

**Vicente de los Ríos al auxilio de la lírica española:  
Villegas, representante y modelo**

Ana Isabel Martín Puya  
(Universidad de Jaén)

**Con Francia en el horizonte**

Las *Memorias de la vida y escritos de don Esteban Manuel de Villegas*, que Vicente de los Ríos<sup>1</sup> coloca al frente de las *Eróticas y traducción de Boecio* (Madrid: Sancha, 1774; reimpresa en 1797), se inician con una oración condicional mediante la que el académico cordobés asume la existencia de una imagen negativa de la lírica castellana en Europa y propone un medio para paliarla: la proliferación de ediciones de los autores ilustres, que, siguiendo el ejemplo de las “naciones sabias,” vayan precedidas de noticias histórico-críticas como la que él presenta:

Nuestros ilustres poetas serían estimados generalmente en Europa si sus obras fuesen menos raras y su mérito no estuviera tan oscurecido e ignorado. Las naciones sabias, que se esmeran en multiplicar las ediciones de sus buenos escritores poniendo al frente de ellas la historia de los estudios con que se hicieron acreedores de la estimación pública, nos presentan un ejemplo digno de ser imitado para honor de nuestra nación, para estimular en ella la cultura de las letras humanas. (v)<sup>2</sup>

Estas palabras preliminares traslucen, sin duda, el interés por la imagen continental acerca de la poesía española y nos sitúan en un contexto plenamente dieciochesco: de un lado, el cordobés remite a las “naciones sabias” como autoridades y modelos en materia de ediciones y estudios histórico-literarios; de otro, al reconocer el bajo concepto de la lírica castellana en el ámbito europeo, De los Ríos se suma a la empresa reivindicativa que se mantiene con mayor o menor intensidad desde la aparición de las obras de Luzán, Mayans y Velázquez, pero que se intensifica y renueva en las últimas décadas de la centuria. Asume la deficiencia de los estudios de las “letras humanas” en España (su inferioridad con respecto a los de otros países), pero no acepta el desprecio ni la ignorancia de su tradición poética por parte de los extranjeros; antes bien, atribuirá al desconocimiento de estos (fruto, en parte, de ese descuido nacional) la falta de estima y los juicios negativos de la lírica autóctona, que De los Ríos pretende contrarrestar mediante la impresión de las *Memorias* y la edición de Villegas, cuyas obras “son muy apreciables y a propósito para dar una idea de nuestra poesía lírica” (v-VI).

Lo “ilustre” de nuestras letras (lo magnífico, lo elevado, lo digno, pero también *la senda que se ha de volver a pisar*, como veremos) se halla “oscurecido e ignorado.” Y,

---

<sup>1</sup> Nacido en Córdoba en 1732, Vicente Gutiérrez de los Ríos y Gálvez conjugó la carrera militar con una actividad intelectual que le condujo a la Academia de la Historia, la Real Academia Española, la de Buenas Letras de Sevilla y la Real Sociedad Económica Matritense. Fue autor de un *Discurso sobre los ilustres autores e inventores de artillería que han florecido en España desde los Reyes Católicos hasta el presente* (Madrid: Ibarra, 1767) y del *Juicio crítico o análisis del Quijote* (Madrid: RAE, 1780), “primer análisis riguroso” de la insigne obra cervantina (Rey Hazas y Muñoz Sánchez, 54).

<sup>2</sup> La numeración arábiga en las citas de las *Memorias* se refiere siempre al párrafo; los números romanos, a las páginas de los tres párrafos introductorios, que van sin numerar. Me he decantado por esta opción porque es válida para distintas ediciones del texto, que, si bien por el momento se encuentra únicamente en las de 1774 y 1797, aparecerá en versión online entre los resultados del Proyecto SILEM (“Sujeto e institución literaria en la edad moderna” [FFI2014-54367-C2-1-R], financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad), en el que se inscribe el presente trabajo.

para paliar este desconocimiento y solventar la “rareza” de sus textos, ¿qué mejor modo que *iluminarlo* con nuevas ediciones? Hacer “lo ilustre”, por tanto, *accesible* (al posibilitar la lectura, pero también al orientarla mediante la ubicación de los textos en la historia y su análisis crítico). No sólo ante los compatriotas, sino, especialmente, *enseñar* a los extranjeros, en defensa y reivindicación de la poesía española. Villegas (1589-1669), clásico áureo, permite la confutación de las aceradas críticas de los contendientes europeos; por sí mismo basta para convertir las censuras de los autores foráneos en elevación de las glorias nacionales. La recuperación de Villegas promovida y efectuada por De los Ríos se descubre en las *Memorias* como respuesta ante la embestida de ciertos críticos –en este caso, franceses–, que el cordobés parece recibir como estímulo.

El propósito de *ilustrar* a los extranjeros acerca de la lírica española no surge, por tanto, de manera gratuita. La actitud reivindicativa del autor parece dirigirse con exclusividad a la nación francesa. Conviene recordar que de Francia provinieron las primeras críticas a España e Italia como introductoras del *mal gusto* barroco, vertidas por Dominique Bouhours en sus *Entretiens d'Ariste et d'Eugene* (1671) y en *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687). Estas obras desencadenaron una primera etapa de debate y confrontación entre distintas literaturas, que en España derivó hacia propuestas y deseos de historización del pasado cultural.

El padre Bouhours sembró en sus diálogos la semilla de la polémica y estableció las principales líneas de ataque hacia quienes habían tenido la hegemonía cultural. El debate se continuó principalmente en Italia, en torno a la figura de Orsi,<sup>3</sup> lo que acentuó la desventajosa posición en que la percepción de la lírica española quedaría durante el resto del siglo. Algo más tardaría la reacción española, cuyos intelectuales, lejos de contradecir las críticas mediante escritos apoloéticos, las asumieron (sin entrar plenamente –hasta bien avanzado el XVIII– en la cuestión de quién sutilizó e hizo degenerar su lengua primero)<sup>4</sup> y comenzaron la forja del proyecto de restitución de las letras castellanas, que entraba en estrecha relación con el establecimiento (producción y fijación) de un canon nacional (para acallar las censuras, para oponerse a los de otras literaturas y para hacer de los *buenos* autores –pronto convertidos en *clásicos*– modelo para sus contemporáneos). En un primer momento, como es sabido, los promotores principales fueron, mediante empresas separadas, Luzán y Mayans (Étienvre), y a raíz del intercambio en espacios de sociabilidad plenamente dieciochescos como la Academia del Buen Gusto, Luis José Velázquez, cuyos *Orígenes de la poesía castellana* (1754),<sup>5</sup>

más allá de iniciar la historiografía de nuestra lírica [...] rompían una lanza por la poética clasicista, tras los pasos de Luzán [...] pero en un formato más manejable y versátil para la batalla por la restauración de la buena poesía” (Ruiz Pérez 2014, 132).

Al asumir la estética dominante que se imponía en Europa y, con ella, las críticas acerca de la literatura española, la defensa se conjuga pronto con el deseo de restauración.

<sup>3</sup> Autor de *Considerazioni sopra un famoso libro francese intitolato “La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1703), publicadas en 1737 junto con la traducción del texto de Bouhours y otros escritos a favor y en contra del texto de Orsi.

<sup>4</sup> Luzán, por ejemplo, en 1737 afirma que la degeneración en el XVII se produjo “por no sé qué fatal desgracia” (161), y sólo en la edición de 1789 (donde se desarrolla más este tercer capítulo) *crea* “que la infección nos vino de Italia, así como un siglo antes nos había venido la cultura, y que nos la trajo y continuó el conde Virgilio Malvezzi en su afectadísima e insufrible prosa castellana” (172); no obstante, no profundiza en la cuestión.

<sup>5</sup> Véase Rodríguez Ayllón.

Así, en España la polémica terminaría alimentando, a lo largo del siglo, el afán historiográfico y la construcción del canon literario.<sup>6</sup> De este proceso formarían parte las impresiones de obras “clásicas” (del Siglo de Oro),<sup>7</sup> de colecciones que incluían composiciones inéditas (el *Parnaso español*, la *Colección* de Ramón Fernández o la *Colección de poesías selectas castellanas* de Quintana, ya en 1807) y de antologías bilingües (la *Colección de poesías castellanas traducidas en verso toscano*, de Conti, en 4 volúmenes impresos entre 1782 y 1790, y las *Poesie di ventidue autori spagnuoli*, de Masdeu, en 2 volúmenes de 1786).

Pero precisamente los ataques a España se desatarían con mayor fuerza en la época de la publicación de las obras de Villegas. Entre los intelectuales españoles se produce entonces una movilización –que coincide cronológicamente con la materialización de proyectos previos de recuperación de los clásicos castellanos– para contrarrestar las acusaciones vertidas por Tiraboschi y Bettinelli en Italia, y en Francia, especialmente, por Masson de Morvilliers; movilización visible en sucesivos tratados y escritos de carácter apologético. No obstante, las reacciones a las críticas italianas y francesas no siempre coinciden en modos ni argumentos, por lo que, si bien es generalizada la voluntad de “revitalizar” la cultura española, el debate se extiende dentro del ámbito nacional, donde se confrontarán enfoques y modelos literarios, tanto en lo que se refiere a la crítica historiográfica como a la apertura de corrientes estilísticas en el ámbito de la creación. La pugna entre naciones que están forjando su propia identidad se desenvuelve en España entre la conciencia de decadencia, la exaltación (y construcción) de un pasado glorioso y el deseo de regeneración:

La España racionalista y crítica de la Ilustración [...] quiere afirmar, desde el fortalecimiento del sentimiento nacional auspiciado por los Borbones y en un clima de confrontación de las literaturas nacionales, sus aciertos y sus grandezas ante una Europa que se los niega o los minusvalora; quiere formar a las nuevas generaciones en los valores de racionalidad y de *buen gusto*; y quiere, en fin, superar sus insuficiencias creativas para situarse en pie de igualdad con los países más avanzados. (Urzainqui, 16)

Los ataques se convierten, así, en un impulso para los intelectuales españoles. Y el estímulo, por supuesto, no pierde de vista lo que ocurre en el país vecino, que goza de la hegemonía cultural del momento. Francia es, sin duda, un referente, ya sea para su censura o su imitación; y así, en este sentido, “fue Francia –el gusto francés, la moda francesa– quien determinó el gusto español dieciochesco y nuestro debate literario en aquella centuria” (Checa Beltrán 2002, 103).

No es extraño, por tanto, que De los Ríos dirija sus dardos hacia recientes críticas francesas, como las apuntadas en la primera nota de las *Memorias* (VI) y en la inserta en

<sup>6</sup> El estudio del canon poético dieciochesco y sus dinámicas ha recibido en los últimos años el impulso de las excelentes aportaciones que suponen los volúmenes coordinados por Lara Garrido & Molina Huete, y López Bueno.

<sup>7</sup> En 1753 Luis José Velázquez dio a luz las *Obras que publicó don Francisco de Quevedo con el nombre del bachiller Francisco de la Torre*, que, pese a la falsa atribución, contribuyeron a la recepción dieciochesca de De la Torre y del propio Quevedo (Pérez-Abadín). En 1761 aparecen en Valencia las *Obras propias i Traducciones de Latin, Griego i Toscano, con la parafrasi de algunos Salmos, i Capítulos de Job*, de fray Luis de León, en las que se inserta la “Vida” realizada por Mayans. José Nicolás de Azara dio a las prensas las *Obras de Garcilaso de la Vega, ilustradas con notas* (1765) en la Imprenta Real de la Gaceta (cuya reproducción y análisis se puede encontrar en Martín Puya 2016). A cargo de Mayans corrió la edición ginebrina de las *Opera omnia* (1765) de Sánchez de las Brozas –que incluía sus comentarios a Garcilaso y Juan de Mena.

el párrafo 42. En un caso se trata de una censura generalizada de la lírica española, mientras que, en el otro, el objeto de las críticas es el teatro. Los dos textos citados por De los Ríos recogen las acusaciones principales que se imputaban a la literatura española en el XVIII: en cuanto a la lírica, se identifica con el *mal gusto* barroco, las ideas “enfáticas y gigantescas, y sus expresiones hinchadas, extravagantes y oscuras, vicio peculiar de nuestra nación que [...] tuvo lugar en Séneca y Lucano” (VI), apunta De los Ríos parafraseando a Chabanon; sobre el teatro, el autor anónimo del *Teatro español* (París, 1770), juzga que los españoles no saben distinguir entre tragedia y comedia, “y que don Esteban de Villegas es uno de los que incurrieron en esta equivocación” (42).

De los Ríos sostiene que los errados juicios de estos franceses son fruto de su ignorancia y parcialidad. Chabanon, quien había señalado “que nuestras poesías líricas son tan poco conocidas que casi no se hallan en biblioteca alguna,” ha considerado únicamente “fragmentos que han recogido y citado los autores extranjeros” y “algún soneto de Lope de Vega,” pero no se ha molestado en consultar las *Eróticas*, que habrían resultado “muy oportunas” para *desengañarle* y sí se hallan en bibliotecas, como las de los Argensola, el bachiller de la Torre, Francisco de Figueroa, Lope, Góngora, Esquilache “y otros varios líricos españoles;” el examen de Chabanon, por tanto, carece de “reflexión e imparcialidad” (VI).<sup>8</sup> Chabanon asume una extendida concepción de la lírica española que cifraba en esta el origen del mal gusto no sólo del barroco, sino de la propia literatura latina. Es más, parece que la ciudad de Córdoba se alzaba con el dudoso honor de ser germen de la oscuridad, pues había sido cuna de Séneca, Lucano y Góngora. Este es mencionado aquí por De los Ríos entre los poetas cuyas obras habrían estado al alcance de Chabanon si hubiera tenido intención de reconsiderar su (pre)juicio para formarse una opinión objetiva y fundamentada –lo cual no significa que el editor lo incluya en el canon. A los cordobeses se unía frecuentemente Lope de Vega como digno blanco del vituperio. El determinismo climático y geográfico,<sup>9</sup> entonces aún en boga, concedía un argumento aparentemente infalible para denostar la literatura española y atribuirle la corrupción estilística que (supuestamente) se habría extendido desde aquí a otras naciones.

El autor anónimo de la segunda nota,<sup>10</sup> por su parte, “no ha entendido ni leído” las obras de Villegas “con reflexión y conocimiento” (42). De los Ríos resuelve la cuestión aludiendo a la erudición clásica del riojano y pasa a reivindicar la tragedia española, de tal modo que no sólo neutraliza las críticas recibidas, sino que afirma la preeminencia cronológica del género en romance castellano sobre la tragedia francesa:

<sup>8</sup> Las críticas de Chabanon se hallan en las páginas 55-57 del “Discours préliminaire” (5-63). Efectivamente, el “análisis” no llega a ser digno de tal nombre, sino que se trata de unas breves alusiones que apenas rozan la superficie de la cuestión, con Lope como el único lírico en castellano que se menciona, y Séneca y Lucano, primeros “auteurs espagnols que nous connoissions,” en quienes ya se encuentra “le premier germe de ce vice national” (57).

<sup>9</sup> El propio Luzán, en la edición de 1789, aunque afirma que “sería empeño irregular y extravagante querer buscar en cada nación una oratoria y una poética distinta,” asume que “el clima, las costumbres, los estudios, los genios influyen de ordinario hasta en los escritos y diversifican las obras y el estilo de una nación de los de la otra” (174). Feijoo, por su parte, incluye en el primer tomo de su *Teatro crítico* un “Mapa intelectual y cotejo de naciones” (175-198), en que, si bien relativiza el determinismo en lo que se refiere al “discurso” y lo intelectual, termina por conceder la preeminencia europea “en la sutileza” a los ingleses (193-194).

<sup>10</sup> El autor es Du Perron de Castera, y la obra, *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol avec des réflexions, et la traduction des endroits les plus remarquables* (París: Pissot, 1738. 3 vols.). Sus “observaciones críticas sobre el teatro español [...] molestaron bastante a diversos intelectuales hispanos del momento [...] llegaba a afirmar allí que en España nunca existió un teatro clásico, reglado, ajustado a la normativa, sino sólo obras imperfectas” (Cañas Murillo, 58: n. 54).

A los españoles era muy familiar la *Poética* de Aristóteles, y tenían en su idioma una tragedia de Sófocles y otra de Eurípides traducidas por el famoso cordobés Fernán Pérez de Oliva mucho tiempo antes [de] que compusiera Esteban Jodelle su *Cleopatra*, primera tragedia del teatro francés; por consiguiente, la diferencia entre las tragedias y comedias establecida por los griegos no es invención moderna para los españoles, como asegura el expresado anónimo sin ningún fundamento y con demasiada ligereza.

De la defensa pasa, por tanto, al contraataque, y se posiciona respecto a otro punto que era objeto de controversia entre las naciones; no sólo en España se conoce la tragedia, sino que es anterior a la francesa (y, además, se inicia tomando como modelos a los clásicos de la Antigüedad). Esta nota es especialmente relevante porque conecta con la particular figuración de Villegas como digno representante español también para la tragedia, aspecto que le interesa destacar al editor. Por eso De los Ríos, al establecer la nómina de autores clásicos con que compara al riojano, incorpora a Eurípides, aquí mencionado, en vez de, por ejemplo, Teócrito o Propercio, incluidos por Velázquez en una enumeración muy similar. La parcialidad corresponde, en esta ocasión, al cordobés, que fundamenta el ingreso de Villegas entre los poetas trágicos únicamente por la noticia de la existencia de una obra perdida, el *Hipólito*, que considera que debió de ser incomparable teniendo en cuenta la erudición y el buen juicio del autor (42).

Vicente de los Ríos se incorpora, de este modo, a la empresa de restitución del prestigio literario, puesto que el poeta cuya obra edita puede ser “representativo” de la lírica nacional y bastaría para desengañar a los extranjeros de sus juicios errados.

Otras referencias a críticos foráneos se insertan en diversos pasajes de las *Memorias*, como iremos viendo; no obstante, serán tratados con más respeto que estos (e, incluso, elogiados), y solo en el caso de los franceses dejará ver el editor cierto afán “revanchista” y de confutación convertida en agravio.

Dos son, pues, los objetivos de la edición de Villegas declarados en las *Memorias*: el primero que se menciona es que los extranjeros conozcan la *buena* poesía castellana (o incluso que reconozcan su existencia), que comporta asimismo de modo evidente la intención de que sea antídoto contra los desacertados y nefastos (pre)juicios de los autores foráneos;<sup>11</sup> el otro objetivo, sugerido aunque no expresado explícitamente en los párrafos introductorios, responde igualmente a los habituales de las reediciones de autores áureos, puesto que la lectura de Villegas se propone como modelo (para la recuperación) del buen gusto y en favor del conocimiento de las letras autóctonas a nivel nacional (“estimular en ella la cultura de las letras humanas”). De los Ríos aspira, por tanto, a que el volumen genere repercusión a ambos lados de las fronteras.

### Los méritos de Villegas: la imitación de los clásicos

Tratándose de un escrito de un académico ilustrado como De los Ríos, no cabía menos que esperar el preponderante papel que a lo clásico y a los autores grecolatinos se

---

<sup>11</sup> Para la confutación de las críticas extranjeras se considera normalmente en este periodo la necesidad de dar a conocer a los foráneos la literatura nacional (en amplio sentido), pero no sólo a los extranjeros, sino también a los nacionales. El desconocimiento de los propios españoles acerca de su historia literaria es, para algunos autores de finales del XVIII, causa de la deficiente consideración de los escritores del siglo anterior y del presente; así lo vemos en el caso de Valladares, periodista y dramaturgo, quien entiende “que el problema no está en la falta de escritores y pensadores valiosos, sino que [...] reside en que en España no se conoce la obra de estos valiosos pensadores y escritores; no se conoce, en definitiva, la historia del país,” juicio que le conduce a la voluntad de difundir los manuscritos de ese periodo, “sobre todo, porque hay que demostrarle a los extranjeros, especialmente a los franceses, la superioridad de España” (Osuna Cabezas, 231).

concede en las *Memorias*, tal y como preludiaba la cita horaciana que las preside: “*Sic honor et nomen divinis vatibus, atque / carminibus venit,*” fragmento del *Arte poética* que Iriarte tradujo años después del siguiente modo: “Llegaron a adquirir de esta manera / los divinos poetas alta gloria, / dando a sus versos inmortal memoria” (55).

El clasicismo que impregna las ideas vertidas en el texto del reputado académico se aprecia asimismo en sus primeras consideraciones acerca de la obra del poeta riojano, tanto en las referencias a la “pureza, amenidad y elegancia de su estilo,” como en su noticia de la incorporación de traducciones inéditas de Horacio y Anacreonte. Precisamente, lo “ameno” de Villegas connota uno de los aspectos que De los Ríos elogia no ya en su obra, sino en el propio autor: su erudición. Según recoge el *Diccionario de Autoridades* para esta acepción, lo ameno es lo “deleitoso, apacible y de hermosa vista,” pero también

se dice de la cosa que está vistosa y adornada con alguna variedad que la haga sobresalir. Y más comúnmente se entiende de las personas que tienen mucha erudición y que visten sus discursos con noticias particulares y gustosas del que las oye.

En este sentido ponderará De los Ríos la precocidad de Villegas no sólo en lo referido a los parámetros habituales de la inclinación a las musas y la manifestación de unas dotes naturales, sino recalcando, en especial, lo que considera particular mérito y excepcionalidad (ejemplar) del riojano, su temprano y asombroso dominio del arte (ligado al estudio e imitación de los clásicos):

como los talentos, y el de la poesía sobre todo, nacen con los hombres, no es maravilla que principiase tan temprano a experimentar los influjos de su musa; lo notable es que a la edad en que puso la última mano a las *Eróticas* supiese adornar sus versos con las fábulas de la mitología y enriquecerlos con las verdades de la historia, que uniese en sus composiciones la festiva libertad de Anacreonte y la amena suavidad de Catulo con la elegancia singular a Tibulo, que tuviese, en fin, igual acierto para manejar la lira de Horacio y la vena de Virgilio que para calzarse el coturno de Eurípides.<sup>12</sup>

El editor se detiene en lo peculiar de Villegas, aquello que legitima su *ejemplaridad*: a los veinte años –edad que el editor indica que tenía cuando concluyó la obra (7)– demostraba en sus versos los resultados del laborioso estudio y la excelente imitación de los mejores poetas de la Antigüedad, griegos y latinos. Había adquirido, así, tempranamente, la destreza para asimilar sus *enseñanzas* y conjugarlas en su propia escritura cumpliendo con aspectos inherentes a una poética “clásica,” con los requerimientos del ideal neoclásico: el respeto del par *útil/dulce* (en relación con esto, la mezcla de ficción e historia) y la emulación de los modelos de la Antigüedad. Y todo ello era resultado de una ardua dedicación y un esforzado trabajo, de cuya dificultad y éxito solo pueden ser *jueces* otros eruditos.<sup>13</sup> El perfeccionamiento artístico únicamente se

<sup>12</sup> Velázquez hallaba en las poesías de Villegas “el espíritu de Horacio, la suavidad y gracias de Anacreonte, la galantería de Tibulo, la urbanidad de Propercio y el genio para imitar la naturaleza de Teócrito” (*apud* Urzainqui, 27).

<sup>13</sup> “El estudio necesario para entender las lenguas sabias hasta el término de traducir o imitar felizmente los poetas clásicos es notorio a todos los que las poseen, que son los únicos jueces competentes en esta materia” (21).

alcanza a través de la imitación de los grecolatinos: “Solo el buen gusto bebido en los originales de la Antigüedad basta para perfeccionar a los que han nacido poetas” (22).

De los Ríos establece una suerte de jerarquía de las lenguas y literaturas: en la cumbre estarían los griegos, “primogénitos de las musas,” que parecen constituir *el original*. Tras estos sitúa a sus imitadores, los latinos, merecedores de mayor estima que los escritores en romance, entre los cuales, dice De los Ríos, “han sobresalido siempre los que se esmeraron más en el estudio e imitación de los antiguos” (22), como hizo Villegas. De ahí que la traducción sea una vía no sólo legítima, sino necesaria para el dominio del arte poética; permite, a su vez, una práctica imitativa que, en su aspiración al ideal, conlleva la *emulatio* (con el componente de superación y rivalidad inherente a este concepto). De este modo, Anacreonte concede a Villegas gracia, ligereza, naturalidad o armonía; Virgilio, que representó de modo incongruente a un ruiseñor cantando en la noche, fue superado por Garcilaso, que amplía y mejora la comparación, pero “no le es inferior Villegas” (23); y así, “Su cantinela es tan original, tan dulce y tan llena de imágenes y gracias nativas que no desagradará” aunque se compare con la extrema delicadeza del “pajarillo de Lesbía de Catulo.”<sup>14</sup>

Pero, si las comparaciones entre los poetas áureos y los grecolatinos son frecuentes en los escritos de los ilustrados, una peculiaridad de Villegas, en que De los Ríos insiste y que elogia animosamente, es el ensayo de los metros clásicos en romance castellano (cuyo aprecio en el XVIII es quizá sólo comparable al encarecimiento de la asimilación y fortuna de los géneros clásicos en la obra garcilasiana). Un espacio destacado entre sus méritos merece, por tanto, el haber llevado la imitación hasta el extremo de emplear una versificación basada en el ritmo acentual en vez de la rima.

El primordial interés de De los Ríos sobre esta cuestión estriba en que el éxito del riojano en la empresa demostraría, a su juicio, “que la lengua castellana es capaz de muchos primores de la latina” y que el tradicional uso de la rima no es resultado “del genio e índole de la lengua,” sino de la costumbre y del “descuido” de los poetas. Así, la fortuna de la imitación métrica de Villegas –en hexámetros, pentámetros, sáficos-adónicos “naturales, llenos y sonoros”– sería la prueba más elocuente de la “dulzura, amenidad y semejanza” del castellano con el latín; y a su vez, puntualiza De los Ríos, no hay “mejor elogio de Villegas que una de sus odas” en sáficos-adónicos (24).

El entusiasmo que el editor manifiesta en este punto enlaza, así, con dos cuestiones estrechamente conectadas, dos caras de una misma moneda: por un lado, si la lengua castellana admite el metro latino, esto significa que es más próxima al latín que otras lenguas romance –cuyos intentos en este sentido han sido infructuosos–; por otro lado, puesto que el castellano admite la versificación latina y que el ideal clásico señala por modelos a los autores latinos –que emplearon este método–, el camino a seguir y en el que se debe imitar la senda transitada por Villegas será el abandono de la rima en favor del metro clásico: por esta vía la poesía española se perfeccionará (aproximándose a la latina).

Las razones que, al entender de De los Ríos, provocaron la censura de los contemporáneos de Villegas fueron la *novedad* y la ausencia de rima.<sup>15</sup> Pero la novedad, que había ocupado un lugar protagónico en los debates de principios de siglo, es inocua

<sup>14</sup> En la aprobación de Jerónimo Alarcón a la *princeps*, el censor ya observaba en las *Eróticas* la pretensión de “enriquecer y aumentar nuestra lengua, que no quiere que tenga que envidiar al galán adorno de la latina ni a la majestuosa facundia de la griega,” y destacaba la imitación de los clásicos de la Antigüedad hasta el punto de que “deja poco que dudar si en lo que no les aventaja les iguala” (Villegas 1617, 3r).

<sup>15</sup> En su tiempo recibió críticas por la imitación métrica, pero posteriormente ha logrado “el aplauso de hombres sabios e imparciales” (25).

y queda justificada cuando supone mejora y perfeccionamiento, idea en que De los Ríos insistirá más adelante: “romper un camino nuevo en nuestro Parnaso” fue, en Villegas,

celo muy apreciable, porque procedía de la elección, de conocimiento, de un continuado estudio de los mejores poetas griegos y latinos, y no de capricho u oposición a las rimas. (37)

En consonancia con su gradación de lenguas y literaturas, pero también con el concepto mismo de la imitación, en el que está implícito que esta debe fijarse exclusivamente en los *buenos* modelos para que su efecto sobre la escritura sea favorable, De los Ríos concede al sistema métrico grecolatino una superioridad absoluta sobre la rima en cuanto se refiere a “majestad, número y armonía” (26); esto es así porque el sistema moderno nace en “los siglos bárbaros,” aquellos en que se carecía de invención y se desconocía la literatura de la Antigüedad. El éxito de la rima es producto, por consiguiente, de un periodo oscuro en que la imitación recayó sobre los únicos modelos que hallaba a su alcance; es resultado, por tanto, del desvío del horizonte clásico. Si la cercanía de las lenguas romance al latín es un argumento empleado para su dignificación, De los Ríos traslada la cuestión al ámbito de la métrica, en que la versificación latina será concebida, a un tiempo, como demostración de la semejanza del castellano con el latín y como medio para el perfeccionamiento de la lírica.

La comparación entre las lenguas gozaba de amplia tradición y conservaba plena vigencia en el XVIII; su alusión era frecuente al abordar las obras de los autores de los dos siglos precedentes, y la encontramos, entre otros, en los juicios de López de Sedano sobre las poesías de Francisco de la Torre, nombre tras el cual se pensaba que se escondía Quevedo:<sup>16</sup>

*Quevedo* [Francisco de la Torre] quiso manifestar que la lengua castellana no era inferior a la griega y a la latina, sino muy capaz de todas las gracias y primores que se encuentran en los mejores poetas de ambos idiomas. (II, XXX-XXXI)

Pese a la mayor armonía que aportan los metros latinos, incluso cuando Villegas hace uso de la rima, “las tuyas son por lo común tan dulces, fáciles y naturales” (39) que De los Ríos lo eleva a la cumbre del Parnaso castellano;<sup>17</sup> esto lo justifican “la armonía misma y la natural afluencia y suavidad” de sus versos y el “favorable juicio” de autoridades como Nasarre, Luzán, Velázquez o, incluso, Lope de Vega (39).<sup>18</sup>

Para legitimar y prestigiar la “innovación,” el editor identifica el acento a la cantidad del metro latino. La equiparación de ambos aparece argumentada en la *Poética*

<sup>16</sup> Sobre la identificación del bachiller Francisco de la Torre con Quevedo, iniciada por Velázquez (1753), puede verse el excelente trabajo de Pérez-Abadín (2013).

<sup>17</sup> “Quien no aborreciese las gracias de los líricos de la Antigüedad dará desde luego a Villegas el primer lugar entre los nuestros” (39).

<sup>18</sup> En su *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*, colocada al frente de la edición de las *Comedias y entremeses de Cervantes* (1749), Nasarre acude a las *Eróticas* del “doctísimo cavallero y poeta, comparable con los mejores de los griegos, don Esteban Manuel de Villegas” para elogiar su censura del teatro de Lope de Vega (Cañas Murillo, 81-82). Luzán, por su parte, encarece los buenos resultados del riojano en la adaptación de la versificación latina y sus imitaciones clásicas, así como la dulzura, naturalidad y armonía de sus versos, aspectos que también señala Velázquez (1754, 63), para quien Villegas fue el poeta que escribió “con más felicidad” versos con la medida y armonía de los hexámetros y pentámetros latinos (81). Lope le dedicó estos versos en el *Laurel de Apolo*: “Aspire luego de Pegaso al monte / el dulce traductor de Anacreonte, / cuyos estudios con perpetua gloria / libraron del olvido su memoria; / aunque dijo que todos se escondiesen / cuando los rayos de su ingenio viesan” (III, vv. 270-274).

de Luzán, quien pone como ejemplo, precisamente, a Villegas. Según el aragonés, la “armonía poética” se halla sólo en la versificación latina, de tal modo que, para que exista en la lengua vulgar –se refiere en concreto a español e italiano–, es necesario que se mantenga algún tipo de distinción entre sílabas largas y breves (387-388). Pese a que la pronunciación del latín es distinta en el XVIII a la del periodo clásico, los poemas latinos conservan, al menos, una “grata armonía,” que se percibe asimismo en los vulgares. Y añade:

Por esto, *con mucha razón*, pensaron algunos eruditos que se podría introducir en las lenguas vulgares los hexámetros y pentámetros y aun los yambos, los sáficos y los demás metros líricos semejantes en todo a los latinos. (387; el subrayado es mío)

Tras mencionar a diversos autores italianos que compartieron esta opinión y el *tanteo* práctico de Leonardo Orlandini, añade los versos aportados por Díaz Rengifo, y, finalmente, ofrece como mejor ejemplo posible a Villegas:

Pero ninguno mejor que don Esteban Manuel de Villegas en sus *Eróticas* hizo ver, con singular acierto, que se podían componer versos vulgares en todo género de metros latinos. Pues no se hallarán hexámetros más *sonoros* ni más *armoniosos* en ninguno de los poetas latinos, que éstos de una égloga suya:

Seis veces el verde soto coronó su cabeza  
de nardo, de amarillo trébol, de morada viola,  
en tanto que el pecho frío de mi casta Licons  
al rayo del ruego mío deshizo su velo.

Ni sáficos más *dulces* que éstos del mismo autor:

Dulce vecino de la verde selva,  
huésped eterno del abril florido,  
vital aliento de la madre Venus,  
zéfiro blando.

Ni anacreónticos más *suaves* que los que usó en la elegante traducción del griego Anacreonte (388-389; el subrayado es mío).

Con todo, Luzán no propone en ningún momento la extensión de esta práctica diestramente dominada por Villegas, aunque aduce los ejemplos para demostrar que en las lenguas vulgares “la armonía consiste en los acentos” (389).

Conviene notar ahora que, si Luzán califica los versos de Villegas en metro latino como “sonoros,” “armoniosos,” “dulces” y “suaves,” para De los Ríos serán “naturales, llenos y sonoros”; y, si aquel los recoge para probar su asimilación del acento castellano a la cantidad latina –para la poesía–, el editor neoclásico considerará que constituyen la prueba de “la dulzura, amenidad y semejanza” con la latina de la lengua española (24).

También en relación con la traducción de Boecio se recreará De los Ríos en sus elogios a los versos “latinos” de Villegas, “tan sonoros, tan naturales, tan suaves e igualmente dulces como los de sus *Eróticas*” (75), encareciendo su calidad con la alusión al tópico de la vinculación de “numen poético” y juventud (apuntará, de paso, como argumento en favor del riojano, que “Homero y Cornelio no parecen grandes poetas en

sus últimas producciones”), ley de la que habría sido dispensado Villegas, dado que tradujo la *Consolación* en su vejez.

Pero a pesar del talante encomiástico de sus juicios, el editor confiesa que las composiciones “latinas” de las *Eróticas* no alcanzan el ideal deseable de perfección; sin embargo, arguye, se trata de los primeros *ensayos* en lengua castellana, y, por tanto, sería injusto esperar de ellos los resultados conquistados por los mejores poetas de la Antigüedad:

los primeros hexámetros castellanos no podían salir de mano de Villegas con la perfección y exactitud que llegaron a tener los latinos en la edad de oro de su poesía. (31)

Esto no desmerece el mérito de Villegas: elemento de la comparación deben ser, en todo caso, las composiciones que abrieron el camino entre los latinos, a imitación de los griegos. Se plantea así una concepción evolutiva de la lírica –similar a la de la lengua–, cuyo perfeccionamiento se alcanzaría a través del *ejercicio* sucesivo de diversos autores. El metro se iría consolidando, y mejoraría su práctica, por tanto, al sostenerse sobre una cadena de imitación/emulación.

Con su argumentación, De los Ríos pretende neutralizar las críticas recibidas por el riojano en el siglo XVII, fruto de su comparación con Virgilio y Horacio, y con una lengua latina también perfeccionada en ese tiempo. Así, para que el cotejo fuera justo, debería confrontar los hexámetros de Villegas

con los que nos han quedado de los antiquísimos poetas latinos, y el estado que tenía entonces su lengua respecto al metro griego, con el de la castellana en tiempo de Villegas respecto al latino.

Tal proceder demostraría que las objeciones a unos y otros habrían de ser similares, e insuficientes “para desterrar el metro latino de nuestra lengua, supuesto que no lo fueron para excluir el griego de la romana” (29).

Las fallas de los versos “latinos” de Villegas quedan así justificadas; lo relevante es el mérito distintivo del riojano al *ensayar* este metro en castellano, inaugurando un camino nuevo, ya que “los buenos poetas son los que ennoblecen y hacen fecundas las lenguas conforme al carácter e índole de su poesía” (32). Y este “carácter e índole” que De los Ríos defiende para la lírica castellana está estrechamente relacionado con su reivindicación de la “proximidad” y similitud entre el español y la prestigiada lengua matriz, que se revelaría, según el editor, mayor que en otros romances, como el francés: la lengua española es “más varia y flexible [que la francesa], y nuestra poesía ama la libertad y aborrece el yugo de la rima;” de ahí la aparición de la asonancia, pero también del “verso suelto, que es más libre y, por lo mismo, mejor” (36).<sup>19</sup>

En aras del crédito y superior consideración, el cordobés afirma que “el genio de nuestra lengua no es repugnante al metro latino,” lo cual quedaría demostrado por la superioridad que observa en los imperfectos versos de Villegas frente a ciertos “fragmentos de la latinidad” (33); por el contrario, los franceses, que también trataron de introducir el ritmo acentual en su poesía, se vieron obligados a abandonar la idea cuando comprobaron que “su lengua no era capaz de aquel metro” (35).<sup>20</sup>

<sup>19</sup> El posicionamiento del autor en el debate sobre la versificación se hace explícito en estas palabras, así como quedan claras sus razones a lo largo del pasaje. Sobre la controversia suscitada en torno a la cuestión del verso suelto, véase el trabajo de Isabel Román Martín incluido en este monográfico.

<sup>20</sup> He aquí una nueva evidencia de que la rivalidad con Francia alienta la pluma del cordobés.

Los principios –como el de Villegas– no son perfectos, pero el devenir de las artes y la literatura es, para De los Ríos, un proceso encaminado hacia la perfección, por lo que:

como la escoria de Ennio produjo al fin el oro de Virgilio, de la misma suerte los versos de nuestro autor hubieran producido otros excelentes y conformes en todo al metro latino si hubiesen seguido su pensamiento, mejorándolo con la aplicación continua y trabajo sucesivo, a quien está reservada la perfección de las artes. (32)

Hay que imitar a Villegas; no tanto sus propios versos como su *innovación*, su propuesta de situar la lírica castellana en la estela de la *latinidad* a partir del ensayo del sistema métrico clásico en lengua española. Retomando su camino, parece decirnos De los Ríos, la empresa (colectiva) de perfeccionamiento de la poesía española es posible. Y así, junto con el alegato y la confrontación, el editor propone un modelo, apunta la clave para reorientar la lírica castellana hacia la excelencia.

Como justificación de su propuesta, De los Ríos ejerce una sumaria labor de crítica historiográfica en que presenta el declinar de la poesía barroca como una consecuencia de la desviación de los poetas del referente de los antiguos: en el XVI, la introducción del “método de Garcilaso y Boscán” mejoró “infinito” la poesía castellana (“a ejemplo de los italianos”);<sup>21</sup> en el XVII debería haberse perfeccionado siguiendo a los latinos, como hizo Villegas (37). El desvío se hace explícito para el caso de las comedias de Lope, a quien “los repetidos aplausos y general aclamación con que el vulgo recibió sus dramas le confirmaron en el abandono de las reglas, del ejemplo de los antiguos y de la censura de la posteridad” (40). Y, más adelante, refiriéndose a las críticas que Villegas inserta (en defensa de la “primitiva pureza y propiedad” del castellano) en una de sus sátiras acerca de “la oscuridad y afectada elevación” de Góngora, De los Ríos afirmará que este fue “inimitable hasta en sus defectos” (47).

Desde una perspectiva plenamente neoclásica, que tenía como horizonte teórico a Horacio y Boileau, la percepción de los grandes poetas del XVII como autores de talento que se alejaron de las normas e imitación de los grecolatinos es comúnmente aceptada y recogida en diversos escritos; así, por ejemplo, en el “Prólogo” a su traducción del *Arte poética* de Boileau, Madramany ofrece, tras recoger la afianzada –aunque no por ello menos debatida y matizada– concepción del XVI como etapa dorada de la poesía española, argumentos similares a los vertidos por De los Ríos (quizá por no negar lo innegable; quizá por rebatir la acusación extranjera, generalizada a todas las épocas de la literatura española, de un estilo que sería considerado inherente al “carácter nacional;” quizá por recibir influencia directa de las *Memorias*). Atribuyendo al alejamiento de los clásicos la decadencia de la poesía española se refuta una acusación de toda la historia literaria, se reduce el foco de influencia de los juicios negativos a un periodo claramente delimitado y en el que, a pesar de todos sus defectos (achacados al alejamiento de la imitación y preceptiva clásicas), los poetas mostraron un indudable talento:

si con atención se examina la causa de esta diferencia [entre los poetas del XVI y principios del XVII, y los del resto de este y parte del XVIII] se verá que no

<sup>21</sup> La consideración de la lírica italiana es superior en las *Memorias* a la de los franceses. Aunque De los Ríos muestra una clara preferencia por los grecolatinos, parece considerar la tradición petrarquista como un paso *evolutivo* alcanzado sobre la base del estudio y emulación de los clásicos. Esto habilitaría, a su vez, la imitación de autores como Petrarca o Sannazaro; sin embargo, la línea que conduzca a la mayor perfección será para el cordobés la propuesta por Villegas, la introducción de los metros latinos, que concedería a la lengua y literatura castellanas una dignidad superior a las del resto de naciones.

consistió en el mayor talento poético que tuvieron los primeros; pues, *a pesar de la crítica extranjera*, no faltó a los poetas el fuego, el entusiasmo ni el genio *que brillan en sus poesías*, por otra parte defectuosas, sino en la falta de sujeción a las reglas prescritas por la razón y el buen gusto y en haberse abandonado a su fantasía desreglada. (Madramany, 4; el subrayado es mío)

El arraigo de tales argumentos en el pensamiento neoclásico, si bien tiene plena coherencia y alcanza justificación dentro de su poética, se origina y cristaliza, sin duda, como respuesta al ataque del exterior, convirtiéndose, al tiempo que en confesión de la imperfección, de la *mancha barroca* de la poesía –por otra parte, con defectos presentes en otras naciones, en que, incluso, aparecieron con anterioridad (Madramany, 9)–, en reivindicación del “genio” nacional, que se descubre incluso en las obras de esos poetas censurables: “Testigos son de esta verdad Lope de Vega en la dramática y don Luis de Góngora en la lírica” (Madramany, 5), los dos autores concitados por De los Ríos en una suerte de simultánea condena y alabanza. Y es en relación con esta controversia como cobra sentido la censura de los juicios de Villegas en la sátira antigongorina, la defensa de Góngora frente a Villamediana que incorpora el editor a su crítica:

El juicio que Villegas hace de él [Góngora] sería digno de alabanza si al mismo tiempo no elogiara con exceso el *Faetonte* del conde de Villamediana, obra parecida en el estilo a las de Góngora, pero tan distante de ellas en el mérito que no sufren comparación; porque este ilustre poeta fue inimitable hasta en sus defectos. (47)

La interpretación de la historia *moderna* por parte del cordobés habilita, en consonancia con la imagen ofrecida de Villegas, la presentación de su propuesta del modelo clásico como vía de regeneración de la lírica. En definitiva, a la manera en que el ejemplo de Garcilaso consolidó el uso de endecasílabos y heptasílabos en la poesía española (aunque el toledano no fuera el introductor de la poesía italiana), el ejemplo de Villegas (quien tampoco fue el primero en emplear versos latinos, pero sí lo hizo con mayor fortuna y se aplicó a mayor variedad de metros clásicos que sus predecesores) contribuirá sobremanera al perfeccionamiento de la lírica nacional. Si Garcilaso podía leerse ya en edición diochesca –en que Azara lo proponía como modelo para la estética neoclásica (Martín Puya, 2016)–, De los Ríos daba ahora a las prensas los versos de Villegas como digno poeta cuya senda habían de seguir los poetas españoles. No por casualidad se trataba del autor con quien el propio José Nicolás de Azara pensaba continuar su empresa (truncada por los avatares de su trayectoria política) de reedición de los clásicos castellanos, según él mismo manifestó en el prólogo de 1765.<sup>22</sup>

En lo que respecta a las comedias, la “censura cuerda y sesuda” (40) que Villegas, Cervantes, Rey de Artieda y Cristóbal de Mesa hicieron de las comedias de Lope les hace merecedores de los elogios del editor.<sup>23</sup> Y es que, como afirmó Entrambasaguas, si los eruditos contemporáneos del Fénix “se oponían a las innovaciones literarias de Lope, más

<sup>22</sup> “Si este trabajo fuere agradable al lector, en breve le daré reimpresas las *Eróticas* de D. Esteban Manuel de Villegas y, a continuación, las obras escogidas de muchos poetas castellanos antiguos que, aunque no son tan comunes como las de otros que en estos últimos tiempos han conseguido aplauso, serán seguramente mejor recibidas de la posteridad” (Martín Puya 2016, 28-29).

<sup>23</sup> Cristóbal de Mesa fue uno de los censores de la primera edición de las *Eróticas*, y en su escrito considera que “no sólo el autor muestra su elegante estilo, mas también descubre en tan cultos versos en la lengua vulgar con cuánta facilidad los ingenios españoles van imitando en estos estudios a aquellos espíritus gentiles de los poetas antiguos” (Villegas 1617, 3v).

disgustaba el éxito de éstas a los escritores de tendencia clasicista” (1932, 20). Los cuatro autores habían sido mencionados por idéntico motivo unas décadas antes en la *Disertación* de Nasarre (Cañas Murillo, 79-83), y posteriormente lo serían por Velázquez (1754, 110-111). También reaparecerán sus nombres, reunidos en un mismo capítulo (“Del origen y progresos de la poesía vulgar”), en la *Poética* de 1789: los tres primeros se integran en la nómina de poetas que “hablaron [de las reglas del arte] por incidencia,” de los “eruditos iniciados en las reglas de la verdadera poesía y versados en los autores que de ella habían tratado” (Luzán, 179); Cristóbal de Mesa, por su parte, hace su aportación, en el mismo párrafo, a la idea del aragonés sobre la carencia de un “arte poética” castellana en virtud de un elogio en verso a Francisco Cascales (Luzán, 180). Se trata de una nómina autorial sustentada sobre la erudición clásica, pero que actúa asimismo como refuerzo de la crítica autóctona al estilo sobre el que recaían los reiterados ataques de los extranjeros al teatro español. ¿Qué mayor prueba podía haber de que no era ese el gusto generalizado ni *esencial* de la dramaturgia castellana, sino una “moda” pasajera de un periodo histórico concreto –y que ni siquiera en su tiempo se había extendido a los escritores juiciosos y de buen gusto–?

### Villegas, a la altura de los franceses

Que la incorporación de Villegas al canon nacional es un objetivo de De los Ríos lo prueba su deseo de ponerlo a la altura de (o hacerle competir con) antiguos y modernos. No sólo en función de la imitación y el empleo de los metros latinos, sino en tanto que la descripción o calificación misma de sus versos se orienta a hacerle acreedor de los elogios que a aquellos les fueron dedicados, como manifiesta al convertir las composiciones escogidas en meros ejemplos:

A semejanza de estas, pudieran señalarse otras muchas composiciones de Villegas dignas de igual aprecio y acreedoras a los hipérboles con que Julio Escalígero, Paseracio y Nicolás Borbón elogiaron a Horacio, Ronsardo y Buc[h]anan, pero las referidas bastan para que se conozca el esmero con que nuestro autor estudió los mejores originales de la Antigüedad. (23)

De los Ríos hace a Villegas merecedor de los elogios que se dedicaron a Horacio; pero no solo a él: los dos poetas renacentistas del humanismo en Francia fueron imitadores del poeta latino; ambos hicieron aportaciones de relevancia en el panorama literario y ambos, a su vez, se convirtieron en modelos de imitación. Buchanan,<sup>24</sup> cuya obra está escrita en latín, alcanzó gran éxito con la experimentación métrica que introdujo en su *Paráfrasis de los salmos*;<sup>25</sup> Ronsard, autor del poema épico *La Franciada*, recibió el tratamiento de los clásicos en su propio tiempo, con edición comentada de sus *Amours* (París: viuda de Maurice de la Porte, 1553) a cargo de Marc Antoine de Muret, y algunas composiciones cuyas fueron traducidas al latín por Jean Dorat (Ford, 160 y ss.). Además, coincide con uno de los aspectos principales que De los Ríos apunta en el perfil de Villegas, ya que

<sup>24</sup> Imitaba a Horacio principalmente, pero no exclusivamente: “Buchanan mainly imitated Horace's lyrics, in some case he reached for Boethius, Prudence and Ausonius metres, whereas only several times he used completely new metrical forms” (Borysowska y Milewska-Wazbinska, 27).

<sup>25</sup> “These metrical experiments turned out to be very popular after the success of similar Psalm Paraphrase of George Buchanan, who used thirty metrical orders. However, the Scottish poet was not the first author who used many metrical forms” (Borysowska y Milewska-Wazbinska, 26).

The Pléiade's poetic programme, as set out in the *Deffense et illustration [de la langue francoyse]*, focused on introducing into the vernacular a form of poetry inspired by the greatest works of the Greco-Roman tradition, an ambition which was certainly shared by Ronsard. (Ford, 159)

Cabe señalar también que, aunque Buchanan es escocés, es indudable su conexión con Francia (sus *Opera omnia*, además, fueron publicadas con breves anotaciones a principios del siglo XVIII en París), espejo en que se mira pero también con quien compite (o pretende competir) la España dieciochesca, precisamente potencia a la que se quiere *ilustrar* con esta edición.

Por otro lado, Escalígero casi definió el concepto de *emulatio* cuando propuso innovar, introducir variaciones en la versificación a partir de unos conocimientos profundos de la poesía grecolatina (en su *Poetices libri septem*, de 1554, una poética que establecía lo que era poesía artística, basada en el esfuerzo y trabajo más que en el talento);<sup>26</sup> Paseracio (Jean Passerat, 1534-1602) dedicó a Ronsard su “Complainte sur le trespas de Adrian Turnebe” (1565) –en el que nombra también a Buchanan–, donde se refiere a “ta docte chanson” y le brinda elogios como el de estos versos: “Si j'avois la douceur de ta divine vois, / l'arracherois des pleurs aux rochers et aus bois;” y el padre Nicolas Bourbon admiró tanto la *Paráfrasis* de Buchanan que afirmó, según recoge Irving, que “he would rather have been the author of this paraphrase than archbishop of Paris” (118).

Los poetas escogidos por Vicente de los Ríos para acompañar a Horacio proceden, pues, del entorno del humanismo renacentista francés, al igual que los autores de sus “hipérboles.” Todos son escritores, por tanto, admirados en la Francia neoclásica. Y el editor de Villegas hace a este merecedor de los panegíricos con que reputados eruditos celebran sus obras, y el mayor de todos es el anhelo de imitarles. En unas *Memorias* que revelan indicios cada vez más evidentes de estar dirigidas hacia el otro lado de los Pirineos, cuya ignorancia acerca de la poesía española ha dejado manifiesta el cordobés en los pasajes ya mencionados, la poesía de Villegas es elevada por De los Ríos a la altura de autores canónicos de las letras en Francia (por más que uno sea escocés y que las alabanzas a Horacio provengan de un italiano). El mecanismo para reivindicar la obra del riojano es evidente, y al ser De los Ríos el “panegirista” de sus méritos tal vez –sólo tal vez– se acerque él mismo a la altura de los admiradores de Horacio, Buchanan y Ronsard. Pero, en definitiva, lo que el editor está haciendo es insistir en el clasicismo de Villegas y en el merecimiento de su canonización y proponerlo como modelo a seguir en virtud de su imitación de los antiguos, donde ocupa un lugar preeminente la adaptación y empleo de los metros latinos en la poesía castellana.

### **Los (justificados) descuidos de Villegas: las sátiras, los sonetos, los epigramas**

En favor de la imparcialidad, justeza crítica y utilidad, De los Ríos procede a censurar lo que él llama “borrones” de Villegas.<sup>27</sup> Las apreciaciones negativas sobre sus obras se ven habitualmente contrarrestadas por ciertos méritos extraliterarios que denotan, al entender del académico, la capacidad de autocrítica y el elevado juicio del riojano; en otros casos se justifican a partir de la generalización del defecto.

<sup>26</sup> Véase Borysowska y Milewska-Wazbinska, 30-31.

<sup>27</sup> Huelga recordar que la alusión a nimios defectos concede una apariencia de imparcialidad en los juicios; imparcialidad que, sin embargo, habitualmente no se observa en unos textos cuya utilidad no estriba únicamente en el “adelantamiento” de las letras nacionales, sino que aspiran a mejorar la proyección internacional.

A sus tres sátiras manuscritas dedica el párrafo 43. Aunque quedan descartadas de su edición por ser “demasiado agrias y severas,” anota los temas y fuentes de imitación de cada una (salvo en la primera, donde Bartolomé Leonardo de Argensola, mencionado anteriormente como modelo castellano de Villegas,<sup>28</sup> aparece solo como dedicatario): Juvenal y Horacio. No obstante, apunta De los Ríos que, si no tuvieran las faltas que él indica, serían “muy apreciadas,” e incluso convierte su crítica en elogio al señalar que el autor, “conociendo este defecto, no se determinó a imprimir las ni divulgarlas.”

Tras contraponer a Villegas a los “versificadores” (“cuyo único Apolo es un desatinado furor, acompañado de poco seso y muchos consonantes”)<sup>29</sup> y ponderar una vez más la senda clásica por él seguida (“el áspero camino de Horacio y Virgilio, con trabajo sucesivo, madura corrección y buen gusto”), pasa a dar cuenta del resto de “descuidos” en que incurrió. El primero de ellos, su arrogancia al presentarse en el emblema de las *Eróticas* “como un sol en cuya presencia debían oscurecerse los demás astros de la poesía lírica,” lo que da pie a la actualización (dieciochesca) de la metáfora:

Verdad es que fue el sol de los líricos españoles, pero también es cierto que, observando este sol con el telescopio de una reflexión madura y circunspecta, se descubren en él algunas manchas que no deben ocultarse al público, porque los defectos de los hombres grandes instruyen tanto como sus afectos. (44)

En la mezcla de alabanza y censura con que se refiere De los Ríos a la sátira antigongorina emplea el editor como argumento crítico su elogio al conde de Villamediana, que atribuye a “los particulares motivos del poder y la pasión, los cuales ofuscan o deslumbran la ingenuidad y el desinterés, que son los ojos de la crítica justa y de la razón juiciosa” (47). La alusión a la nobleza como una de las injustas causas que conduce al diverso tratamiento de dos autores censurables –a juicio de De los Ríos– recoge otro aspecto que en el XVIII será objeto de controversia (en relación, en este caso, con las luchas de poder entre la aristocracia y la élite ilustrada). Si la nobleza es mencionada por el cordobés, al inicio de las *Memorias*, como digno complemento que hace lucir más la valía y los trabajos del autor,<sup>30</sup> se expone ahora que no es bastante para librarle de las críticas ni para dedicarle injustificadas alabanzas.

Otro aspecto interesante es el trato que recibe en manos del editor el soneto, cuya rigidez métrica (especialmente para alguien que aspira a la liberación del verso castellano del “yugo” de la rima) y elaboración conceptual hacen de él, aparentemente, la antítesis de la naturalidad neoclásica. Este es uno de los motivos de la disminución de su fortuna (al menos impresa) entre los poetas neoclásicos de las décadas finales de la centuria (frente al éxito que alcanza en el bajo barroco).<sup>31</sup> A excepción de Moratín –quien sintió

<sup>28</sup> Dice De los Ríos que “lo eligió por modelo y norma de sus composiciones” y que “se descubre tanto” en sus obras poéticas “el numen de Argensola que, aunque el mismo Villegas no confesara que se había empeñado en imitarle, bastaría la lección de sus *Eróticas* para conocer que aquel grande hombre, o quiso revelar los secretos de su musa a nuestro autor, prendado de su ingenio, o no pudo ocultarlos de su penetración” (14).

<sup>29</sup> Nótese la insistencia del editor en censurar la rima consonante, la más alejada de la armonía que atribuye a la versificación latina.

<sup>30</sup> Para justificarse por haberse detenido en hacer referencia a las “distinciones de su casa y familia,” señala De los Ríos que la relación de estas cuestiones “no debe mirarse como superflua en las memorias de un sabio [...] porque el estudio, aplicación, literatura y demás prendas personales resaltan más y lucen mejor sobre el fondo de la nobleza” (12).

<sup>31</sup> Sobre la poesía del bajo barroco pueden verse Ruiz Pérez (2012) y López Guil *et alii* (2013). Álvarez Amo ha señalado que “da la impresión [...] de que la cifra de individuos capaces de escribir sonetos se multiplica en las postrimerías del siglo XVII y albores del siglo XVIII” (10). Sirvan como ejemplos de la

“una obsesionante preocupación por el soneto” (Cabañas, 215) y cuya apreciación por el soneto parece probar su inacabada antología, en que “el carácter de la selección” estaba presidido por una “valoración rigurosamente técnica” (Entrambasaguas 1960, 35)–, en los poetas de finales del XVIII se reduce considerablemente la publicación de sonetos (Pérez Magallón, 97; Martín Puya 2015, 148-150). Ya en 1765 Azara manifiesta una devaluación de su estima al modificar la *dispositio* original de las *Obras de Garcilaso*; en su edición ilustrada y afín a la estética neoclásica, el aragonés concede la preeminencia (y primacía) a los géneros grecolatinos –en el orden del corpus y en sus valoraciones estilísticas–, pues estos nacen de (y prueban) la imitación de los (mejores) autores *antiguos* y, al mismo tiempo, el lenguaje del toledano en estas composiciones se ajusta más a la sencillez, pureza, claridad y elegancia que Azara defiende como modelo (Martín Puya, 2015 y 2016).<sup>32</sup>

De los Ríos censura la ligereza con que se escriben sonetos, ya que considera que “su composición es uno de los empeños más arduos de la poesía.” Requiere una buena “elección del asunto,” “oportunidad y solidez de los pensamientos,” “nervio y hermosura del estilo.” Acude a las autoridades de Gil Menagio (Gilles Ménage),<sup>33</sup> quien asemeja el soneto al “lecho de Procusto,”<sup>34</sup> y Boileau.

Partiendo de la comparación que atribuye al primero, alude a la rigidez de la estructura métrica y afirma que el asunto del soneto “debe estar tan ajustado y naturalmente ceñido a los catorce pies de que constan que una expresión, una palabra que sobre o falte basta para que pierdan todo su mérito” (49). Y de Boileau, “uno de los más sabios y sensatos críticos del siglo de Luis XIV,” parafrasea un fragmento del Canto II de su *Art poétique* (1674):

*El dios Apolo [...] inventó los sonetos para tormento y desesperación de los rimadores, dictó las reglas de su composición, desterró de ella la licencia poética, prohibió todo verso débil y no quiso consentir ni aun la repetición de la misma voz.* Esta exactitud, tan difícil en la práctica, ha sido y será siempre el escollo de los poetas, y, por tanto, un soneto perfecto equivale a un gran poema, y apenas entre muchos millares se encontrarán dos o tres dignos de aprecio<sup>35</sup>.

---

fortuna del soneto en el bajo barroco el casi centenar que este investigador incluye en su edición de Lobo (todos aparecieron bajo el nombre de Lobo, aunque Amo les concede –de modo justificado– el tratamiento de atribuciones. Para sostener nuestra afirmación, no obstante, no resulta relevante la autoría sino la aparición impresa de los sonetos) y los 73 incluidos en los *Ocios políticos* (1726) de Torres Villarroel.

<sup>32</sup> Conviene señalar, una vez más, las disputas entre naciones –vinculadas a la forja de las identidades nacionales–, terreno en el que cabe destacar especialmente la escritura garcilasiana en cuanto a la consolidación y desarrollo de géneros clásicos en la lírica española, mientras que celebrar los sonetos del toledano constituiría una suerte de homenaje o concesión a los italianos –que, por otra parte, gozaban del honor de contar entre sus filas con Petrarca, capaz de formar escuela más allá de los límites de su lengua–.

<sup>33</sup> Erudito francés del siglo XVII. Autor de unas *Obras misceláneas* (1652), los *Orígenes de la lengua francesa* (1650, con segunda edición –póstuma– aumentada en 1694), *Reparos italianos sobre la Aminta*, *Observaciones y correcciones sobre Diógenes Laercio* (en el cual incluyó una *Vida de Aristóteles*), *Etimologías italianas*, y otras. Fue académico de la Crusca.

<sup>34</sup> En realidad, Ménage (517) recoge la comparación de Claudio Tolomei según la refiere Stefano Guazzo en su *Dialogo della poesia latina e toscana*.

<sup>35</sup> Tres décadas después de la edición de De los Ríos, Francisco Sánchez Barbero recoge casi literalmente buena parte de la paráfrasis de De los Ríos sin mencionar el autor en sus *Principios de retórica y poética* (278). El autor, en cuyo tratado se evidencia “el deseo de revitalizar el estudio tradicional de la poética en función de los cambios experimentados en los planteamientos e inquietudes artísticas del poeta de aquellos años” (Rodríguez Sánchez de León, 1445), incluye en esta obra unos juicios acerca de la poesía de Villegas radicalmente opuestos a los presentados por De los Ríos en las *Memorias*; el salmantino aprecia la naturaleza por encima del arte y la imaginación y sensibilidad por encima de las normas. No sorprende, por

Ponderar la excelencia y dificultad como algo intrínseco a la elaboración de un *buen* soneto es básico para justificar la medianía de Villegas en este punto: “los más son tolerables; tal cual, mediano, pero ninguno excelente” (51). Aunque no por ello deja de elogiarle como un poeta “circunspecto y limado;” por el contrario, esto contribuye a probar la ardua empresa que suponen y a despreciar el común de los que, con mucho exceso y poco gusto y razón, se imprimen.

Confiesa el editor que el Parnaso español ha sido siempre “poco feliz” en ellos: ni Boscán ni Garcilaso ni los poetas posteriores han igualado a los “originales,” esto es, los italianos; no hemos tenido, por tanto, “un Petrarca” ni “un Manfredi,” pero, sin embargo, sí ha habido “uno u otro comparable” (equiparable) a Desbarreux<sup>36</sup> (52), a quien hemos de suponer que De los Ríos incluye como mejor sonetista francés. Concede, de este modo, la supremacía en este género de poemas a los primeros que lo compusieron, interesándose por hacer manifiesto que los franceses no alcanzaron en esto mayor gloria que los españoles.

Los de Villegas se distinguen frente a “los del común de nuestros poetas” (cuyo escaso o ningún valor se podrá inferir de los párrafos anteriores): “aunque no son sobresalientes como algunos de Garcilaso, los Argensolas y Artemidoro, no por eso están desnudos de mérito.” Sin embargo, el único “mérito” que se hace explícito es el de que escogiera tan sólo doce sonetos para imprimir en las *Eróticas*. Podría perfectamente haber dicho De los Ríos que Villegas prefirió centrarse en los modelos y metros latinos; no obstante, opta por hacer un elogio forzado al afirmar que “ya que no consiguió acreditar su numen componiéndolos, quiso manifestar su moderación y juicio no determinándose a publicarlos” (53). Quizá considerara que en los pasajes previos había argumentado lo suficiente y con elocuencia acerca de la imitación de los autores grecolatinos, y quizá no quisiera dejar a Villegas sin *emular* asimismo a los modernos en una composición que había triunfado en los dos siglos precedentes. En cualquier caso, el intento del editor es hacer una crítica imparcial (o presentarla como tal) de las obras que sí escribió el riojano. Y es obvio que en este género de composición no le propone como modelo, por lo que no entraría en contradicción con el ideal clásico que quiere consagrar.

El canon mínimo del soneto castellano que, al paso, menciona De los Ríos está conformado por cuatro poetas áureos: Garcilaso, cuya canonización reciente había venido acompañada de dos ediciones (1765, 1771)<sup>37</sup> y una importante presencia en colecciones antológicas (las de López de Sedano, Conti y Masdeu);<sup>38</sup> los hermanos Argensola,

---

tanto, que para el protegido de Quintana –quien había censurado que Garcilaso hubiera cortado las alas a su numen para atarse a la imitación de grecolatinos e italianos (en el prólogo anónimo a las *Poesías escogidas de nuestros cancioneros y romanceros antiguos*, aparecido en el volumen XVI de la *Colección de Ramón Fernández*, de 1796)–, Villegas sea un “mal poeta,” aunque sí que le acuse de tener un estilo “afectado y gongorino” (Sánchez Barbero, 274).

<sup>36</sup> Jacques Vallée des Barreaux (1599-1673), poeta francés del XVII especialmente conocido en el siglo siguiente por el soneto que comienza “Grand Dieu, tes jugemens sont remplis d'équité”: “Nous en citerons point pour exemple le Sonnet de *Desbarreaux*, que tout le monde sçait par cœur à cause de sa beauté, quoiqu'il en soit pas exempt de défauts” (Sabatier de Castres, 471); “Il avoit fait un Sonnet dévot deux ou trois ans avant sa mort qui est conu de tout le monde” (Bayle, 988). La autoría de este soneto fue puesta en duda por Voltaire, que señala, además, que *no vale nada*: “Ce sonnet en vaut rien du tout [...] Ces vers sont de l'abbé de *Lavau*, et *Des-Barreaux* fut toujurs très fâché qu'on les lui attribuat” (Voltaire, 313).

<sup>37</sup> Sobre la recepción crítica de Garcilaso en este periodo puede verse Martín Puya, 2014.

<sup>38</sup> Sobre el *Parnaso español* véase el espléndido trabajo de Molina Huete; sobre la colección de Conti, véase D'Agostino; sobre la antología de Masdeu, véase Gherardi. M<sup>a</sup> Rita Colí, por su parte, compara ambas obras atendiendo a la cuestión de la identidad nacional en la poesía, confrontando el “criterio estético italianizante” de Conti con el diverso propósito de Masdeu, “poner en evidencia unos ideales éticos enraizados en el cristianismo y en unos rasgos identitarios nacionales” (138 y 140-141).

generalmente admitidos como ilustres miembros del Parnaso neoclásico,<sup>39</sup> y Andrés Rey de Artieda, autor de *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro* (1605). Este último no frecuentaba las nóminas de “clásicos” nacionales; en los 9 volúmenes del *Parnaso español* se incluyen tan sólo dos sonetos y una epístola suyos (Molina Huete, 92), y uno de estos sonetos se incorpora a la *Poética* en la edición de 1789 como ejemplo para el estilo jocoso (Luzán 2008, 372). Artieda, además, había sido ya mencionado en las *Memorias* en relación con la censura de las comedias de Lope.

Si De los Ríos convierte en virtud la impresión de sólo 12 sonetos entre las obras de Villegas, similar “templanza y discreción” halla en el caso de los epigramas. La imperfección de estos la atribuye “más” al siglo que al poeta. El juicio del editor en este sentido recibe por argumento nada menos que la separación de la senda marcada por los *clásicos* italianos, originada precisamente en la patria de estos:

La mayor parte de los españoles de aquel tiempo, separándose del camino que había abierto Garcilaso sobre las huellas del Petrarca, Sannazaro, Bembo y otros famosos poetas, abrazaron con demasiado ardor los equívocos y juegos de palabras, oropeles que desde Italia se esparcieron por Europa. (54)

Para De los Ríos, la cuestión está clara: el *itálico modo* alcanzó su esplendor y se convirtió en modelo gracias a las obras de aquellos autores (que, aunque aquí no lo menciona, sí conocieron y siguieron a los grecolatinos); sin embargo, desde esa misma nación se propagó el *mal gusto* cuando cesó la imitación de los clásicos antiguos y modernos, y se perdieron entonces la moderación y templanza, el equilibrio promulgado por Horacio. Se perdió la *esencia* y se optó por la “apariencia,” que fue aplaudida por el vulgo, “de manera que llegaron a inundar nuestro Parnaso” estos falsos “oropeles;” y, aunque “la sana razón los desterró de todos los poemas [...]” permitió su uso [en el epigrama] con tal que el equívoco recaiga sobre el sentido y no sobre las voces.” Y el ilustre y juicioso Villegas, “arrastrado de la corriente de su siglo,” incurrió en el error de emplear estos “sonsonetes y juegos del vocablo para aguzar con ellos el remate o cola de sus epigramas, según la graciosa expresión de Boileau” (54).

Con estas pinceladas críticas cierra De los Ríos su análisis de las *Eróticas*; queda únicamente por hacer la valoración final, de tal modo que, una vez justificados los “borrones” que se hallan en los versos del riojano, recurre a la autoridad de Boileau (“excelente crítico” que apunta que la necesidad de señalar los “lunares” hasta en los mejores poetas [55]), Horacio (quien “dice que las pequeñas manchas de una obra poética cuya mayor parte es sobresaliente en nada rebajan su mérito” [56]) y Longino (para quien “las producciones de un grande ingenio, aun con muchas faltas e inadvertencias, merecen ser preferidas a las de otros ingenios inferiores compuestas con la mayor exactitud y sujeción a las reglas” [56]) para justificar tanto su ecuánime censura de los “descuidos” del poeta, como la reivindicación del mérito y ejemplaridad de la obra.<sup>40</sup> Las *Eróticas*, a pesar de sus “lunares,” “lograrán siempre la preferencia y serán el objeto de la estimación de los sabios” (55). Al “voto de estos célebres escritores” se une “el ejemplo de Homero

<sup>39</sup> La canonización de estos autores alcanza los tratados de la segunda mitad del siglo XVIII destinados a la “educación literaria”, en los que el canon áureo “más reiterado [...]” podría sintetizarse en unos cinco autores: Garcilaso, fray Luis de León, Bartolomé y Lupericio Leonardo de Argensola y Esteban Manuel de Villegas” (Osuna, 258).

<sup>40</sup> Todo lo contrario habría ocurrido en vida del poeta, en que los versos de Villegas habrían sido objeto de la ferocidad de la crítica injusta y malintencionada, modo de censura “que retrata tan propiamente el discreto Trajano Boccalini” (57), y que habría conducido al riojano a abandonar la poesía y dedicarse a “la crítica y corrección de los autores de la Antigüedad” (58).

y Virgilio” para confirmar “plenamente el juicio que acabamos de hacer de las *Eróticas* y de su ilustre autor” (56). El nombre de Villegas quedaría, de este modo, defendido y reivindicado ante la censura extranjera y propuesto como modelo para sus compatriotas, y el juicio crítico de De los Ríos –y el propio editor–, legitimado.

Pero todavía quedan muchas *Memorias*, en las que De los Ríos repasa la trayectoria posterior del riojano, deteniéndose especialmente en las *Disertaciones críticas*, pero prestando asimismo no poca atención a su obra poética de madurez. Y así, si las *Eróticas*, por sí mismas, hacen merecer a Villegas la cumbre del Parnaso de la lírica castellana, no son menores la admiración y reconocimiento que debería brindarle, a juicio de su editor, la traducción de Boecio. No sólo por haberse escrito una vez sobrepasadas las fronteras tradicionalmente marcadas para la afluencia del numen poético (*supra*), sino por ser fruto de la unión de este con el perfeccionamiento de “su razón y juicio,” hasta tal punto que la escrupulosidad que se refleja en ellas hace considerar las *Eróticas* “galanterías del arte más que [...] resabios del corazón” (76). Las traducciones de poemas de la *Consolación*, en que se aunaban magistralmente el deleite y la utilidad de la materia filosófica, son, para De los Ríos, prueba del interés por la elaboración artística, del oficio que desempeña en sus traducciones y en la imitación de los clásicos, en una medida y delicada labor de orfebrería, lo que el editor retrotrae hacia su obra de juventud, encareciendo, así, el carácter artístico de las *Eróticas* sobre su temática –minimizando, con ello, las posibles críticas–; pondera, de este modo, la veneración de Villegas por los modelos y su elevado respeto por las normas.

### Conclusiones

El académico, por tanto, ha defendido el *imperio* de Villegas en el Parnaso en lengua castellana ejerciendo una crítica “ilustrada,” que sigue la vía, en España promulgada por Mayans, de anteponer la utilidad de la censura a la falsedad de la simple apología, apuntando los errores que se encuentran hasta en los versos del más laureado poeta –aunque, como se observa en diversos pasajes, no es poco lo que hay de construcción apologética en el discurso del cordobés. De acuerdo con la concepción neoclásica del arte, promueve el estudio y la imitación de los clásicos grecolatinos, por los que muestra clara preferencia frente a los modernos; aquellos serían el ideal. No obstante, aunque juzga que la poesía castellana debe ahondar en el camino de los metros de la Antigüedad –pues es digna y capaz para ello–, admite el modelo de los mejores italianos –fundado también sobre la autoridad de la *imitatio* clásica–, en tanto que la pérdida de este horizonte condujo a la degeneración de la poesía en la vacuidad de los oropeles. Y, junto al respeto de las normas y el inspirado estudio de los modelos, al recoger las ideas de Longino –sea o no por conveniencia para justificar el mérito de Villegas–, concede asimismo un excepcional valor al “ingenio,” que, no obstante, ha de estar siempre tamizado por una sabiduría fundada sobre el estudio de los clásicos. Y esto no supone sino afirmar, como había hecho al inicio de las *Memorias*, que el poeta *nace*, pero también *se hace*; es decir, es requisito del *buen* poeta la disposición natural, pero también es indispensable la formación –el esforzado y constante estudio (lectura e imitación, reflexiva y heurística)– clásica.

Y es que, si “los modelos líricos fueron buscados primordialmente entre autores de lengua castellana” (Checa Beltrán 1998, 274-275), los escogidos debían demostrar en sus versos haber sido ellos mismos grandes conocedores e imitadores de los poetas de la Antigüedad; y si el “bucolismo suave e intrascendente” (Palacios Fernández, 530) de Villegas es uno de los aspectos que se elogian en el riojano a finales de la centuria (algo que se relaciona con las nuevas corrientes de apreciación de la sensibilidad), en las *Memorias* que escribió Vicente de los Ríos la lectura es plenamente neoclásica, y el

aspecto que este desarrolla de manera primordial es su proximidad con los clásicos grecolatinos, que lo hace digno de representar la lírica castellana ante los europeos y de convertirse en modelo de imitación para los poetas actuales y venideros.

De los autores que conforman la tríada clásica del XVIII, Garcilaso, fray Luis y Villegas, sólo este carecía de una edición *ilustrada* a la altura de 1774, situación que solventa De los Ríos recogiendo sus versos con el firme propósito de proponer un modelo para la restauración de la poesía (por la senda adecuada de la imitación clásica y, en particular, el uso del sistema métrico latino), pero también de acallar las críticas francesas y reivindicar la dignidad y grandeza de la tradición lírica castellana ante la nación que disfrutaba de la hegemonía cultural.

**Obras citadas**

- Álvarez Amo, Francisco Javier. *Las "Obras poéticas líricas" (1738) de Eugenio Gerardo Lobo: edición y estudio*. Tesis doctoral. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2013.
- Álvarez Barrientos, Joaquín. "Martín Sarmiento (1695-1772) y Luis José Velázquez (1722-1772) en los orígenes de la historia literaria española." En Victoriano Gaviño Rodríguez & Fernando Durán López eds. *Gramática, canon e historia literaria (1750-1850)*. Madrid: Visor, 2010. 11-48.
- Aradra, Rosa María. "Los procesos de formación del canon (Reflexiones metodológicas sobre el canon literario de los siglos XVII y XVIII)"
- Bayle, Pierre. *Dictionnaire historique et critique*. Rotterdam: Michele Bohm, 1720. II.
- Borysowska y Milewska-Wazbinska. *Poesis Artificiosa: Between Theory and Practice*, Peter Lang, 2014.
- Cabañas, Pablo. "Los sonetos de Leandro Fernández de Moratín (Algunas consideraciones)." En *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1971. 215-223.
- Cañas Murillo, Jesús ed. Blas Nasarre. *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1992.
- Chabanon, Michel-Paul Guy de. *Les odes pythiques des Pindare traduits avec des remarques par M. Chabanon, de l'Académie Royale des Inscriptions & Belles-Lettres et de l'Académie de Lyon*. París: chez Lacombe, 1772.
- Checa Beltrán, José. *Razones del buen gusto (poética española del neoclasicismo)*, Madrid, CSIC, 1998.
- . "En busca del canon perdido: el siglo XVIII." *Studi Ispanici* 5 (2002): 95-115.
- Coli, María Rita. "Petrarquismo y nación poética. El Siglo de Oro en dos antologías del siglo XVIII: *Poesie di ventidue autori spagnuoli del Cinquecento* de J. F. Masdeu y *Scelta di poesie castigliane* de G. B. Conti." En José Lara Garrido & Belén Molina Huete eds. *La poesía del Siglo de Oro en el siglo de las luces. Estudios sobre la recepción y el canon de la literatura áurea (II)*. Madrid: Visor, 2013. 115-141.
- D'Agostino, Maria. "La *Colección de poesías castellanas* de Giovan Battista Conti: algunos ejemplos de traducción." En Begoña López Bueno dir. *Entre sombras y luces: la poesía del Siglo de Oro de 1700 a 1850*. Sevilla: Universidad de Sevilla | Grupo PASO, 2014. 301-323.
- Entrambasaguas, Joaquín de. *Una guerra literaria del Siglo de Oro: Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1932.
- ed. *Sonetos escogidos por Leandro Fernández de Moratín*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas | Servicio de Publicaciones de la Junta técnica de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1960.
- Étienvre, Françoise. "Entre Mayans y Luzán: la necesidad de un Parnaso." *Bulletin hispanique* 109.2 (2007): 685-708.
- Feijoo, Benito Jerónimo. *Teatro crítico universal o Discursos varios en todo género de materia, para desengaño de errores comunes*. Ed. Giovanni Stiffoni. Madrid: Castalia, 1986.
- Ford, Philip. *The Judgment of Palaemon: The Contest Between Neo-Latin and Vernacular Poetry in Renaissance France*. Leiden | Boston: Brill, 2014.
- Gherardi, Flavia. "Dar a la Italia un Parnaso español: Las *Poesie di ventidue autori spagnuoli del Cinquecento* de Gianfranco Masdeu (1786) y su proyección en la cultura italiana del XIX." En Begoña López Bueno dir. *Entre sombras y luces: la*

- poesía del Siglo de Oro de 1700 a 1850*. Sevilla: Universidad de Sevilla | Grupo PASO, 2014. 277-300.
- Iriarte, Tomás de. *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Iriarte*. Madrid: Imprenta Real, 1805. IV.
- Irving, David. *Memoirs of the Life and Writings of George Buchanan*. Edimburgo: William Blackwood, 1817.
- Lara Garrido, José & Molina Huete, Belén eds. *La poesía del Siglo de Oro en el siglo de las luces. Estudios para la recepción y el canon de la literatura española (II)*. Madrid: Visor, 2013.
- López Bueno, Begoña ed. *Entre sombras y luces: la recepción de la poesía del Siglo de Oro de 1700 a 1850*. Sevilla: Grupo PASO | Universidad de Sevilla.
- López Guil, Itziar, Adrián J. Sáez, Antonio Sánchez Jiménez & Pedro Ruiz Pérez eds. *Heterodoxias y periferias: la poesía hispánica en el bajo barroco*. Monográfico de *Versants. Revista suiza de literaturas románicas* 60.3 (2013).
- Luzán, Ignacio de. *La Poética*. Ed. Russell P. Sebold. Madrid: Cátedra, 2008.
- Madramany, Juan Bautista. *El Arte poética de Nicolás Boileau Despreau[x]. Traducida del verso francés al castellano por don Juan Bautista Madramany y Carbonell*. Valencia: José y Tomás de Orga, 1787.
- Martín Puya, Ana Isabel. “El Garcilaso de Carlos III: ideas poéticas de Azara.” En Begoña López Bueno dir. *Entre sombras y luces: la poesía del Siglo de Oro de 1700 a 1850*. Sevilla: Universidad de Sevilla | Grupo PASO, 2014. 151-179.
- . “Azara corrige a Garcilaso: sentimiento y razón.” *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII* 25 (2015): 129-160.
- . *Las “Obras de Garcilaso de la Vega, ilustradas con notas” (1765) por José Nicolás de Azara*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2016.
- Ménage, Gilles. *Le origini della lingua italiana*. Geneva: Giovanni Antonio Chouët, 1685.
- Molina Huete, Belén. “La poesía del Siglo de Oro a la luz del Buen Gusto: el *Parnaso español* de López de Sedano.” En José Lara Garrido & Belén Molina Huete eds. *La poesía del Siglo de Oro en el siglo de las luces. Estudios sobre la recepción y el canon de la literatura española (II)*. Madrid: Visor, 2013. 39-99.
- Osuna, Inmaculada. “Consideraciones sobre el canon de la poesía áurea en la educación literaria (1700-1857).” En Begoña López Bueno dir. *Entre sombras y luces: la poesía del Siglo de Oro de 1700 a 1850*. Sevilla: Universidad de Sevilla | Grupo PASO, 2014. 249-275.
- Osuna Cabezas, María José. “Canonización de la poesía del Siglo de Oro en la labor periodística de Valladares.” En Begoña López Bueno dir. *Entre sombras y luces: la poesía del Siglo de Oro de 1700 a 1850*. Sevilla: Universidad de Sevilla | Grupo PASO, 2014. 229-248.
- Palacios Fernández, Emilio. “Los poetas de nuestro Siglo de Oro vistos desde el XVIII.” En *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1983. 517-543. II.
- Passerat, Jean. *In Adriani Turnebi obitum. Ioannis Passeratii Elegia*. París: Federicum Morellum, 1565.
- Pérez Magallón, Jesús. “Introducción.” En Leandro Fernández de Moratín. *Poesías completas (Poesías sueltas y otros poemas)*. Ed. Jesús Pérez Magallón. Barcelona: Sirmio, 1995. 17-147.
- Rey Hazas, Antonio & Muñoz Sánchez, Juan Ramón. *El nacimiento del cervantismo: Cervantes y el Quijote en el siglo XVIII*. Madrid: Verbum, 2006.

- Rodríguez Ayllón, Jesús Alejandro. *Un hito en el nacimiento de la historia de la literatura española: los "Orígenes de la poesía castellana" (1754) de Luis José Velázquez*. Málaga: Unicaja, 2010.
- Rodríguez Sánchez de León, M<sup>a</sup> José. "Los Principios de retórica y poética de Francisco Sánchez Barbero (1764-1819) en el contexto de la preceptiva de su época." En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1989. 1439-1450.
- Ruiz Pérez, Pedro ed. «Tardos vuelos del Fénix». *La poesía del bajo barroco*, monográfico de *Caliope*, 18.2 (2012).
- . "Siglo de Oro y canon moderno: Benegasi contesta a Velázquez." En Begoña López Bueno dir. *Entre sombras y luces: la poesía del Siglo de Oro de 1700 a 1850*. Sevilla: Universidad de Sevilla | Grupo PASO, 2014. 113-149.
- Sánchez Barbero, Francisco. *Principios de Retórica y Poética*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805.
- Sabatier de Castres, Antoine. *Dictionnaire de Littérature, dans lequel on traite de tout ce qui a rapport à l'Eloquence, à la Poésie & aux Belles-Lettres, & dans lequel on enseigne la Marche & les Règles qu'on doit observer dans tous les Ouvrages d'esprit*. París: Vincent, 1770. III.
- Torres Villarroel, Diego de. *Ocios políticos en poesías de varios metros del Gran Piscator de Salamanca don Diego Torres Villarroel*. Ed. Ana Isabel Martín Puya. Proyecto PHEBO (Poesía Hispánica en el Bajo Barroco). Disponible en: <[http://www.uco.es/phebo/es/textos\\_editados](http://www.uco.es/phebo/es/textos_editados)>.
- Urzainqui, Inmaculada. "La poesía del Siglo de Oro en la historiografía literaria dieciochesca." En Begoña López Bueno dir. *Entre sombras y luces: la poesía del Siglo de Oro de 1700 a 1850*. Sevilla: Universidad de Sevilla | Grupo PASO, 2014. 15-49.
- Velázquez de Velasco, Luis José. "Discurso sobre el verdadero autor de las poesías, que publicó Don Francisco de Quevedo, con el nombre del bachiller Francisco de la Torre." En *Poesías que publicó don Francisco de Quevedo Villegas... con el nombre del bachiller Francisco de la Torre*, Madrid: Imprenta de Música de D. Eugenio Bienco, 1753. I-XX.
- . *Orígenes de la poesía castellana*. Málaga: Francisco Martínez de Aguilar, 1754.