



QUEVEDO, EL RITMO POÉTICO
Y LAS FIGURAS DE POSICIÓN:
OBSERVACIONES EN LOS TEXTOS PRELIMINARES
A SUS EDICIONES DE FRAY LUIS DE LEÓN
Y FRANCISCO DE LA TORRE

Antonio AZAUSTRE GALIANA

Universidade de Santiago de Compostela (España)
antonio.azaustre@usc.es

Recibido: 2 de enero de 2018

Aceptado: 16 de enero de 2018

<https://doi.org/10.14603/5D2018>

RESUMEN:

El trabajo estudia las ideas de Quevedo sobre distintas cuestiones referentes a las figuras de posición y el ritmo poético, incluidas en los preliminares literarios a sus ediciones de las poesías de fray Luis de León y Francisco de la Torre.

PALABRAS CLAVE:

Quevedo; métrica; retórica; figuras de posición.



ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

ISSN: 2297-2692

Arte Nuevo 5 (2018): 115-137

unine

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

QUEVEDO, POETIC RHYTHM,
AND FIGURES OF POSITION:
REMARKS IN PRELIMINARY TEXTS TO HIS EDITIONS OF FRAY
LUIS DE LEÓN AND FRANCISCO DE LA TORRE

ABSTRACT:

This article studies Quevedo's thoughts on several matters relating to figures of position and poetic rhythm, as expressed in the literary liminal texts to his editions to the poetry of Fray Luis de León and Francisco de la Torre.

KEYWORDS:

Quevedo; Metrics; Rhetoric; Figures of position.



En la segunda década del seiscientos, Quevedo compuso varias obras donde manifestaba diversas opiniones acerca del lenguaje y el estilo. El *Cuento de cuentos* —escrito en torno a 1626 y revisado para ser incluido en *Jugetes de la niñez* en 1631— es una aguda parodia del abuso de muletillas y frases hechas que construye una enredada historia a partir de su encadenamiento. En el otro polo, el del estilo culto, se hallan varios textos de este mismo periodo: *La Aguja de navegar cultos* y *La culta latiniparla* —escritos en torno a 1629 e incluidos en *Jugetes de la niñez*— parodian el estilo que proliferó con la fama de Góngora: la *Aguja*, de manera más breve y echando mano de poemas hiperbólicamente paródicos; *La culta*, en forma de catecismo que instruye a las damas que quieran ser expertas en dicha moda. Ambos textos se mueven en el terreno de la parodia, pero ello no impide que manifiesten con claridad la posición —al menos teórica— de un Quevedo opuesto a los usos extremos de la lengua y el estilo, y más proclive a un equilibrio en la forma lingüística que casa mejor con la ortodoxia de las preceptivas retóricas y poéticas.

En 1631 se publican las ediciones de fray Luis de León y Francisco de la Torre preparadas por Quevedo. En ambos casos, el prurito de editor de textos se combina con el uso de ambos poetas como ejemplos de equilibrio y moderación estilísticos que contraponen al estilo de Góngora. Sus preliminares literarios constituyen, en cierta medida, el envés serio de la posición que, tras la parodia y la agudeza burlesca, encerraban la *Aguja de navegar cultos* y *La culta latiniparla*. Ahora Quevedo echará mano de la preceptiva literaria para esgrimir razones en favor de la moderación del estilo y en contra de lo que consideraba usos exagerados. Algunas de ellas abordan cuestiones que rozan los terrenos de la métrica o, al menos, plantean problemas y dilemas teóricos a los que se enfrentan diversos fenómenos de esa preceptiva.

PRELIMINARES LITERARIOS A LAS POESÍAS DE FRAY LUIS DE LEÓN

En su parte final, la carta dedicatoria al conde-duque de Olivares que precede a la edición de las poesías de fray Luis aborda tres cuestiones referentes a la forma poética: el hipérbaton, el encabalgamiento léxico —«el partir las voces», dirá Quevedo— y la *compositio* fonética¹.

¹ Más detalles sobre este texto de Quevedo en Rivers (1998); Azaustre (2003a y 2003b), de donde tomo algunas de las presentes consideraciones, y Schwartz y Fasquel (2017).

Quevedo dice lo siguiente a propósito del hipérbaton²:

En estas cosas se debe imitar a los poetas, no en los achaques que no pudieron escusar por la ley del ritmo: como las transposiciones latinas que introdujo la posición de vocales, mudas y líquidas; no el estudio, sino las breves o largas. (Quevedo, *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León*, págs. 149-150)

Dentro de la variedad terminológica que conoce este tipo de recursos, Quevedo utiliza la voz *transposición*, traducción habitual del término latino *transmutatio*. Como es sabido, esta *figura per ordinem* consiste en el cambio de lugar de un elemento dentro del discurso, y conoce dos posibilidades: por un lado, la transposición en contacto o anástrofe, que es una inversión del orden sintáctico (habitualmente antepone el adyacente al núcleo de un sintagma); por otro lado, la transposición a distancia o hipérbaton, que se produce por la separación de dos voces al intercalarse otras entre ellas. Menos frecuentes son la *tnesis* —ruptura de una palabra mediante la inserción de elementos ajenos a ella en su interior—, la *synchysis* —desorden sintáctico extremo por la combinación de hipérbatos y anástrofes— y el *hysteron proteron* —orden de los contenidos de manera inversa a su discurrir natural—.

Tal y como señala Quevedo, las transposiciones son frecuentes en la poesía latina, pues en latín el *numerus* regulariza la sucesión de largas y breves partiendo de las unidades denominadas *pies*. Aunque el *numerus* también afecta a la prosa, especialmente en los finales de los periodos (donde se recomienda la sucesión de largas), su regularidad es mucho más estricta en la poesía, que somete sus versos a una disposición rígida de pies llamada *metro*. Aun disponiendo de licencias métricas, ello exigía al poeta latino ajustar el orden de los vocablos a la preceptiva sucesión de largas y breves. Por eso Quevedo disculpa las transposiciones en los poetas latinos debido a la configuración rítmica y cuantitativa del latín; pero no parece ver tan evidente esa necesidad en los poetas romances. Ahí incorpora su censura al estilo de Góngora que, según Quevedo, abusaría del hipérbaton por un afán de elegancia y elevación en el lenguaje, o como una socorrida licencia métrica que excusa el trabajo en la construcción, medida y rima del verso.

Al ocuparse del hipérbaton Quevedo aborda un punto de frecuente interés en las preceptivas y en las discusiones literarias sobre el estilo³. Como

² Véanse los comentarios sobre este pasaje que ofrecen Azaustre (2003b: 150-151, notas 80 y 81) y Schwartz y Fasquel (2017: nota 151).

³ La bibliografía sobre el hipérbaton en la polémica gongorina es muy abundante; véanse, como botón de muestra, Roses (1994: 168-178); Ly (1999); Blanco (2010). Aunque censura su abuso, Quevedo utiliza el hipérbaton en su poesía: Pozuelo (1979: 319-335), Fernández Mosquera (1999: 217-220), y Rey y Alonso

sucede en todas estas cuestiones de técnica poética, las opiniones sobre el hipérbaton distan de ser uniformes. Ya Fernando de Herrera, poeta de estilo bastante ornamentado, fue dado a su uso. En sus *Anotaciones* a la poesía de Garcilaso, su opinión oscila entre la censura de un brusco hipérbaton que perturba la comprensión, y la alabanza de un uso más moderado que embellece el estilo⁴. Es, por otra parte, la posición habitual en la preceptiva aristotélica y horaciana y en las retóricas, que suelen recomendar equilibrio y moderación en los diferentes recursos del *ornatus*:

[soneto 7, vv. 9-11] Porque esta oración está confusa, se deve entender assí: *yo, como vano, avía jurado a poder i consentimiento mío no meterme más en otro semejante peligro*. La oscuridad d'este lugar nació del ipérbaton, no dudoso vicio de la sintaxis, que implica i perturba el sentido de la oración. Es el ipérbaton *distraición* o *trassgression* en la lengua latina, i en la nuestra, si le puede caber este nombre, *trasspassamiento*, porque la oración se distrae i aparta i trasspassa quando van las palabras después del seguimiento i curso de otras palabras. Quiere Ermógenes en el *Libro I, De las formas de la oración*, que se cause el ipérbaton en dos maneras: por paréntesis, que es interposición, i por ipértesis, que es dilación, la cual se llama propriamente *trassgression* o *trasspassamiento*. (Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, págs. 330-331)

[elegía 1, v. 73] Solía dezir Iuan de Malara que era éste duro modo de hablar por estar entrepuesto entre el ayuntado i el sustantivo el *crystal* [...]. Mas aunque siempre tuve su opinión por cierta regla por su mucha erudición i dotrina, no la seguí en esta parte por parecerme que d'esta suerte, se hazía la oración más figurada i hermosa. (Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, págs. 581-582)

Centrándonos en la discusión sobre Góngora y su estilo, ya Pedro de Valencia se había referido al hipérbaton en su *Carta a Góngora...*:

También, por estrañar i hazer más levantado el estilo, usa trasponer los vocablos a lugares que no sufre la phrasis de la lengua castellana. (Pedro de Valencia, *Carta a Góngora...*, pág. 76).

Jáuregui lo censuró en el *Antídoto* y, con más detalle, en el *Discurso poético*⁵; en el primer texto solo refiere la común idea de que esas transposiciones están vedadas al castellano; en el segundo precisa más sus razones, y se opone,

Veloso (2011: LI-LV) lo estudiaron en su poesía amorosa; Rey (1995: 189-190) en la moral; ver también Rivers (2001). Lapesa (1977) lo analizó en fray Luis, poeta editado por Quevedo.

⁴ Ver además los comentarios de Pepe y Reyes Cano (2001: 75).

⁵ Para el *Antídoto*, véanse las observaciones de Rico García (2002: XXIV-LX); para el *Discurso poético*, las de Blanco (2016: apdo. 4), ambas en la introducción a sus ediciones.

en concreto, al hipérbaton que separa epíteto y sustantivo colocando el adjetivo en la primera de las posiciones; considera que este orden provoca una dicción áspera y oscura, que se evitaría si, aun separando las voces, el sustantivo fuese en primer lugar:

También altera esta lengua, y las otras, el orden de la locución con mil trasposiciones y travesuras que a nosotros son vedadas. (Jáuregui, *Antídoto*, pág. 22)

Una de sus extrañezas (como propuse) es la transposición de palabras: llaman los griegos *hyperbaton* esta figura que, usada con buen artificio, añade gala al decir, y es común entre los poetas. Mas en algunos modernos es tan frecuente y violenta que me obliga a notarla con distinción, especialmente en el modo que más ofende. Dividen el epíteto del nombre, interponiendo algunas palabras, de que procede este género de oraciones:

En la moderna de escribir manera
extraños mil se notarán desaires.

División que en nuestro lenguaje casi siempre desagrada al oído. Contra ella vi escrito mucho por algún autor enojado. Y, siendo lo principal que impugnaba, era sin duda lo que menos entendía. Acuérdomme que trae por ejemplos de esta violencia versos que en ninguna manera la comprehenden. Y es que quien los alega reprueba confusamente la travesura, ignorando su distinción. No basta pues el trasponer [f. 10v] como quiera las palabras, y apartar los epítetos de los nombres, para que resulte aspereza en nuestro lenguaje. La aspereza resulta (entiéndase esto) cuando el epíteto se dice primero y el nombre después, como en aquel ejemplo: «Extraños mil se notarán desaires, en la moderna de escribir manera». Pero si se traspone en modo contrario, diciendo primero el nombre, y después el epíteto, aunque se dejen en medio las mismas palabras, desaparece lo áspero, si no lo travieso. Véase la diferencia:

Desaires mil se notarán extraños
en la manera de escribir moderna.

No sólo es sufrible término, sino agradable. Infinitos le usan, a nadie ofende y así es despropósito traerle a cotejo con el primero. Es tanta verdad que no ofende, que aun en prosa humilde se admite, como: «Pocos tienen caudal de letras suficiente para obras de poesía tan difíciles». Lo ofensivo sería trasponer al contrario: «Suficiente de letras caudal, para tan difíciles de poesía obras». La diferencia es grandísima. Diré algunos versos de Garcilaso, donde usa la suave trasposición:

Y con voz lamentándose quejosa. [Garcilaso, égloga II, v. 226]

Ya de rigor de espinas intratable. [Garcilaso, égloga I, v. 307]

Los accidentes de mi mal primeros. [Garcilaso, égloga II, v. 523]

Guarda del verde bosque verdadera. [Garcilaso, égloga I, v. 610]

[f. 111r] ¿Quién puede argüir dureza en estas divisiones? Antes conceder elegancia, porque se oye primero el nombre (aquí apoya la distinción) y después su epíteto. Si lo trocásemos, anteponiendo el epíteto, y después el nombre, entonces incurriría en dureza: «Verdadera del bosque guarda»; «Los primeros de mi mal accidentes»; «Intratable de espinas rigor»; «Con quejosa lamentándose voz». Este en efecto es el modo áspero de trasponer que usan frecuente los modernos, con total repugnancia de nuestra lengua, pues no se puede acabar con ella que lo tolere. Podríase en alguna ocasión, mediante la industria de los artífices. (Jáuregui, *Discurso poético*, fols. 101-111r)

Lope se ocupó del hipérbaton en la *Respuesta a un papel sobre la nueva poesía* (texto incluido en *La Filomena*); reprueba allí su excesiva frecuencia, la distancia entre los elementos separados y su carácter de fácil auxilio para ajustarse con más facilidad a la rima⁶:

Todo el fundamento de este edificio es el trasponer, y lo que le hace más duro es el apartar tanto los adjuntos de los sustantivos, donde es imposible el paréntesis: que lo que en todos causa dificultad la sentencia, aquí la lengua. (Lope, *Respuesta de Lope de Vega Carpio*, fol. 194v)

esta [la trasposición o trasportamento] es la más culpada en este nuevo género de poesía, la cual no hay poeta que no la haya usado; pero no familiarmente ni asiéndose todos los versos unos a otros en ella, con que le sucede la fealdad y oscuridad que decimos; si bien es más fácil manera de componer, pues pasa el consonante, y aun la razón, donde quiere el dueño, por falta de trabajo para ablandarla y seguirla con lisura y facilidad. (Lope, *Respuesta de Lope de Vega Carpio*, fols. 195v-196r)

Cascales lo califica de «ambagioso hipérbato» en sus *Cartas filológicas* (I, 8, págs. 142, 160, 162)⁷. Como Quevedo, también Cascales diferencia entre su uso en latín y en las lenguas romances, donde afirma que no convienen las transposiciones:

La solución de este argumento me parece fácil, porque la lengua latina tiene su dialecto y propio lenguaje, y la castellana el suyo, donde no convienen [las transposiciones]. (Cascales, *Cartas filológicas*, I, 8, pág. 178)

⁶ Véanse las consideraciones de Conde Parrado (2015: apdos. 4 a 8) en el prólogo de su edición.

⁷ Más censuras recogió ya Herrero García (1930: 308-316).

En síntesis, estas censuras se basan en los siguientes argumentos principales: 1) lo que se considera uso excesivo del recurso; 2) su aplicación a un verso, el castellano, con una diferente construcción métrica y rítmica del griego y latino; 3) la excesiva distancia entre los elementos oracionales que se separan y, en algún caso (epíteto---sustantivo), el orden en el que se disponen; 4) su uso como un socorrido recurso que, a partir de una alteración del orden sintáctico, consigue ajustar el cómputo silábico y la rima.

Lógicamente, los defensores de Góngora y la nueva poesía se inclinarán a defender el hipérbaton. Aducen para ello dos grandes razones: su presencia en autores ilustres y su capacidad ornamental y rítmica al margen de las necesidades del metro («realzan el hablar», dirá Francisco Fernández de Córdoba en el *Examen del Antídoto*). Sus únicos reparos se dirigen a moderar su frecuencia:

También las transposiciones, cuyo uso frecuente le oponen a nuestro Poeta, son muy jocundas y deleitosas y virtudes de la oración [...]. Estos hypérbatos o transposiciones se cometen cuando se trueca en la oración la contextura ordinaria de las dicciones. De ellas usó Garçi Lasso muchas vezes [...]. Estos truecos de dicciones no son violentos a la lengua hespañola, sino muy naturales; y si lo son, culparse debe Garçi Lasso. Puédelos admitir como la latina, cuyos Poetas apenas conponen verso sin usar transposiciones, assí por ocasión del metro, como por que causan gravedad, venustidad y bizarría. (Pedro Díaz de Rivas, *Discursos apoloéticos*, págs. 48-49)

El hipérbaton con todas sus especies (sea tropo o figura, que en duda lo pone Quintiliano⁸ e importa poco) sirve sin duda grandemente al ornato, turbando el orden de las palabras con anteposiciones, interposiciones y postposiciones, que realzan el hablar y le hacen numeroso y nada vulgar; respecto de lo cual le alaba mucho el referido autor⁹. Pero no ha de ser todo hipérbaton, que será menester traer en la manga un intérprete que a los oyentes o lectores declare el sentido de lo que queremos decir [...] y así, a mi juicio, debe vuestra merced moderarse en él. (Francisco Fernández de Córdoba, *Parecer*, fol. 142r)

Los modos referidos [anteposiciones, interposiciones, postposiciones] propios an sido y son de los Poetas griegos, y latinos, de los toscanos y españoles, de aquellos por necesidad, déstos por gala; por tales los an frequentado el Chiabrera, el Tasso, Monseñor de la Casa, el Guarini, el Marino y otros. Véanse sus Rimas sembradas dellos; pues ¿qué tiene nuestra lengua, es tejida en menos quenta que las demás, para que sea incapaz del ornato que reciben ellas? ¿es alabanza de algún idioma venderse por estrecho de tragaderas? No pienso yo tal, ni tal está

⁸ Quintiliano, *Institutio Oratoria*, 9, 1 y 9, 4, 3, como señala Elvira-Ramírez (2015: nota 251), donde ofrece más detalles.

⁹ Quintiliano, *Institutio Oratoria*, 8, 6, 62-67; Elvira-Ramírez (2015: nota 252) señala la referencia y ofrece más detalles.

escrito en buenos autores. Garcilaso usó destos modos muy a tiempo en otros lugares, que los que trae V.m.y en todos parece igualmente bizarro. Herrera los usa asimesmo, y los usará nuestro autor de las Soledades [...]. (Francisco Fernández de Córdoba, *Examen del Antídoto*, págs. 466-467)

Pues si el obscurecerse y usar de transmutaciones es tan ordinario, y se alaba en los poetas latinos, ¿por qué en los españoles se ha de reprender, y más en quien los usa con tanto donaire y suavidad? Y si allí fue lícito, ¿qué delitos ha cometido nuestra lengua, para no gozar de las exenciones y privilegios de la latina? (Francisco del Villar, *Carta en defensa de Góngora*, pág. 172)

Además de estas razones, comunes a la mayoría de los comentaristas que defendieron este uso, pueden añadirse las señaladas por Juan de Espinosa Medrano en su *Apologético* (1662), donde se ocupó por extenso de esta figura en sus secciones IV y V¹⁰. Partiendo de la clasificación del hipérbaton en cinco especies de san Isidoro (*Etimologías* I, 37, 16)¹¹, considera que el único tipo censurable es la *tmesis*, que Espinosa Medrano niega haber sido utilizada por Góngora, quien, dice, practicó «una nueva disposición de voces elegante que los constituyentes y sintaxistas llaman colocación, estructura genuina del lenguaje latino y tan natural al artificio de metrificar que jamás le conoció el verso por hipérbaton ni por otro tropo poético, sino por lenguaje común y corriente» (IV § 21). Pondera así el Lunarejo la fluidez con la que Góngora maneja este tipo de transposiciones sintácticas, y subraya su carácter esencial a la poesía. En esta misma línea, señala que, aunque Góngora no fue el primero en usar el hipérbaton en castellano, sí fue el primero en acomodarlo con buen parecer y hermosura (V § 33)¹². Señala finalmente, respondiendo las críticas de Faría y Sousa, que no es preciso que el hipérbaton encierre conceptos elevados, pues las figuras de elocución no tienen esa finalidad, sino la de «hermosear la plática» (V § 45).

Necesidad rítmica, capacidad ornamental y antecedentes latinos y romances son los argumentos que, a favor y en contra, se manejan en estas disputas literarias, donde las preceptivas retóricas y poéticas tienen un peso

¹⁰ Más detalles sobre el tratamiento del hipérbaton en esta obra ofrece Ruiz (2017: apdo. 6.1).

¹¹ Anástrofe (trueco en el orden de prioridad que debían guardar dos dicciones), *hysteron proteron* (orden de los contenidos de manera inversa a su discurrir natural), paréntesis (interposición de una sentencia en otra, la cual quitada, queda ileso el sentido de la primera), *tmesis* (sección o cortamiento de una dicción por interposición de otras), *synchysis* (de todas partes se confunden las voces de suerte que totalmente queda barajada la sentencia).

¹² Véanse dos gráficas expresiones de esta idea: «No inventó la tela, pero sacó a luz el traje» (*Apologético*, V § 37); «Cierto es que el hipérbato fue una figura, como ahora aún antes de Góngora; pero antes de Góngora el hipérbato sólo fue una figura» (*Apologético*, V § 37).

considerable; Quevedo se integra en este contexto abordando los puntos centrales de la discusión que, claro está, orienta a favor de su causa: obsérvese, por ejemplo, cómo Quevedo concebía el hipérbaton como un recurso derivado de las rígidas exigencias rítmicas del metro latino («la ley del ritmo»), y discutía esa necesidad y pertinencia en castellano; mientras, los defensores del estilo culto afirmaban que en latín no solo se usaba por razones derivadas del metro, sino también por la indudable belleza que aportaba al estilo; añadían así una vertiente ornamental al recurso que reforzaba su conveniencia en los poetas romances. Este enfrentamiento entre la perspectiva del hipérbaton como licencia métrica y su consideración como figura que ornamenta el ritmo y la dicción se observará también en otro recurso que se trata en los preliminares a la poesía de fray Luis, y que Quevedo llama «el partir las voces»¹³:

En los griegos, por ser las voces de muchas vocales, hubo otra necesidad más frecuente que las transposiciones latinas para medir los versos, y fue el partir las voces en el principio de uno y en el fin del otro. Pindarus *Olimpia I*:

ἀνὴρ τις ἔλπεταί τι λαθέ-
μεν ἔρδων ἀμαρτάνει

Vir aliquis desiderat quippiam latere faciens fallitur.

En español se escribiría así:

Si algún varón desea
que alguna cosa que hizo no se sepa, engañase sin duda.
(Quevedo, *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León*, págs. 151-152)

Quevedo se refiere con esta expresión no a la *tnesis*, que, como hemos visto, es un tipo de hipérbaton que fragmenta la palabra al interponerle otra u otras en medio. El fenómeno métrico al que se refiere Quevedo es frecuente en la estrofa coral pindárica, que se organizaba en unidades rítmicas o *cola*. Esta estructura rítmica del *colon* obligaba, en la disposición gráfica del verso, a partir las voces para marcar sus constituyentes rítmicos. El recurso se da también

¹³ Los versos abajo citados se encuentran en la tercera estrofa de la olímpica I del poeta griego Píndaro. Quevedo intentó imitar el esquema de la oda pindárica en el elogio al duque de Lerma; así lo indica González de Salas en la disertación que precede al poema (Blecua, 1969: 98-99). Quevedo poseyó un ejemplar de la obra de Píndaro, que firmó y anotó: *Pindari Poetae vetustissimi...* (ver la bibliografía); ver Maldonado (1975: 407, nota 6) y López Grigera (1998: 24, nota 40). Más detalles sobre este pasaje ofrecen Schwartz y Fasquel (2017, nota 162).

en la poesía latina, y el propio Quevedo citará más adelante ejemplos de Horacio¹⁴. En la métrica romance el fenómeno se estudia dentro del encabalgamiento léxico. Quevedo añade a los ejemplos de Píndaro y Horacio otros de Aldana¹⁵ y fray Luis¹⁶, y concluye con una frase sobre estos poetas castellanos que sintetiza su opinión sobre estos recursos en la poesía romance: «Es de advertir que esto no lo hicieron por elegante ni agradable; hiciéronlo por la fuerza del consonante, que era vana, y no mente» (Quevedo, *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León*, pág. 154).

En esta censura de Quevedo —su «condena del hipérbaton y el encabalgamiento léxico», en palabras de Rivers (2001)— se vuelve a manejar el argumento de la socorrida licencia métrica para ajustar cómputo silábico y rima como razón fundamental del recurso, y no el *numerus* que lo explicaba en las lenguas clásicas, ni tampoco los efectos de expresividad y contenido que pueden lograr en el verso. Cuando observamos la finalidad que los diccionarios de métrica otorgan al encabalgamiento léxico, vemos que recogen estas dos vertientes, aunque suelen dar mayor relieve a sus efectos expresivos:

La palabra encabalgada sufre un sacudimiento que renueva su significación. También es una forma de evitar una rima trivial o de lograr un efecto cómico. (José Domínguez Caparrós, 1999: 133)¹⁷

Esta dicotomía también aparece en la preceptiva áurea¹⁸. Jiménez Patón se ocupa de ello al hablar de la *Hypermetría*, «que es quando una dición se parte y se pone vna mitad en el fin del verso, y la otra en el principio de otro»

¹⁴ Senabre (1998: 122, nota 7) señala otros casos en Horacio y Catulo. Rivers (2001) analiza este pasaje y la condena quevediana del encabalgamiento léxico y el hipérbaton.

¹⁵ Aguija, corre, ve, camina, perma- / neciendo triste. Etc: tal vez por citar de memoria, los versos no se corresponden con los que hoy leemos de Aldana: «Corre, no pares, ve, camina, perma- / neciendo siempre en tantas desventuras».

¹⁶ No tienes vela sana, / no díoses a quien llames en tu amparo, / aunque te precies vana-/ mente de tu linaje noble y claro, / y seas, noble pino, / hijo de pino noble en el Euxino. La cita corresponde a los vv. 13-18 de la traducción de fray Luis de la oda de Horacio (*O navis*).

¹⁷ Puede añadirse otro ejemplo: «La tmesis o hipermetría consiste en la separación de una palabra generalmente compuesta en posición final de verso, de modo que la segunda parte pase al principio del verso siguiente. Esta licencia, en general poco usada, se emplea más que nada como recurso artístico, para evitar una rima trivial, formada con los adverbios en -mente: “Y mientras miserable- / mente se están los otros abrasando” (fray Luis de León), o, a veces, para lograr un efecto cómico» (Baehr, 1981: 45). Sobre esta cuestión, véanse también los clásicos trabajos de Quilis (1963) y Senabre (1998) a propósito de su uso por fray Luis de León, y, sobre el encabalgamiento en la métrica española, el de Quilis (1964).

¹⁸ Sería interesante llevar un exhaustivo rastreo de esta cuestión en las preceptivas áureas, de la que aquí solo ofrezco una muestra.

(*Eloquencia Española en Arte*, 1604, fol. 55v). La considera viciosa, aunque justificada en los poetas —señala el caso de Juan de Mena— por la licencia que tienen para alargar y sincopar vocablos:

La Hypermetria que es quando vna diction se parte y se pone la vna mitad en fin del verso, y la otra en el principio del otro, de los Latinos fue algo vsada, como notamos en Apolo. Los Españoles no se quien de los de buena opinion la ayan vsado, aunque en dos traducciones vna del Portugues, que es las Lusiadas de Camoes, y otra del Italiano, que es Hierusalem libertada, vsan algunas vezes y en los Orlandos, aunque en nombre compuesto, como diziendo.

*Hizo aquello que pudo buena
Mente, su alma de congoja llena.*

Es viciosa. En dicciones simples se hara como los Latinos, diziendo.

*El hombre con vna lança
Dera, salio luego a es
Parcillos, y fue entremes.*

En efeto no es figura imitable esta ni ninguna especie de Metaplasmos, las quales veran en el arte de grammatica, que aunque las ymito Iuan de Mena, bien conocio su yerro y lo disculpo en la copla 33 [...] Y esto hizo por la licencia que Iuan del Encina da en su arte poetica, a los Poetas para alargar y sincopar vocablos. (*Eloquencia Española en Arte*, 1604, ff. 55v-56v)¹⁹

PRELIMINARES LITERARIOS A LAS POESÍAS DE FRANCISCO DE LA TORRE

¹⁹ Esta licencia de la que habla Juan del Encina en su *Arte de poesía castellana* (1496) sí recoge esa doble perspectiva que explica este tipo de recursos no solo por necesidades de metro y rima (que parece su razón originaria), sino también por el adorno que pueden proporcionar a estilo: «De muchas licencias y figuras pueden usar los poetas por razon del metro y por la necesidad de los consonante. mayor mente en el latin ay figuras infinitas y algunas dellas han passado en el uso de nuestro castellano trobar, de las quales no haremos mencion mas de quanto a nuestro proposito satisfaze. Tiene el poeta y trobador licencia para acortar y sincopar qualquiera parte o dicion [...] Otras muchas mas figuras y licencias pudieramos contar / mas por que los modernos gozan de la brebedad contentemonos con estas las quales no devemos usar muy a menudo pues que la necesidad principal mente fue causa de su invencion aunque verdad sea que muchas cosas al principio la necesidad ha introduzido que despues el uso las ha aprobado por gala assí como los trages / las casas y otras infinitas cosas que serian muy largas de contar» (*Arte de poesía castellana*, 1496, cap VIII, fol. Vv). Jiménez Patón también se refiere a esa doble finalidad cuando habla del *cacosínteton* (*mixtura verborum* o desorden sintáctico extremo), y otorga aquí primacía al valor ornamental del recurso (de hecho, lo sitúa en el capítulo diez, cuyo título es *De las figuras que se hazen por trastrueque y ornato*): «Es vicio cacosintheon, quando se haze la oracion tan embaraçada que no se entiende y consta no ser Tropo, pues las palabras en virtud de ella no mudan significado sino lugar, y no es vicio pues el mudarlas es por mas adorno, y no es solo de los Poetas, sino de los prosistas» (*Eloquencia Española en Arte*, fols. 66r-66v).

Quevedo también se ocupó de cuestiones referentes al estilo y el ritmo poético en los preliminares literarios que encabezan su edición de las poesías de Francisco de la Torre. Allí Quevedo utiliza a este poeta como arma arrojadiza contra el Fernando de Herrera de la edición de Pacheco, y también contra las alabanzas vertidas por Francisco de Rioja en la dedicatoria a Olivares que encabeza esta edición²⁰.

El pasaje de estos preliminares que ahora nos interesa es una lista de voces que Quevedo censura en Herrera. Como ya estudió Peter Komanecky (1969), y pude comprobar en mi consulta del volumen, esas voces fueron anotadas por Quevedo en su ejemplar de los *Versos* de Fernando de Herrera, donde las censura y se opone a la favorable opinión que merecieron a Francisco de Rioja. Cabe pensar que utilizó esas notas para componer esta parte del prólogo a los poemas de Francisco de la Torre.

Quevedo censura dos usos fundamentales en los versos de Herrera: por una parte, lo que llama «mala composición de palabras» en voces como *pensosa* o secuencias como *crispar de ojos*. Se refiere a la *compositio* fonética y silábica, una de las dimensiones retóricas de la *iunctura*, que intentaba evitar el encuentro desagradable de sonidos o cacofonía. Entre las combinaciones censuradas por las retóricas se encontraba la *structura aspera* o encuentro de sibilantes *s x*, la vibrante *r* o la *f*; se censuraba también la repetición de la misma consonante en palabras seguidas: *pensosa* parece voz próxima a estas advertencias por la cercanía de sus dos *s*, amén de su posible disociación en *pen-sosa*; similares razones parecen afectar las dos *r* y la disociación en *cris-par de ojos*. Por otra parte, en estos preliminares se censuran apócope y síncope que, en opinión de Quevedo, no son reflejo de la cuidada armonía fónica del verso de Herrera (como opinaba Rioja), sino una socorrida licencia que permitía al poeta ajustarse fácilmente al cómputo silábico: *vo* en lugar de *voy*, *do* en lugar de *donde*, y *espirtu* por *espíritu* son algunos ejemplos que Quevedo incluyó en los preliminares a la poesía de Francisco de la Torre y también subrayó en su ejemplar de los *Versos* de Herrera. En algún caso (*porfioso desvarío*), Quevedo critica una diéresis que, para él, solo pretende ajustar la medida del verso. Cito a continuación el pasaje de estos preliminares de Quevedo, y lo completo en las notas con las observaciones que hizo en su ejemplar de los *Versos* de Herrera:

Y por no cansar, todas las palabras y dicciones, el estilo, la contextura, lo severo de la sentencia; cosa que no la dijera, a no creer que es tan grande y calificada

²⁰ Más detalles en Azaustre (2003c), algunas de cuyas notas utilizo en el comentario a determinadas voces censuradas por Quevedo.

recomendación del docto juicio de Fernando de Herrera en imitarlo, como del ingenio de Francisco de la Torre en haberlo enseñado primero. Mas con esta ventaja, que no le fue ejemplar a estas voces que con algún ceño se leen en Fernando de Herrera²¹: *ovosa*, *pensosa*²², *poción*²³, *crispar de ojos*²⁴, *relazar*, *sañosa*, *ensandece*, *ufanía*, *pavor*, *adola*²⁵, *espirtu* (síncopa que no tiene otro misterio sino que en el verso no cabe *espíritu*); como las voces *do* por *adonde*, y *vo* por *voy*²⁶, que

²¹ En esta lista, Quevedo incluye voces censurables en Herrera y que no aparecen en Francisco de la Torre, a quien presenta así como poeta superior al sevillano. Como he señalado, estas voces fueron subrayadas o comentadas por Quevedo en diversas páginas del su ejemplar de los *Versos* de Herrera: *ovosa* (pág. 88), *pensosa* (pág. 124), *poción* (pág. 99), *crispar de dulces ojos* (pág. 92), *relazaron* (pág. 126), *sañosa* (pág. 127), *ensandece* (pág. 127), *ufanía* (pág. 132), *pavor* (pág. 135), *adola* (pág. 135), *espirtu* (pág. 159). Parece, pues, que Quevedo tuvo presente esas anotaciones al redactar este parte del prólogo a la poesía de Francisco de la Torre, como ya indicara Komanecy (1969: 8, 13-14, y 1975: 127, 129-130). En las notas siguientes recojo los comentarios de Quevedo; las voces que no anoto fueron solo subrayadas.

²² *pensosa*: Quevedo subrayó la voz en los *Versos* de Herrera (libro I, canción 5, v. 68: «inquierte, si mi Luz *pensosa* yaze?»), y anotó al margen: «mala composicion de palabra» (pág. 124). Como he indicado, se refiere a la composición fonética y silábica, una de las dimensiones de la *iunctura*, que intentaba evitar el encuentro desagradable de sonidos o cacofonía. Herrera, aquí atacado por Quevedo, mostró en sus *Anotaciones* a Garcilaso su preocupación por la composición fonética (págs. 367-370, 408-409, 519-520, 562-564; 572-573). Quevedo también se ocupó de la *iunctura* en sus prólogos a la poesía de fray Luis. Sobre esta vertiente retórica consúltense: Cicerón, *Orator*, 44, 149-48, 162; Quintiliano, *Institutio Oratoria*, 9, 4; Lausberg (1966: §§ 954-76); Vega Ramos (1992). Sobre la preocupación de Herrera por estas cuestiones, véanse Alcina (1983); Vega Ramos (1992: 227-241); Cuevas (1997: 164-165); Morros (1998: 156-167, 160-163); Pepe y Reyes Cano (2001: 59, 81-83, 355-370).

²³ *poción*: en el siguiente verso de Herrera (libro I, soneto 82, v. 12: «Que la *pocion* d'aquella; que suspira»), Quevedo anotó al margen: «pocion ma[l] no cupo bebida» (pág. 99).

²⁴ *crispar de ojos*: al verso «Al ardiente *crispar* de dulces ojos» (libro I, soneto 74, v. 9) Quevedo anotó: «disonancia [si]n acomodamien[to] a los ojos» (pág. 92). Aunque no es un ejemplo tan claro como el de *pensosa*, tal vez la disonancia se refiera a la aspereza fonética que provocan las dos *r* de *crispar*, o a la composición silábica de la frase, que se presta a la burlesca disociación en *cris-par de ojos*; sea o no así, se censura además la poca adecuación semántica de *crispar* ('rizar', 'enredar') al término *ojos* al que acompaña. *Crispar* es un latinismo (*crispare*: 'encrespar', 'rizar') característico de la lengua poética de Herrera; Herrero Ingelmo (1994: 189-190) documenta en Herrera *crispante* y *crispar*, formas que no halla en Cervantes, Lope y Góngora; tampoco Quevedo las usó en su poesía.

²⁵ *adola*: creo que se trata de una mala segmentación de la secuencia *a do la*, error imputable a la imprenta. Es uno de los muchos casos en que Quevedo censura a Herrera la reducción de voces condicionada por la medida del verso (*a do* por *adonde*, *do* por *donde*). En la pág. 135 de los *Versos* de Herrera, Quevedo subrayó esa misma expresión en el verso «*a do la* religion y su firmeza?» (libro I, elegía II, v. 126), y la escribió en el margen derecho. Dos versos antes había hecho lo mismo con *do*. Para Komanecy (1969: 14 y 1975: 127) este *adola* es un error de Quevedo, que olvidó su propia nota a los *Versos* de Herrera y confundió esa censura al uso de *do* con un «hypothetical verb form from 'adolar' (from 'adular')?».

²⁶ *como las voces do por adonde y vo por voy*: caso similar al de *espirtu*. Quevedo repite aquí el reproche que más veces hace a Herrera en sus *Versos*: Quevedo anotó en 21 ocasiones el uso de *do* y *ado* por *donde* y *adonde*, y en 3 el de *vo* por *voy*. Criticaba que la reducción de esas voces se debiese solo a que la forma completa no cabía en el verso; para ello también anotó casos donde Herrera usó *donde*, *adonde* y *voy* porque entonces sí convenía a la medida del verso. Véase al respecto Komanecy (1969: 5-6 y 1975: 128-129).

si bien Francisco de Rioja dice se hizo con cuidado y examen docto²⁷, consta de las obras no ser otra cosa sino no caber en el verso la palabra *adonde* y *voy*; porque muchas veces, y siempre donde cabe, dice *adonde* y *voy*, y en las partes que no cabe dice *do* y *vo*. No es menos desapacible la voz *porfioso desvarío*²⁸. (Quevedo, Preliminares literarios a las obras del Bachiller Francisco de la Torre, págs. 178-180)

Con independencia del juicio que nos merezcan sus opiniones, nos encontramos de nuevo ante la dicotomía que, desde el punto de vista de Quevedo, considera estas licencias poéticas solo como un fácil auxilio sin gran mérito, y que se enfrenta a la visión de tales licencias como un recurso que también procura el ornato rítmico y fonético, y logra efectos asociados al contenido del verso. Es una dicotomía constante en los juicios vertidos sobre este tipo de figuras.

El propósito de estas observaciones sobre el hipérbaton, el encabalgamiento léxico y diversas figuras de metaplasmo no es juzgar la opinión de Quevedo ni el estilo de unos u otros poetas. Tampoco lo es aducir las normas o recomendaciones de una preceptiva a favor o en contra de un determinado estilo. Los bandos enfrentados en las polémicas literarias del Siglo de Oro utilizaron las mismas autoridades retóricas aprovechando que el equilibrio y moderación de las preceptivas, y su orientación a los oradores, las hacía definir

²⁷ *Francisco de Rioja dice se hizo con cuidado y examen docto*: la opinión de Quevedo se opone a la alabanza que Rioja hizo sobre la *compositio* fonética y silábica de Herrera: «Fue diligentissimo en los numeros, cuidando siempre con arte, que ayudassen a sinificar las cosas que tratavan; assi como lo hizo Virgilio. Pero algunos por no entender este secreto, dizen, que tiene faltos de silabas los Versos» (*Versos*, fol. **). Uno de los ejemplos de Herrera que Rioja comenta como artístico hiato es: «Huyo y vò alexándome, mas cuanto». Quevedo subrayó *vò.à* y anotó al margen: «Mi[en]tes idio[ta] que esto [pro]bado esta malo en [la] pagina 9[5]» (fol. **). En esa pág. 95 Quevedo anotó: «vo, porque no cupo *boi* que boi dize e[n] mil parte[s] voi dijo en el s[o]neto antezed[en]te que se cuen[ta] LXXVI en [el] verso el tardo pas[so] muebo y voi cansad[o]».

²⁸ *porfioso desvarío*: Quevedo subrayó *porfióso* en el v. 22 de la elegía 4 de Herrera (libro 2): «Porqu' este *porfióso* desvarío» (pág. 182). Son varias las anotaciones de Quevedo a voces de Herrera donde se marca un hiato o una diéresis para cumplir con el cómputo silábico; como he señalado, Quevedo lo critica por forzar las palabras y su fonética para ajustarlas a la medida del verso. Juan de Jáuregui censuró a Góngora usos similares: «También son crueles al oído casi todos los versos en que V.m. divide la sinalefa contra la costumbre de España, como *violar* de tres sílabas, *ingenioso* de cinco. Y es lo peor que confunde V.m. esa novedad alargando unas veces la palabra y otras abreviando la misma» (*Antídoto*, págs. 31-32). En sus *Anotaciones* a Garcilaso, Herrera había defendido la belleza que esta licencia aportaba al verso: «I sin duda que estas divisiones hechas artificiosamente dan grande resplandor a la poesía i la retiran de la comunidad de los que sólo hazen versos» (pág. 367); véanse también las notas a este lugar que ofrecen Pepe y Reyes Cano (2001: 367-370).

los diferentes tropos y figuras con una caracterización que combinaba la excelencia que proporcionaban al estilo con los peligros de su exceso. Ello convirtió a las retóricas en presa fácil de la cita fragmentada en interés de una u otra opción. Añádase a lo anterior que, en rigor, los argumentos de la retórica no son aplicables a los poetas, pues gramáticos y rétores siempre los exceptuaban de esa moderación que exigían a los oradores en el *ornatus*. De ahí que los vicios del lenguaje que el gramático explicaba eran licencias permitidas al poeta, que se veía constreñido por las exigencias de los pies métricos.

La cuestión que plantean las observaciones de Quevedo se integra en este preciso nivel, el de la licencia poética y su valor meramente auxiliar o de efectos artísticos. La dualidad aparece ya en las gramáticas y retóricas de la antigüedad cuando tratan los vicios del lenguaje y los distinguen de las licencias poéticas. A modo de ejemplo, san Isidoro recoge esta doble vertiente cuando, en su libro sobre la gramática, diferencia los metaplasmos y las figuras de los correspondientes vicios del barbarismo y el solecismo:

Metaplasmo es el nombre griego de lo que el latín llama *transformatio*. Consiste en la alteración de una palabra por exigencia métrica o licencia poética [...]. Entre el barbarismo y las estructuras —es decir, la perfecta locución latina— se encuentra el metaplasmo, que es la alteración de una palabra. Del mismo modo, entre el solecismo y la perfecta colocación de las palabras se encuentran las figuras estilísticas, que se producen por el cambio de relación sintáctica de las palabras. Por lo tanto, el metaplasmo y las figuras estilísticas ocupan una posición intermedia y delimitan habilidad e inexperiencia. Su finalidad es el ornato literario. (San Isidoro, *Etimologías*, I, 35)

En estos prólogos a fray Luis y Francisco de la Torre, que funcionan como manifiestos teóricos, Quevedo censura el hipérbaton brusco y el encajamiento léxico porque considera que en romance no se dan las condiciones del verso latino; no les concede el valor artístico de resaltar voces, extrañar al lector, sugerir sensaciones y significados o conseguir efectos de ritmo fonético o acentual, y los explica por un excesivo deseo de elevar el lenguaje, o como una licencia métrica destinada a facilitar el trabajo en la construcción, medida y rima del verso. Cuando critica la diéresis y el hiato, las apócopies y sínkopas, o diversas sucesiones de fonemas en los versos de Herrera, niega sus valores fónicos —habitualmente apreciados en el poeta sevillano— y los relega a ese mismo papel de socorridos auxiliares del cómputo silábico o la rima.

Este planteamiento extremo casa bien con el talante de Quevedo, dado a la polémica y la argumentación interesada, hábil y agudo en el manejo de preceptivas y autoridades. En el fondo, Quevedo está enfrentándose, una vez más,

al estilo de su gran rival poético, Góngora, y emplea para ello los argumentos que mejor se adecuan a ese propósito.

Es cierto que el poeta romance, incluso en el Siglo de Oro, no compone con el pie forzado del griego y latino, que tenía en mente una rígida estructura cuantitativa y adaptaba a ella la secuencia de voces de sus versos. Así pudiera testimoniarse, entre otros lugares, en la *Vida de Virgilio* escrita por Suetonio y transmitida por el gramático Donato, cuando se afirma que Virgilio dio la primera forma a la *Eneida* en prosa y, posteriormente, fue versificándola por partes o, cuando al hablar de las *Geórgicas*, afirma que «paría los versos y los lamía hasta darles forma, como hace la osa con su cría» (pág. 90)²⁹. Parece que el verso de arte mayor de Juan de Mena —a menudo invocado por los defensores de Góngora— se regía por exigencias no muy alejadas de aquellas, aunque, en este caso, trasladadas a los acentos³⁰. En el Siglo de Oro las polémicas sobre el estilo discuten por extenso acerca de estos esquemas formales del verso, pero el ardor del enfrentamiento a menudo ocultó con argumentos interesados la verdadera esencia de estas cuestiones. En estas páginas se han señalado dos de gran trascendencia, aunque enfocadas desde la óptica siempre parcial de Quevedo:

1) Hasta qué punto el poeta áureo compone con un esquema acentual heredado o imitador de los pies métricos latinos; y, si es así, hasta qué punto es este esquema el que condiciona el uso de diversas figuras de posición (como el hipérbaton) o, aunque no han sido tratadas aquí, de las figuras de repetición y simetría sintáctica.

2) Hasta qué punto las licencias y figuras de metaplasmo encierran un efecto de estilo y ritmo que convive o se superpone a su finalidad técnica de facilitar al poeta el ajustarse a las exigencias del cómputo silábico y la rima.

Son cuestiones donde la dimensión técnica del verso se combina con su incomparable capacidad para sugerir significados y emociones. Sea como fuere, la valoración del estilo, hablemos de hipérbaton, encabalgamiento, ritmo acentual o armonía de los sonidos, habrá de evitar los planteamientos excluyentes y parciales como el de Quevedo. Como recuerda Mario Fubini (1969: 30):

²⁹ Esas observaciones sobre la forma de componer de Virgilio no se aplican exclusivamente a la plasmación del poema en pies métricos, sino también, de forma más general, a la lima y cuidado con que revisaba los versos de sus poemas.

³⁰ El verso de arte mayor de Mena está compuesto por dos hemistiquios, y lo esencial es que se respete la presencia de dos sílabas inacentuadas entre el primero y el segundo acento de cada hemistiquio. «El esquema silábico acentual es tan fuerte que exige frecuentemente un desplazamiento del acento de la palabra, o la acentuación rítmica de sílabas átonas [...]. La adopción de un modelo rítmico tan estricto, y en frecuente contradicción con los hábitos lingüísticos, supone un distanciamiento consciente de lo poético respecto de la lengua estándar» (Domínguez Caparrós, 1999: 457).

En el estudio de los versos no se puede prescindir del significado de las palabras y de la sintaxis de la oración, a no ser que se quieran hacer consideraciones exclusivamente técnicas.

También habrá de rechazar como autoridad las preceptivas, en especial la retórica, que se esgrimió una y otra vez como argumento en estas disputas, y que no fue concebida para juzgar a los poetas.

Seguramente la solución a las cuestiones antes planteadas dependerá de cada poeta, cada poema y, en rigor, de cada verso. Y aun dentro de ese ámbito más flexible, Cicerón nos recuerda en su *Orator* el papel de la subjetividad o, si queremos, del gusto:

En cualquier campo es muy difícil exponer el modelo —lo que en griego se llama *charakter*— de la perfección, ya que lo perfecto para unos es una cosa y para otros otra. “Me gusta Ennio”, dice uno, “porque no se aparta del uso común de las palabras”; “a mí Pacuvio”, dice otro; “en él todos los versos tienen adornos y elegancia, mientras que en los demás hay mucha más negligencia”; digamos que a otros les gusta Accio. Y es que, como sucede entre los griegos, las opiniones son variadas y no es fácil poner en claro cuál es el modelo que sobresale por encima de todos. En pintura, a unos les gustan lo oscuro, descuidado y opaco, a otros lo brillante, alegre y luminoso. ¿Cómo definir una regla o una fórmula cuando cada campo tiene su modelo de perfección y cuando hay muchos campos? (Cicerón, *Orator* § 36, traducción de Eustaquio Sánchez Salor)

Es la misma razón que, siglos después y hablando precisamente del *hipérbaton*, ofrecía Francisco del Villar en una atinada reflexión de su *Carta al padre maestro fray Joan de Ortiz [...] sobre la carta pasada de los Polifemos*, expuesta, eso sí, con menos aparato y solemnidad que la anterior de Cicerón:

Pues si la disparidad [en el uso de las transposiciones] está en que no hace tan buena consonancia al oído, muchos la aprueban, aunque la reprueban muchos; y no habiendo otra razón que el gusto de cada uno, no debe reducirse a disputa, pues de gustos no la ha de haber, sino que cada uno siga lo que más bien le parezca. (Francisco del Villar, *Carta [...] sobre la carta pasada de los Polifemos*, pág. 172)

Que así sea. Como dice el refrán, «sobre gustos no hay nada escrito», aunque, como hemos visto en estas páginas, se ha escrito mucho sobre gustos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCINA ROVIRA, Juan Francisco, «Herrera y Pontano: la métrica en las *Anotaciones*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32. 2, 1983, págs. 340-354.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio, «Cuestiones de poética y retórica en los preliminares de Quevedo a las poesías de fray Luis de León», *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 7, 2003a, págs. 61-102.
- , ed., Francisco de Quevedo, *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León*, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003b, págs. 123-161.
- , ed., Francisco de Quevedo, *Preliminares literarios a las obras del bachiller Francisco de la Torre*, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003c, págs. 163-182.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1981.
- BLANCO, Mercedes, «Góngora et la querelle de l'hyperbate», *Bulletin Hispanique*, 112-1, 2010, págs. 169-207.
- , ed., Juan de Jáuregui, *Discurso poético de don Juan de Jáuregui*, ed. de Mercedes Blanco, en *Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora*, dir. Mercedes Blanco, Paris, Sorbonne, 2016 [Disponible en http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1624_discurso-poetico].
- CASCALES, Francisco, *Cartas filológicas*, ed. de Justo García Soriano, Madrid, Espasa-Calpe, 3 vols., 1961 (vol. 1)-1969³ (vols. 2 y 3).
- CICERÓN, *El orador*, trad. de Eustaquio Sánchez Salor, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- , *Orator*, ed. bilingüe [latín-francés] de Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
- CONDE PARRADO, Pedro, ed., Lope de Vega, *Respuesta de Lope de Vega Carpio*, en *Epístolas de La Filomena de Lope de vega*, en *Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora*, dir. Mercedes Blanco, Paris, Sorbonne, 2015 [Disponible en http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1621_censura-lope].

- CUEVAS, Cristóbal, «Teoría del lenguaje poético en las *Anotaciones* de Herrera», en *Las "Anotaciones" de Fernando de Herrera. Doce Estudios*, dir. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, págs. 157-172.
- DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poetica española, con vna fertilissima sylua de Consonantes Comunes, Proprios, Esdruxulos, y Reflexos, y vn diuino Estimulo del Amor de Dios*, en Salamanca, en casa de Miguel Serrano de Vargas, Año 1592.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- ELVIRA-RAMIREZ, MURIEL, ed, Francisco Fernández de Córdoba, *Parecer de don Francisco de Córdoba acerca de las Soledades a instancia de su autor*, *Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora*, dir. Mercedes Blanco, Paris, Sorbonne, 2015 [Disponible en http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1614_parecer].
- ENCINA, Juan del, *Arte de trobar*, en *Cancionero de Juan del Encina: primera edición, 1496* / publicado en facsímile por la Real Academia Española, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- ESPINOSA MEDRANO, Juan, *Apologético en favor de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faría y Sousa, caballero portugués*, ed. de Hector Ruiz, en *Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora*, dir. Mercedes Blanco, Paris, Sorbonne, 2017 [Disponible en http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1660_apologetico].
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Francisco, *Parecer de don Francisco de Córdoba acerca de las Soledades a instancia de su autor*, ed. de Muriel Elvira-Ramirez, *Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora*, dir. Mercedes Blanco, Paris, Sorbonne, 2015 [Disponible en http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1614_parecer].
- , *Examen del Antídoto o Apología por Las Soledades de Don Luis de Góngora contra el autor de El Antídoto*, en Artigas, Miguel: *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Real Academia Española, 1925, págs. 400-467.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y sentido desde Canta sola a Lisi*, Madrid, Gredos, 1999.
- FUBINI, Mario, *Métrica y poesía*, Barcelona, Planeta, 1969.
- HERRERA, Fernando de, *Versos de Fernando de Herrera emendados y divididos por él en tres libros*, Impreso en Sevilla, por Gabriel Ramos Vejarano, 1619.

[Ejemplar que se custodia en la Biblioteca del Seminario Diocesano de Vitoria (Ms. 179); el ejemplar fue propiedad de Quevedo y contiene anotaciones de su mano].

—, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

HERRERO INGELMO, José Luis, «Cultismos renacentistas», *Boletín de la Real Academia Española*, nº 74, 1994, cuaderno 261, págs. 13-192, cuaderno 262, págs. 237-402, cuaderno 263, págs. 523-610; nº 75, 1994, cuaderno 264, págs. 173-223, cuaderno 265, págs. 293-393.

ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, ed. de Manuel Cecilio Díaz y Díaz, José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, Madrid, BAC, 1982-1983, 2 vols.

JÁUREGUI, Juan de, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. de José Manuel Rico García, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.

—, *Discurso poético de don Juan de Jáuregui*, ed. de Mercedes Blanco, proyecto Góngora Pólemos, 2016 [Disponible en http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/I624_discurso-poetico].

JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé, *Eloqvenia Española en Arte*, en Toledo, por Thomas de Guzman, Año 1604.

KOMANECKY, Peter M., *Quevedo's Notes on the Poetry of Fernando de Herrera and Their Implications*, Senior Honors Thesis (dirigida por el profesor James O. Crosby), Dartmouth College, March 23, 1969.

—, «Quevedo's Notes on Herrera: The Involvement of Francisco de la Torre in the Controversy over Góngora», *Bulletin of Hispanic Studies*, 52, 2, 1975, págs. 123-133.

LAPESA, Rafael, «El hipérbaton en la poesía de fray Luis de León», en *Poetas y prosistas de ayer y de hoy*, Madrid, Gredos, 1977, págs. 128-145.

LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, trad. de José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1966-1969, 3 vols. [1ª edición alemana en München, Max Hueber Verlag, 1960].

LÓPEZ GRIGERA, Luisa, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.

LY, Nadine, «El orden de las palabras: orden lógico, orden analógico (la sintaxis figurativa en las *Soledades*)», *Bulletin Hispanique*, 101-1, 1999, págs. 219-246.

- MALDONADO, Felipe C.R., «Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo», en *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia, 1975, págs. 405-428.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, *Las polémicas literarias en la España del Siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.
- PEPE, Inoria y José María REYES, eds., *Fernando de Herrera, Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001.
- PÍNDARO, *Pindari Poetae vetustissimi, Lyricorum facile principis. Olympia, Pythia, Nemea, Isthmia*, Basileae, Apud Andream Cratandrum, MDXXXV (Biblioteca Nacional, Madrid, R/642) [ejemplar que fue propiedad de Quevedo].
- POZUELO YVANCOS, José María, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979.
- QUEVEDO, Francisco de, *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León*, ed. de Antonio Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, págs. 123-161.
- , *Preliminares literarios a las obras del bachiller Francisco de la Torre*, ed. de Antonio Azaustre Galiana en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, págs. 163-182.
- QUILIS, Antonio, «Los encabalgamientos léxicos en -mente en Fray Luis de León y sus comentaristas», *Hispanic Review*, 31, 1963, págs. 22-39.
- , *La estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, C.S.I.C., 1964.
- QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, ed. bilingüe [latín-francés] de Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980, 7 vols.
- REY, Alfonso, *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Castalia (NBEC), 1995.
- , y María José ALONSO VELOSO, eds., *Francisco de Quevedo, Poesía amorosa (Erato, sección primera)*, Pamplona, Eunsa, 2011.
- RICO GARCÍA, José Manuel, ed., *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
- RIVERS, Elias L., *Quevedo y su poética dedicada a Olivares. Estudio y edición*, Pamplona, Eunsa (Anejos de *La Perinola*, nº 3), 1998.

- , «Preceptismo dogmático de Quevedo: su condena del encabalgamiento léxico y del hipérbaton», *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 5, 2001, págs. 277-283.
- ROSES LOZANO, Joaquín, *Una Poética de la oscuridad: la recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, Madrid, Támesis, 1994.
- RUIZ, Hector, ed., Juan de Espinosa Medrano, *Apologético en favor de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faría y Sousa, caballero portugués*, proyecto Góngora Pólemos, 2017 [Disponible en http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1660_apologetico].
- SCHWARTZ, Lía, y Samuel FASQUEL, eds., Francisco de Quevedo, *Prólogo a las obras de Fray Luis de León*, proyecto Góngora Pólemos, 2017 [Disponible en http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1631_obras-quevedo].
- SENABRE, Ricardo, «El encabalgamiento en la poesía de fray Luis de León», en *Estudios sobre fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, págs. 119-134 [antes en *Revista de Filología Española*, vol. LXII, nº 1/2, 1982, págs. 39-49].
- SUETONIO, *Vida de Virgilio*, en *Biografías literarias latinas*, Madrid, Gredos, 1985.
- VALENCIA, Pedro de, *Carta a Góngora en censura de sus poesías*, ed. de Manuel M^a. Pérez López, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988.
- VEGA, Lope de, *Respuesta de Lope de Vega Carpio*, en *Epístolas de La Filomena de Lope de vega*, ed. de Pedro Conde Parrado, proyecto Góngora Pólemos, 2015 [Disponible en http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1621_censura-lope].
- VEGA RAMOS, María José, *El secreto artificio. «Qualitas sonorum», maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC/Universidad de Extremadura, 1992.
- VILLAR, Francisco del, *Carta de Don Francisco del Villar al Padre Maestro fray Joan Ortíz, ministro de la Santísima Trinidad en Murcia. Sobre la carta pasada de los Polifemos*, en Francisco Cascales, *Cartas filológicas*, ed. de Justo García Soriano, Madrid, Espasa-Calpe, vol. I, década primera, carta 9, págs. 164-175.