

Dirección de Ignacio Arellano
(Universidad de Navarra, Pamplona)
con la colaboración de Christoph Strosetzki
(Westfälische Wilhelms-Universität, Münster)
y Marc Vitse
(Université de Toulouse Le Mirail/Toulouse II)
Subdirección:
Juan M. Escudero
(Universidad de Navarra, Pamplona)

Consejo asesor:

Patrizia Botta
Università La Sapienza, Roma
José María Díez Borque
Universidad Complutense, Madrid
Ruth Fine
The Hebrew University of Jerusalem
Edward Friedmann
Vanderbilt University, Nashville
Aurelio González
El Colegio de México
Joan Oleza
Universidad de Valencia
Felipe Pedraza
Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real
Antonio Sánchez Jiménez
Université de Neuchâtel
Juan Luis Suárez
The University of Western Ontario, London (Canada)
Edwin Williamson
University of Oxford

GÓNGORA Y EL EPIGRAMA
Estudios sobre las décimas

JUAN MATAS CABALLERO,
JOSÉ MARÍA MICÓ,
JESÚS PONCE CÁRDENAS (EDS.)

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana, 2013

Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid

Tel.: +34 91 429 35 22 – Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2013

Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main

Tel.: +49 69 597 46 17 – Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com

www.ibero-americana.net

ISBN 978-84-8489-721-7 (Iberoamericana)

ISBN 978-3-86527-773-2 (Vervuert)

Depósito Legal: M-3640-2013

Cubierta: Carlos Zamora

Impreso en España

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

CONTENIDO

Presentación	7
Sagrario López Poza Luis de Góngora en la trayectoria aureosecular del epigrama	9
Mercedes Blanco Bajo el signo de la agudeza: el arte epigramático de las décimas de Góngora	43
Antonio Carreira Manuscritos y ecdótica: en torno al corpus de las décimas.	79
Sara Pezzini Las <i>décimas</i> de Góngora: algunos problemas de edición.	101
Begoña López Bueno Góngora apologizado. A propósito de las décimas «Por la estafeta he sabido»	123
Jesús Ponce Cárdenas <i>Cebado los ojos de pintura</i> : epigrama y retrato en el ciclo ayamontino.	143
Juan Matas Caballero Del soneto a la décima: estilística y género en la poesía breve de Góngora.	167
Giulia Poggi Entre eros y botánica (la décima «Yace aquí Flor, un perrillo»)	189

Antonio Pérez Lasheras	
Acercamiento a las décimas satíricas y burlescas de Góngora	207
Juan Manuel Daza	
La décima de Góngora al <i>Faetón</i> de Villamediana (con nuevas visiones sobre la controversia cultista)	227
Begoña Capllonch y José María Micó	
La invención poética en las décimas gongorinas.	243
Laura Dolfi	
Las décimas en la obra dramática de Luis de Góngora.	261
Sobre los autores.	283

PRESENTACIÓN

Entre las parcelas más desatendidas de la obra de Góngora, ocupaba hasta hoy el lugar principal el *corpus* de las *Décimas*. Pese a la floración de estudios en torno a la lírica gongorina publicados durante las últimas décadas, sorprendentemente ninguna monografía se había planteado un estudio detenido de esta sección ‘epigramática’ de la escritura del genio barroco. Por vez primera, a lo largo de doce capítulos, se intenta una ambiciosa recuperación crítica de esta poesía breve y circunstancial. El volumen se abre con una amplia introducción al género del epigrama y su preceptiva en el Siglo de Oro (S. López Poza). En el capítulo segundo se identifica la estética de la agudeza como signo distintivo de la espinela gongorina (M. Blanco). Los capítulos tres y cuatro presentan el conjunto de manuscritos que atesoran el corpus de las décimas y los problemas ecdóticos que surgen en torno a ellas (A. Carreira y S. Pezzini). El estudio de los contactos entre el soneto y la décima (como encarnaciones posibles del epigrama) en la producción del racionero ocupa el capítulo quinto (J. Matas) y sirve también de base a la reflexión al capítulo sexto (J. Ponce), donde se estudian dos composiciones en torno al género del retrato. El erotismo y la sátira, según el tratamiento desenfadado y agudo propio del *genus minimum*, constituyen el objeto de análisis de los capítulos séptimo y octavo (G. Poggi y A. Pérez Lasheras). El trasfondo de la polémica cultista también se ve reflejado en el ámbito creativo de las décimas, de manera que los capítulos noveno y décimo (B. López Bueno y J. M. Daza) profundizan en el alcance de dos piezas tan conocidas como la espinela que principia *Por la estafeta he sabido* y los diez octosílabos laudatorios consagrados al *Faetón* del conde de Villamediana. Una necesaria indagación, de carácter más general y abierto, en torno a la *inventio* en las décimas gongorinas permite es-

tablecer algunas pautas creativas en estas diminutas arquitecturas del ingenio (B. Capllonch y J. M. Micó). Por último, el volumen se completa con el análisis del conjunto de las décimas impreso en la obra dramática del racionero cordobés (L. Dolfi).

Para la realización de este libro hemos contado con la financiación y apoyo del Ministerio de Ciencia e Innovación, en el marco del proyecto «Todo Góngora II» (I+D+I FFI 2010-17349). Como es natural, quisiéramos también agradecer a Klaus Vervuert, director de la editorial Iberoamericana-Vervuert, y al profesor Ignacio Arellano, director de la Biblioteca Áurea Hispánica, el interés que desde el principio manifestaron en este proyecto, así como la generosa acogida que han querido brindar a esta gavilla de estudios en un marco editorial de tanto prestigio.

Juan Matas Caballero
José María Micó Juan
Jesús Ponce Cárdenas

LUIS DE GÓNGORA EN LA TRAYECTORIA AUREOSECULAR DEL EPIGRAMA¹

Sagrario López Poza
Universidad de La Coruña

Cuando hablamos de epigrama o de poesía epigramática en la literatura española, por lo general se evoca el siglo XVIII, pues fue fértil en la creación de poemas breves y agudos de índole satírica o didáctica. Muy pocas veces los lectores de hoy asocian el género epigramático con la ingente producción de epigramas que compusieron los poetas de nuestros siglos XVI y XVII y a la riquísima variedad en temas y formas. Durante el siglo XX, el interés de la crítica se volcó más en la tradición literaria heredada del sistema petrarquista, y sólo a partir de la década de los 90 se atendió de manera más profunda a formas poéticas como la oda, la elegía, la égloga o la epístola, que fueron objeto de los encuentros del grupo PASO, que también se ocupó de difundir esos trabajos en volúmenes impresos². Esas composiciones poéticas que trataban de asimilar modelos genéricos de la antigüedad clásica y dotarlos de una nueva ‘forma’ vernácula fueron atendidos desde entonces con creciente interés y se han producido

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación cofinanciado por el Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica (I + D), Ministerio de Educación y Ciencia de España y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER): «Biblioteca Digital Siglo de Oro III», código: FFI2009-08113 (subprograma FILO).

² Ver López Bueno, 1993, 1996, 2000 y 2002. También tienen interés para lo que nos ocupa otros encuentros organizados por este grupo dedicados a *La Silva* (1990), *Las «anotaciones» de Fernando de Herrera* (1996), estudios sobre el Canon (2003), *El canon poético en el siglo XVI* (2006) y *Retóricas y canon poético en el siglo XVII* (2008).

notables estudios que han aclarado procesos de asimilación y creación en esos géneros poéticos. Sin embargo, el epigrama, que también forma parte de esas adaptaciones de la poesía clásica, ha seguido siendo el patito feo de los estudios poéticos, y no ha llegado a dedicarse a él un estudio monográfico profundo³. Este habría de contemplar no sólo la influencia de Marcial⁴, sino también la de otros poetas anteriores a él, muy en especial la de Catulo, M. Terencio Varrón, Virgilio, Tibulo, Ovidio, Domicio Marso, Séneca, Petronio y Lucano, así como la producción medieval y renacentista de epigramas en latín. Atención especial merece la enorme influencia de la *Antología Planudea* y las selecciones impresas que proliferaron en el siglo xvi con versión bilingüe (griego-latín) con múltiples versiones de cada epigrama realizadas por humanistas de prestigio en un alarde de capacidad del juego de la *imitatio*⁵. Y por fin, antes de adentrarnos en el epigrama español de los Siglos de Oro, convendría considerar la abundante producción de adaptaciones de epigramas clásicos a lenguas modernas como ejercicio académico que derivó en una producción ingente de epigramas en lenguas vernáculas de poetas europeos de los siglos xvi y xvii. Este estudio arrojaría mucha luz sobre la variación de temas y tratamiento en el epigrama, que excede ampliamente la anquilosada asociación del género casi en exclusiva con composiciones satíricas y burlescas.

Lo que presento aquí es un intento de determinar los parámetros genéricos del epigrama español en el Siglo de Oro que me sirva para someter a examen una parte de la producción poética de Góngora que pueda ajustarse a esa categoría. Expongo a continuación el método seguido.

Para acometer un estudio que permitiera planteamientos despojados de prejuicios, era preciso no tener en cuenta la noción de epigrama que nos ha llegado, fundamentalmente, de la lectura de los epigramatistas españoles del siglo xviii, sino retrotraerse a los textos de autores de los siglos xvi y xvii, y analizar con detenimiento las piezas

³ Llevo trabajando en este asunto desde hace años, y he presentado algunos adelantos de mi trabajo en encuentros con colegas. Espero poder concluir un volumen monográfico sobre este asunto.

⁴ Cuando Marcial produjo sus obras, el epigrama se hallaba profundamente enraizado en Roma y contaba con una vida de dos siglos.

⁵ Ver López Poza, 2005, pp. 15-67.

que los autores o sus comentaristas calificaban como *epigrama*. Se necesitaba seleccionar un corpus en que se dieran esas condiciones y someterlo con ojos nuevos a un análisis de marcas o constantes, de pautas repetidas que hicieron a sus autores y a sus receptores del Siglo de Oro percibir aquellas composiciones como ‘epigramas’.

Agudeza y Arte de ingenio de Gracián me proporcionó 71 poemas que aparecen asociados al marbete ‘epigrama’ y a ellos hay que añadir otros 50 de los que Gracián indica que son traducción o adaptación de un epigrama latino. Con ello dispuse de 121 poemas en español capaces de ofrecerme una información de partida fiable.

Tras una lectura atenta de ese corpus inicial, realicé una base de datos con los campos de interés que creí pertinentes por la observación de pautas repetidas. Alimenté la base de datos con el fruto de mi análisis y al cruzar luego los resultados, pude advertir los rasgos y marcas predominantes, y de ellas, las que parecían constantes en la práctica.

Por otra parte, para comprender qué entendían los poetas del Siglo de Oro por epigrama, era preciso estudiar la preceptiva que pudieron conocer, bien por lectura directa, por explicación de profesores o por medio de conversaciones de Academia Literaria. Por ello he analizado los tratados de Arte Poética y Retórica de los siglos XVI y XVII (concretamente entre 1548 y 1670) que, de manera parcial o en exclusiva, dedican atención al epigrama. La mayoría de ellos está en latín. Para su selección, me he guiado por las indicaciones que da James Hutton en sus obras insuperadas sobre el epigrama en Italia y en Francia⁶, y así he contrastado lo que indican Francesco Robortello, Thomas Sébillet, Antonio Sebastiano Minturno, Giulio Cesare Scaligero, Tomé Correia (también conocido como Tomás o Tommaso Corréa), Jakob Pontanus, Antonio Possevino, Matthaeus Raderus, Vincenzo Gallo, Giovanni Cottunio, Carlo di S. Antonio di Padova (Carolus Aconitanus a S. Antonio Patavino), Nicolas Mercier, Emmanuele Tesauo, Guillaume Colletet y François Vavas seur⁷.

De estas preceptivas, las que ejercieron un mayor magisterio fueron el tratado de Minturno, *De poeta ad Hectorem Pignatellum... libri sex* (Venecia, 1559), en cuyo libro quinto dedica cinco páginas al epigrama, y las *Poeticas* de Giulio Cesare Scaligero (1561), cuya definición

⁶ Hutton, 1935 y 1946.

⁷ Ver detalles de las ediciones consultadas en la bibliografía final.

del epigrama y de sus rasgos peculiares es repetida literalmente por varios de los tratadistas posteriores; él fue también reconocido epigramatista, y añade a su tratado un apéndice sobre el estilo de los epigramas. Muchos jesuitas dedicados a la enseñanza seguían sus indicaciones al pie de la letra para las prácticas en las clases.

El tratado *De toto eo poematis genere quod epigramma vulgo dicitur et de iis, quae ad illum pertinent, libellus*, de Tomé Correia, portugués que enseñó Retórica en Palermo, Roma y Bolonia, fue el primero dedicado en exclusiva al epigrama. Se publicó en Venecia en 1569. Fue impreso otra vez en 1590 en Bolonia, bajo el título abreviado de *De epigrammate*, lo cual demuestra el interés que seguía suscitando después de veinte años. Se basa en la teoría de Scaligero expuesta en sus *Poéticas* que había aparecido ocho años antes, pero amplía muchos aspectos y da detalles de enorme interés, sobre todo en lo que respecta al estilo y a las diferentes modalidades de epigramas⁸. Correia insiste en que se tomen como modelos los epigramas griegos de la *Antología Planudea*.

Al parecer, el libro de Correia fue eclipsado en popularidad e importancia por las *Poeticae Institutiones* del jesuita Jakob Pontanus (o Spanmüller, su apellido real), de 1594. Pontanus debe a Correia en sus *Poeticae Institutiones*, por lo menos, la parte relacionada con el epigrama. Se basa en Scaligero para la definición y en Robortello para la división del epigrama en tipos: cómicos o trágicos. Las *Institutiones*, como texto jesuítico, fue obra que tuvo muchas ediciones en toda Europa y siguió en uso durante más de cien años. De especial interés es la adaptación realizada por el jesuita Antonio Rubio (1568-1615) para el uso en México: *Poeticarum institutionum liber* (México, 1605).

Por supuesto, además de estos tratados escritos en latín, también he tenido en cuenta a los españoles que de un modo u otro dieron indicaciones sobre el *epigrama*: Miguel Sánchez de Lima, Fernando de Herrera, Juan Díaz Rengifo, Alonso López Pinciano, Baltasar de Céspedes, Luis Alfonso de Carvalho, Francisco Cascales y Baltasar Gracián. Sus aportaciones ya las comenté en un artículo publicado en 1999 sobre: «El epigrama en la literatura emblemática española»⁹.

⁸Ver para más detalle Socas Gavilán y Escobar Borrego, 2005 y Andújar Cantón y Guzmán Arias, 1996.

⁹ López Poza, 1999.

Con esos rasgos definitorios del epigrama que me proporcionó el estudio de la preceptiva y el análisis del corpus inicial, pasé a analizar otros 350 poemas de autores que empleaban el español para crear sus epigramas en los siglos XVI y XVII. Ya no era preciso que llevaran los poemas el marbete ‘epigrama’, sino que cumplieran las condiciones básicas establecidas que me permitieran constatar que sus autores eran conscientes de estar practicando un género bien definido.

Creo que este escrutinio realizado me permite considerar con un respetable nivel de seguridad una serie de constantes que le son propias al epigrama de los siglos XVI-XVII, en general, y al español, en particular, que paso a comentar.

1. Su concisión y concentración expresiva. Las preceptivas defienden la *breuitas*, pero ha de tenerse en cuenta que ésta no depende del número de versos, como a veces se interpreta hoy, sino de que no haya nada superfluo, que se exprese la propiedad del lenguaje.

2. La agudeza y el ingenio. Cuando los preceptistas hablan de *agudeza* se refieren no tanto a la agudeza verbal como a la conceptual. Es decir, la habilidad para conectar mentalmente realidades aparentemente distantes. Cuanto más alejadas estén entre sí, más llamará la atención su conexión en el *concepto*, y más agudo se considerará al autor si es capaz de establecer una relación y correspondencia entre los dos objetos, bien por semejanza o por disparidad.

El jesuita polaco Mathias Casimir Sarbiewski (1595-1640) explica en su *De acuto et arguto liber unicus* escrito hacia 1627 (inédito hasta 1958), los procedimientos por los que pueden establecerse alianzas entre lo acorde y lo discordante para conseguir un efecto armonioso que sorprenderá al lector y por el cual será calificado de *agudo* quien tuvo la capacidad de reunir cosas tan aparentemente separadas. El proceso puede representarse gráficamente en forma de un triángulo en cuyos extremos de la base se encuentran lo discordante y lo concorde, que aparentemente se rechazan, pero la habilidad del autor encontrará una alianza entre lo concorde y lo discordante, de forma que se consiga un efecto armonioso donde sólo se veía en principio elementos disímiles. Ese punto de encuentro es el *acumen* o vértice del triángulo, que produce la *concors discordia* o *discors concordia*:

sicut mathematicum et materiale acumen consistit in unione duarum linearum diversarum, ex una tertia contra se procedentium, sic acutum rhetoricum consistit

[...] *in unione et affinitate dissentanei et consentanei pullulantis ex ipsa materia, de qua est oratio*¹⁰.

Se consideraba muy aguda la relación fundada en una correspondencia casi imperceptible a primera vista y que exigía reflexión detenida. Veamos un ejemplo en un epigrama de Alonso de Ledesma, que fue el autor segoviano considerado padre del conceptismo y que realizó los epigramas españoles para la obra políglota de Vaenius *Amorum divini emblemata* (Antwerp: Ex officina Martini Nutii et Ioannis Meursii, 1615). En un tercetillo, forma frecuente en epigramas didácticos unidos a ilustraciones, en el emblema FACIT MUNIFICUM [54-55], une dos elementos aparentemente discordantes:

El Amor más que los clavos
hizo, alma mía, por vos
manirroto al mismo Dios¹¹.

El **ingenio** a que se refieren los preceptistas es el que deriva de situaciones como guardar la explicación de la situación afrontada en la primera parte del epigrama y dejarla aparecer de manera súbita en el último verso, el uso de ambigüedades, un dicho agudo o sentencioso, y sobre todo, se consideraba como la más efectiva romper las

¹⁰ Sarbiewski, *De acuto et arguto*, vol. 2, p. 489.

¹¹ El autor se dirige a su alma explicándole que el Amor divino, por amor hacia ella, se convirtió en «manirroto», adjetivo popular compuesto del sustantivo *mano* y el adjetivo *roto*, que designa a quien gasta más de la cuenta, a quien consume su hacienda (e incluso su vida) en gastos inútiles. La palabra evoca a alguien que tiene un agujero en las manos, por donde se va todo el caudal que llega a ellas. El adjetivo *manirroto* tiene casi siempre un matiz despectivo. La frontera entre virtud y vicio es sutil y es cuestión de grados. La generosidad es estimable, pero no conservar lo mínimo, dar todo lo que se tiene, es imprudente. Ledesma emplea una agudeza estableciendo una correspondencia aparentemente absurda ¿cómo puede llamarse *manirroto* a Dios? Esto, en un principio, escandalizaría, porque es una especie de insulto, pero después se aprecian las relaciones conseguidas con la pirueta verbal: un manirroto tiene un agujero en las manos, por donde deja ir el caudal que tiene; a Cristo, para clavarle en la cruz, le rompieron las manos, y al igual que el *manirroto*, entregó su caudal más importante, la vida, para la salvación de los hombres; así que puede llamarse a Cristo *manirroto* por dos razones, porque en efecto tenía rotas las manos (físicamente) y porque figuradamente, fue pródigo al regalar lo más preciado: su vida.

expectativas del lector con el efecto sorpresa. *Argutia* y *breuitas* son las condiciones más inherentes al epigrama según Scalígero y otros teóricos renacentistas. Veamos un ejemplo en el soneto epigramático «En una roca de cristal luciente» (núm. 1 en el anexo de ejemplos).

3. Perfección técnica, que debía mostrarse en la cohesión de las partes del poema y en la propiedad del lenguaje (expresión concentrada). *Elegancia* y *propiedad* solían pedir los teóricos para el género.

4. En cuanto a la **finalidad**, no parece haber discusión manifiesta. El poeta pretende sorprender, deleitar y en ocasiones, conmovier. Pero por encima de cualquier otra consideración, el autor anhela **exhibir su capacidad de ingenio conceptual y verbal**.

5. Materia artis. El epigrama admite muy amplia variedad de materias. De hecho, varios de los preceptistas indican que toda materia puede ser tratada en epigramas. Predominan los asuntos anecdóticos, satíricos, morales, luctuosos o funerales, descripción de obras de arte, dedicatorios, eróticos. Ya las primeras colecciones de epigramas griegos, reunidas en la *Antología Planudea* se agruparon por asuntos tratados (*materia artis*, dicen los tratadistas). La colección de la *Antología griega* recogida por Constantino Cephalas a finales del siglo IX se agrupaba en cuatro bloques temáticos: **epigramas amatorios, epigramas votivos, epitafios y epigramas descriptivos**, y cuando en 1301 el monje Maximo Planudes realizó una nueva antología, la organizó también por asuntos tratados, que agrupó en siete libros, por materia:

Epigramas descriptivos y epidícticos

Epigramas satíricos

Epitafios

Epigramas sobre obras de arte

Descripción del Zeuxippus e inscripciones del Hipódromo de Constantinopla

Epigramas votivos

Epigramas amatorios.

La *Antología Palatina* aumentaba hasta quince el número de materias tratadas, pero a nosotros sólo nos ha de interesar la versión Planudea, única que pudieron conocer los autores de los siglos XVI y XVII, ya que, aunque fue en 1607 cuando se descubrió en Heidelberg el manuscrito palatino, no se imprimió hasta finales del siglo XVIII. Sólo a partir de 1813-1814, con la edición de Friedrich Jacobs de la *Antología Palatina*, cayó en desuso la edición de la Planudea.

Las materias se reajustaron a medida que se fueron publicando selecciones de la *Antología Griega* destinadas a estudiantes. Las que tuvieron más popularidad fueron las de Joannes Soter, que presenta cada epigrama griego acompañado de una o más versiones en latín, en verso, tomadas de una variedad de fuentes (*Epigrammata Graeca*, publicada por primera vez en Colonia en 1525, y luego, con adiciones, en 1528, y otra vez en Friburgo, en 1544¹²), la de Janus Cornarius (*Selecta Epigrammata Graeca Latine Versa* —Basilea, 1529—, que aumenta mucho el número de epigramas con respecto a la de Soter, y es más cuidada) y la que en 1570 publicó en Ginebra Henri Estienne II, impresor erudito —*Epigrammata Graeca, selecta ex Anthologia*— destinada a estudiantes, que añade a cada epigrama una traducción latina en prosa, realizada por él mismo, luego una o dos versiones en verso (también suyas) y a veces otra de su amigo Melissus; a continuación da otras versiones en verso tomadas de ediciones anteriores. Ello facilitaba mucho los ejercicios de imitación compuesta de los jóvenes. En su selección (de casi 260 epigramas) privilegia la presencia de unas materias sobre otras, siendo la de los epigramas anecdóticos y morales de un 37,7%; en casi la misma proporción (cerca del 20% están los epitafios y los que describen obras de arte); los satíricos son un 12,7% y los dedicatorios y eróticos se ven reducidos a un último lugar (con sólo entre el 4 y el 5%). Esto contribuyó a que en muchos centros de estudio se adoptara como libro de uso para distintas materias y por ello el papel de Estienne en el estímulo de la práctica del epigrama por cualquier persona con formación en los siglos XVI y XVII fue muy importante.

6. Entre las **modalidades epigramáticas**, percibimos que, además de las categorías que suelen mencionar las preceptivas (pues se basan en asuntos clásicos) se suman otras que se hicieron muy populares desde el siglo XVI. Correia menciona los encomios panegíricos (a personas, a ciudades...), epitafios (ya sean serios o jocosos), encomios paradójicos, composiciones funerarias (la *nenia*¹³, el *treno*¹⁴, la *mono-*

¹² Para los detalles de estas ediciones o selecciones y las que siguen, ver López Poza, 2005, pp. 31-35.

¹³ Modalidad epigramática, según Correia. Era un tipo de epitafio antiguo, según Festo y San Agustín. Se cantaba junto a la plaza (si se escribía era epitafio). En la *nenia* se explican muchas cosas, a saber, la incineración del difunto según la costumbre de los mayores, cómo había de cubrirse la sepultura, las cosas en relación a la estima, la lamentación y el luto.

dia¹⁵, el epicedio¹⁶, el aeno¹⁷), pero habría que agregar la modalidad del epigrama emblemático —de carácter moral, por lo general—, dada la gran producción de epigramas que se publicaron a partir de 1531 en los libros de emblemas (como complemento de un mote y una imagen grabada) con los que se ayuda a comprender el sentido y la moralidad que ha de extraerse del conjunto¹⁸.

ASPECTOS ESTRUCTURALES

7. En cuanto a su **estructura**, gran parte de los teóricos —a partir de la distinción que hizo Scalígero— considera que hay dos tipos de epigrama: el simple, que hace una indicación sin presentar una deducción de ella (fórmula preferida por los griegos y Catulo), y el compuesto (preferido por Marcial y sus seguidores) en que se deduce algo nuevo de lo que se indica en los primeros versos. Estos han de distribuirse bien entre la *expositio* o *narratio* y la *clausula* o *conclusio*. Pero por lo general, hay articulación dicotómica en una primera parte (*narratio*, decla-

¹⁴ El treno es el canto de duelo o luto por una persona. Como es costumbre también en Sicilia, los allegados respondían en el canto en señal de duelo. El treno solían cantarlo los criados antes de sepultar al difunto.

¹⁵ La monodia se trataba de un canto lúgubre en el funeral para mover los afectos y hacer salir las lágrimas. No es el mismo género que el treno, ya que en la monodia se recuerda la memoria del difunto. Se solía cantar con la flauta o con el verso temperado por las modulaciones de los músicos.

¹⁶ El epicedio se decía en las exequias. Según Ammonio, cumplía la función de alabar al difunto en una actitud de conmiseración. Cuando se recitaba ante el túmulo, el epigrama no se llamaba epicedio sino epitafio.

¹⁷ Según Hesíodo, el aeno es un antiguo género epigramático en el que se recrean ficciones y especies de pinturas e imágenes de cosas: *Vetustissimum fuit epigrammatis genus, quod Hesiodus aenum vocavit, in quo inessent fictiones et quasi quaedam picturae et rerum imagines* (p. 67). De esta suerte, se fingían vestidos, armas, etc.

¹⁸ Tampoco podemos olvidar la moda de las galerías de retratos, instituida por Paolo Giovio, que complementaba cada representación pictórica o grabada de un hombre o mujer ilustre con un epigrama laudatorio. Giovio lo exhibía en su *Museo*, pero ese uso se extendió a libros de semblanzas o «vidas». Presidía por lo general cada 'vida' un retrato grabado (que a veces, por falta de dinero, no se podía grabar), seguía la semblanza en prosa y concluía con uno o varios epigramas de diversos poetas con elogios del sujeto. Ver como ejemplo Giovio, *Elogios o vidas breves...* Y para más detalles sobre este asunto, López Poza, 2006.

ración de un hecho objetivo) seguida del *acumen* o *aprosdóketon* (reflexión ingeniosa que concluye el poema; núm. 2 en el anexo de ejemplos). Ello es determinante a la hora de elegir una estrofa en español que pueda acoger las dos partes, como luego se explicará.

En los epigramas compuestos, pueden advertirse variaciones en el procedimiento de exposición; a veces se parte de la *conclusio* y luego se atiende a la *expositio*. Esta fórmula se utiliza a veces en los epigramas de corte moralizante, como los que forman parte de un emblema, comenzando con el documento moral y concluyendo con la anécdota de que se sirve el autor para hacer agradable la enseñanza (núm. 3 en el anexo de ejemplos).

8. Número de versos: no hay unanimidad en la preceptiva. Algunos teóricos dan sus consejos. Sébillet, inspirándose en la práctica de Marot, convenía en 1548 en que el epigrama francés no debía exceder los 12 versos y consideraba los de 8 y 10 sílabas los mejores, aunque admitía el alejandrino francés. Minturno (1559) recomienda para el epigrama italiano usar versos de 11 sílabas, o en combinaciones de 11 y 7, con o sin rima, y compara el soneto al epigrama. Para Scalígero (1561), el epigrama admite todo tipo de versos, y no marca longitud. Tesauro aconseja usar entre dos y seis, pero lo que de veras importa, según él, es que se usen «aquellos que basten a satisfacer estos dos oficios: de la declaración de la figura, y de las aplicaciones al documento significado» (hay que tener en cuenta que Tesauro dedica su recomendación al epigrama emblemático).

Por lo general, el epigrama se aviene bien con estrofas que no excedan los 14 versos, pero hay excepciones, y como antes dije, la selección de la estrofa está en parte determinada por la necesidad de la pausa o distinción entre las dos partes (en los epigramas compuestos) y la conveniencia de concentrar el *aguijón* final en un par de versos como mucho.

ASPECTOS ELOCUTIVOS Y ESTILÍSTICOS

El conocimiento cabal de los rasgos propios del epigrama, y su dificultad técnica, no puede adquirirse, como dice Correia, en las *officinas*, sino en preceptos de poética asimilados con juicio y con la práctica de la imitación de los autores griegos y latinos (Horacio, Catulo, Tibulo...), de modo que la práctica era asunto de mucha importan-

cia, y se hacía desde la tierna juventud en las clases de Retórica y de Humanidades¹⁹.

9. La **condición elocutiva** de los epigramas depende de la materia y finalidad, y se admite variedad de estilos: simple, grave, noble, templado, elegante o encendido y vivo.

10. Otro rasgo en que insisten los preceptistas tiene que ver con el **genus oratorio**. Dependiendo de la **finalidad** de quien emite el mensaje y de la actitud que puede suscitar en el receptor, los epigramas son clasificados según los tres géneros oratorios: *judicial*, *deliberativo* y *demostrativo* o *epidíctico*. Esta aplicación de las divisiones de la Retórica aristotélica al epigrama parece haberse originado con Scalígero y fue muy usada por sus seguidores. Se aplica principalmente al tipo de epigrama ‘compuesto’. Predomina el *genus demostrativo* o *epidíctico* (basado en la alabanza o el vituperio) seguido por el *deliberativo* (con fin suasorio) y, sólo en muy pocas ocasiones, el *judicial*. El epigrama requiere un receptor cualificado, capaz de captar el ingenio sutil, la habilidad profesional del autor y su capacidad para utilizar la agudeza. Como indica Minturno, los epigramas pretenden sorprender, deleitar e instruir. En el siglo XVII, a estos fines se unió el de conmover, y en los epigramas religiosos con predominio eufónico se explotaron las descripciones patéticas de esculturas y cuadros con el fin de despertar las emociones.

El epigrama se utilizó en un primer momento en estatuas, imágenes y monumentos como inscripción a la que podía acompañar un título. Solía tener, además, carácter sentencioso, como en determinadas inscripciones monumentales, pero fue muy explotado en la variedad de géneros epidícticos²⁰. La característica principal del género epidíctico es su ausencia de utilidad práctica; es un estilo elaborado que permite dar fe de las facultades del orador, y la presencia, más o menos destacada, de alabanza y vituperio como pretexto central del

¹⁹ Los primeros poemas que conocemos de Cervantes son epigramas dedicados a la reina Isabel de Valois, el primero, un soneto para celebrar el nacimiento de la infanta Catalina (1567) y al año siguiente, un epitafio a la muerte de la reina, en forma de soneto, y varias coplas castellanas o dobles redondillas. Eran trabajos que se realizaban en el Estudio de la Villa de Madrid, donde estudiaba con Juan López de Hoyos.

²⁰ Ver Correia, *De toto eo poematis genere...*, pp. 26-28. En adelante, se indicará entre paréntesis las páginas correspondientes a esta edición.

discurso. Ya Aristóteles, en su *Retórica*, explicaba el sentido del discurso epidíctico como exhibición verbal, y señalaba como su principal función el elogio virtuosístico de la belleza o, en un posible juego irónico, la aplicación del elogio a un objeto indigno con el fin de vituperarlo. La poesía epidíctica se consolidó muy pronto como género poético privilegiado; Menandro fue uno de los primeros tratadistas que abordaron su teoría (s. III a. C), pero sería Estacio (s. I) el que más difusión adquirió, gracias a sus *Sylvae*.

El género recibió también los nombres de laudativo y demostrativo, pero algunos teóricos precisan que ‘epidíctico’ no significa tanto **demostración** como **ostentación** y se diferencia mucho del encomiástico, pues sus límites no son tales como para contener sólo el género laudativo. Como es bien sabido, los Siglos de Oro ofrecían muchas ocasiones para el lucimiento de los poetas, que, por una parte, sabían que su consideración y prosperidad dependía de su prestigio y, por otra, fueron adquiriendo un poder considerable gracias a su capacidad para alzar o hundir la reputación de alguien con sus habilidades como escritores.

11. Los teóricos dedican su atención también a las **voces del discurso**: puede ser simple alocución, apóstrofe, coloquio, o una forma mixta de narración, según Minturno; o como indica Possevino los epigramas pueden ser narrativos, dramáticos o mixtos, dependiendo de si es el poeta el que habla, o que sean personajes imaginados, o ambos (ver ejemplo 4 del anexo: un epigrama dialogado de Quevedo, formulado en ovillejo como epitafio burlesco). Si en el resto de modalidades epigramáticas la prosopopeya aparece con frecuencia, en el epitafio es más frecuente.

12. El *aguijón* (remate final agudo), el resolver el epigrama con un efecto sorpresivo o inesperado es una de las virtudes del buen epigramatista (ver ejemplo 5 del anexo: un epigrama de Carrillo Sotomayor que concluye con la paradójica situación; la muerte logró juntar a quienes en la vida no pudieron unirse).

13. Respecto de las normas sobre el estilo, al margen de lo ya expresado, conviene señalar que, según los preceptistas, el epigrama admite la inserción de novedades y artificios. Por ejemplo, para lograr un efecto determinado, el poeta puede valerse de recursos como el solecismo, el barbarismo o la dicción enrevesada (Correia, p. 22). También pueden aparecer elementos vulgares que muevan a risa, des-

pierten admiración y apelen a los sentidos. Estos recursos están permitidos siempre que el estilo del epigrama sea cuidado, según indica Correia. Además, es muy importante provocar la *iucunditas* (deleite, placer, alegría) con un efecto cómico. El epigrama no debe presentar término gratuito; ha de ser el poeta comedido y seleccionar cuidadosamente los epítetos. Para considerar tales preceptos, el poeta debe tener como modelos a los poetas latinos (Virgilio, Lucrecio, Tibulo...). Sin embargo, él mismo puede también proporcionar elementos novedosos, siempre que atiendan a la *dignitas* (Correia, p. 26).

14. Aparte de estos rasgos de estilo propios del epigrama para los preceptistas, la observación detenida de la práctica muestra la frecuencia de presencia de la deixis, el uso de la prosopopeya, el empleo de neologismos y barbarismos y libertad en el uso de la lengua con frecuencia en los epigramas satíricos, juegos de paronomasia y del eco (aspectos a los que dedican atención varios preceptistas).

Sírvanos de ejemplo alguna composición de Quevedo, que hizo uso de estas licencias cuando componía sabiendo que estaba escribiendo epigramas satíricos. Algunos de sus neologismos se producen por cruces de palabras como *hidropesía* (sed insaciable) y *sed de libros*, de que surge una palabra nueva:

bien se puede llamar *libropesía*
sed insaciable de pulmón librero.

De *mariposa* se pasa a *posa* o *poso* (del vino) y de ahí a *marivino*, suprimiendo un eslabón de la cadena lógica (ver ejemplo 6 del anexo, y para los juegos de eco, sirva de ejemplo el soneto epigramático de Quevedo «Es el amor según abrasa, *brasa*»).

En definitiva, cuando un poeta español se ejercitaba en la práctica del epigrama tomando como modelos los clásicos, había de tener en cuenta todas esas peculiaridades genéricas para amoldar los rasgos al sistema poético español sin que perdiera ninguna de sus marcas características, ya fuera respecto de la estructura, la condición elocutiva, las voces del discurso y el estilo.

EL ESPACIO POÉTICO EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

Antes de que la traducción de epigramas al español y los ejercicios de *aemulatio* fueran actividades cotidianas en las escuelas, y muy particularmente en las jesuíticas, algunos autores que acometieron trabajos de traducción tuvieron que adaptar epigramas latinos al español y se vieron en la necesidad de ahormar los dísticos clásicos a unas fórmulas métricas existentes en el sistema poético español. Como es sabido, el metro latino habitual para los epigramas era el dístico elegíaco, que distribuía el contenido del texto en un número indeterminado de unidades autónomas constituidas por dos versos.

Existe una notable diferencia, como expresó muy bien Begoña López Bueno hace tiempo²¹, entre el sistema petrarquista, que llega a España ya formulado —ya establecida la asociación paradigma-género— que facilita la imitación más directa, y el de los sistemas neoclásicos (égloga, oda, epístola, elegía, epigrama). A estas realizaciones poéticas que imitan los géneros clásicos de la antigüedad hay que dotarlas de una nueva «forma» vernácula. Mientras que en el sistema petrarquista la asociación entre marcas sémicas (temáticas, de actitud, pragmáticas) y las formal-métricas era estructural, y también en otras adaptaciones de las realizaciones de origen grecolatino (por ejemplo, la oda asociada a la lira, la elegía al terceto, etc.); en la adaptación del epigrama, los poetas y humanistas que acometían la tarea de traducción o imitación tuvieron que buscar un molde adecuado en las formas vernáculas españolas o en las rimas italianas al uso en la España del siglo XVI que fuera capaz de acoger las marcas del epigrama. Estaban condicionados por la necesidad de brevedad y la conveniencia de poder dividir la estrofa en dos bloques que recogieran la *narratio* y la *conclusio* en los epigramas compuestos y que, a la vez, se pudiera dar realce a la conclusión ingeniosa (en el caso de epigramas festivos) o a la moralidad que se deseaba transmitir (en caso de epigramas morales o didácticos). Esto propició la selección de determinadas estrofas que se avenían con esas condiciones para elaborar epigramas en español.

Una de las estrofas que se mostró adecuada fue la **copla castellana** o doble redondilla —en ocasiones concluía con una quintilla—, que permitía repartir en las dos estrofas cada una de las partes:

²¹ López Bueno, 1992.

A un avaro

En aqueste enterramiento
 Humilde, pobre y mezquino,
 yace envuelto en oro fino
 un hombre rico avariento.
 Murió con cien mil dolores,
 sin poderlo remediar.
 Tan sólo por no gastar,
 ni aun gasta malos humores.

(Francisco de Quevedo)

**A unas monjas,
 convaleciente de la
 enfermedad que refiere**

Ya, señoras de mi vida,
 dejando el rascar sabroso,
 salgo a misa de sarnoso,
 como a misa de parida.
 Iré esta tarde a completas
 a ese templo de guardañas,
 donde colgaré las uñas,
 como el cojo las muletas.

(Luis de Góngora)

La **décima**, y especialmente la fórmula seguida por la décima espinela (abba ac cddc), era también muy adecuada para el epigrama por el rigor en la disposición, forma y desarrollo, pues el corte sintáctico obligatorio después del cuarto verso permite presentar el tema en la primera redondilla y los seis versos que siguen no deben introducir ninguna idea nueva, sino ampliar el precedente planteamiento. No es extraño que Quevedo, en la inmensa mayoría de las traducciones que hizo de epigramas de Marcial, probablemente labor de juventud, utilizara esta estrofa. De los 51 epigramas de Marcial que traduce (habría que hablar de adaptaciones o imitaciones, aunque se conozcan como *Traducciones de Marcial*) utiliza la décima en 35 ocasiones; los 16 restantes quedan repartidos entre copla castellana, quintilla, tercetos y ovillajos (silva de pareados)²². Veamos estos ejemplos de epigramas gongorinos en décimas:

²² Sobre la autoría de estas traducciones de Quevedo, ver el trabajo de Plata Parga (2000) que da noticia de noventa y cinco versiones manuscritas nuevas de poemas de Quevedo o a él atribuidos, más dos poemas inéditos. Entre los manuscritos hallados, se encuentra un código con gran número de las poesías satíricas hasta ahora transmitidas solamente en el manuscrito BMP 108, lo que permite reconsiderar la cuestión de su autenticidad. En el manuscrito de la BMP es donde se encuentran las supuestas traducciones de los epigramas de Marcial traducidos por Quevedo y algunos investigadores habían puesto en duda la autoría de Quevedo.

[A un cornudo
consentidor]

Casado el otro se halla
con la del cuerpo bellido,
de quien perdonado ha sido
por ser don Sancho que calla;
los ojos en la muralla,
su real ve acrecentado
de uno y otro que entra
[armado
y sale sin alborozo
por aquel postigo mozo
que nunca fuera cerrado.

Contra los médicos

Doctor barbado, crüel
como si fuera doctora,
cien enfermos a esta hora
se están muriendo por él;
si el breve mortal papel
en que venenos receta
no es taco de su escopeta,
póliza es, homicida,
que el banco de la otra vida,
al seteno vista, aceta.

A un caballero que
estando con una dama
no pudo cumplir
sus deseos

Con Marfisa en la estacada
entrastes tan mal guarnido,
que su escudo, aunque
[hendido,
no lo rajó vuestra espada.
¿Qué mucho, si levantada
no se vio en trance tan crudo,
ni vuestra vergüenza pudo
cuatro lágrimas llorar,
siquiera para dejar
de orín tomado el escudo?

Entre las estrofas de origen italiano, los poetas escogieron con frecuencia la **octava** para realizar epigramas en español²³, pues se hacía particularmente propicia para destinar el pareado final a la *conclusio* ingeniosa o didáctica. Se ve muy a menudo que 4 versos se dedican a la *narratio*, los dos siguientes sirven de transición estableciendo una similitud entre dos situaciones y se reserva el pareado último para la *conclusio*. La octava se usaba por lo general para traducir los epigramas que constaban de cuatro a seis versos en la fuente clásica. Se podía reproducir con relativa facilidad la disposición estructural desarrollando cada uno de los dos dísticos en cuatro versos. Los epigramas formados por tres dísticos permitían también un acertado desarrollo en octava, ampliando por lo general el último dístico con la aplicación moral con que se concluye el poema. Pronto se tendió a privilegiar la octava como molde ideal de los epigramas latinos de carácter moralizante, por la peculiaridad métrica que favorecía que en el pareado final se condensase el contenido didáctico en forma sentenciosa. Algunos ejemplos del uso de esta estrofa:

²³ Para los precedentes italianos de la octava, ver Prieto, 1984, pp. 48 y 62-63.

[Epitafio burlesco dedicado a un
médico.

Habla la Muerte]

Yacen de un hombre en esta piedra dura
el cuerpo yermo y las cenizas frías.
Médico fue, cuchillo de natura,
causa de todas las riquezas mías.
Y agora cierro en honda sepultura
los miembros que rigió por largos días,
y aun con ser Muerte yo, no se la diera,
si dél, para matarle, no aprendiera.

(Quevedo. Publicado por Espinosa en sus
Flores de poetas ilustres (Valladolid, 1605)

Tomando ocasión de la muerte del
conde de Villamediana, se burla del
doctor Collado, médico amigo suyo

Mataron al señor Villamediana.
Dúdase con cuál arma fuese muerto:
quién dice que fue media partesana;
quién alfanje, de puro corvo, tuerto;
quién el golpe atribuye a Durindana,
y en lo horrible tuviéralo por cierto,
a no haber un alcalde averiguado
que le dieron con un doctor Collado.

(Luis de Góngora)

Otras estrofas empleadas con frecuencia fueron el **madrigal** (ver ejemplo de Quevedo «Lícito te será, buen caminante»). Una variante del madrigal que a Quevedo le gustó especialmente fue el **ovillejo** (silva en pareados²⁴) que fue muy utilizado por Calderón y sus seguidores (ver ejemplo 4 del anexo).

Epitafio a Alejandro Macedón

Lícito te será, buen caminante,
poner en esta losa
los ojos, no los pies. Aguarda, tente,
no pases adelante;
que en esta tumba funeral reposa
el glorioso Alejandro blandamente.
Hizo sentir al ancho mar su peso,
a las selvas nadar. Toda la tierra
fatigó con las armas y la guerra.

Tuvo sin libertad el mundo preso;
valió en muchos su nombre por herida,
por batalla su miedo. Tanto pudo,
que a invidiosa bebida
agradeció su libertad el suelo;
y desangrada sombra en polvo mudo,
yace quien, de cortés, perdonó al cielo.

(Francisco de Quevedo)

El **soneto** llegó a ser una de las formas preferidas en los siglos XVI y XVII para canalizar el epigrama. Podía adaptarse bien para adaptar epigramas compuestos en latín por cuatro dísticos; cada una de las sub-unidades estróficas que forman a su vez el soneto podía desarrollar uno de los dísticos. El momento culminante del poema, que

²⁴ Como explicó Alatorre, 1990.

solía ser el último dístico, quedaba así reflejado en el último terceto del soneto.

Como es sabido, el soneto adquirió pronto una estructura bipartita, con una anécdota previa y una subsiguiente aplicación a lo subjetivo, sentencia o comentario, duplicidad que los italianos llaman *fronte* y *sirma*. Esta estructura se corresponde bastante bien con la del epigrama antiguo²⁵. Ya los hombres del Renacimiento percibieron dicha correspondencia o *conformità* entre ambos tipos poéticos; lo señala Lorenzo de Médici en su *Commento sopra alcuni de'suoi sonetti* (tal vez de 1476)²⁶ con estas palabras:

La brevità del sonetto non comporta, che una sola parola sia vana, & il vero subietto & materia del sonetto debbe essere qualche acuta & gentile sentenza, narra attamente, & in pochi versi ristretta et fuggendo la oscurità & durezza. Ha gran similitudine, & conformità questo modo di stile con lo epigramma, quanto allo acume della materia & alla destreza dello stile...

Insisten en tal paralelismo, entre nuestros preceptistas, Herrera, en sus *Anotaciones a Garcilaso* (1580):

Es el soneto la más hermosa composición y de mayor artificio y gracia de cuantas tiene la poesía italiana y española. Sirve en lugar de los epigramas y odas griegas y latinas, y responde a las elegías antiguas en algún modo, pero es tan extendida y capaz de todo argumento, que recoge en sí sola todo lo que pueden abrazar estas partes de poesía²⁷...

y Díaz Rengifo, en su *Arte poética española* (1592), aunque subrayándolo especialmente en lo que se refiere al argumento y a la función:

Recibe [el soneto] comparaciones, semejanzas, preguntas y respuestas, y sirve para cuantas cosas quisiere uno usar del, para alabar, o vituperar,

²⁵ Sobre el uso del soneto como molde moderno para los epigramas latinos, ya presente en la obra de Garcilaso y con explícita formulación teórica en las Anotaciones de Herrera, ver el interesante trabajo de Brown, 1975 y también Lázaro Carreter, 1980.

²⁶ Lorenzo de Médici, *Poesie volgari di Lorenzo de Medici, che fu padre di Papa Leone*, pp. 120 y ss, la cita en p. 311. Ver Prieto, 1984, pp. 46-47.

²⁷ *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, pp. 308-315.

para persuadir, o disuadir, para consolar, y animar, y finalmente para todo aquello que sirven los Epigramas Latinos²⁸.

La coincidencia estructural fue determinante para que el soneto se convirtiera enseguida en la forma más apta para trasladar y recrear el epigrama antiguo (el procedente de la *Antología Planudea* o de los autores latinos) de una amplia variedad temática. Los cuartetos daban bastante espacio para la *expositio* o *narratio* y los dos tercetos permitían distribuir una transición hacia la *conclusio*, para la que solía reservarse el último terceto. Esa convivencia entre la forma del soneto y el contenido del epigrama reforzaría el final agudo y condensado de muchos sonetos incluso los no epigramáticos, que en sus orígenes no se le asociaba.

El humanista Pedro González de Sepúlveda, catedrático de Retórica en Alcalá de Henares, afirmó con exagerada rotundidad que

el soneto es siempre epigrama... Porque el epigrama, según Pontano, es un breve poema, con exposición simple de algún hecho, persona o cosa, o que de lo narrado y expuesto deduce algo... Materia particular no la tiene, pues abraza generalmente cualquier sujeto. Todo esto lo veo en el soneto. Ser breve poema, v.m. lo prueba y ello se dice; ser simple o compuesto, vese claro: pues hay algunos que no hacen más que narrar algún suceso, sin meterse en consideraciones, cosa tan ingeniosa que granjee el gusto de los lectores.

Alonso López Pinciano en su *Filosofía antigua poética* (1596) e igualmente Sébillet, en su *Art poétique francois*, afirman que

el soneto sigue al epigrama mucho, tanto en asunto como en medida; y no es otro que un verdadero epigrama de los italianos²⁹

Por su parte, Gracián acepta esa analogía en su *Agudeza y arte de ingenio* (1648), y particularmente en el discurso LX:

El soneto corresponde al epigrama latino, y así requiere variedad: si es heroico, pide concepto majestuoso; si es crítico, picante; si es burlesco, donoso; si es moral, sentencioso y grave³⁰.

²⁸ Díaz Rengifo, *Arte poética española*, pp. 48 ss.

²⁹ Díaz Rengifo, *Arte poética española*, pp. 16-19.

³⁰ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, discurso LX.

También en el discurso III equipara soneto y epigrama: «...porque va por modo de un pensamiento solo, como en un epigrama, en un soneto...»; y en el discurso XXXVI: «Es muy ordinario dar conclusión conceptuosa a un epigrama, a un soneto...».

La primera imitación de un epigrama de Marcial que tenemos en nuestra literatura viene encerrada precisamente en las cuatro estrofas del soneto, como manifiesta Vicente Cristóbal refiriéndose al soneto XXIX de Garcilaso sobre Hero y Leandro, inspirado en el epigrama 25b de Marcial, del *Liber de Spectaculis*, formado por dos dísticos. Vicente Cristóbal analiza cómo el soneto mantiene la misma estructura que el epigrama que le sirvió de fuente³¹, con la lógica *amplificatio* para convertir los cuatro versos originales en los catorce del soneto. Se advierte que Garcilaso realizó un esfuerzo para hacer corresponder cada verso del epigrama con una de las cuatro estrofas del soneto.

El soneto se fue afianzando como epigrama, y en el siglo XVII los sonetos epigramáticos de cualquier tema son muy abundantes entre nuestros escritores.

Tanto la octava como el soneto³² se usaron para adaptaciones al español de epigramas escritos en senarios yámbicos, escazontes, endecasílabos falecios o en dísticos elegíacos. Son abundantes los casos de traducciones de epigramas de Marcial, Ausonio y Alciato en octavas y sonetos. Ambas formas tienen en común que no admiten que se trate en ellos más que de un motivo; que «acaban razón», en palabras de Miguel Sánchez de Lima³³. Los epigramas latinos de entre ocho y doce versos suelen traducirse o imitarse en soneto y los de seis versos, en octavas. Para López Pinciano:

³¹ Cristóbal, 1987.

³² Cuando Juan de Horozco (1589) y su hermano Sebastián de Covarrubias (1610) publican sus *Emblemas morales*, el verso italiano para el epigrama de tipo moral está plenamente asentado y entre las estrofas destacan poderosamente la octava y el soneto (Covarrubias no utilizó más que octavas en los 300 epigramas de sus emblemas). No ocurría lo mismo con el tipo de epigrama de corte satírico, para el que se reservaban las fórmulas métricas de tradición castellana.

³³ Indica que las octavas requieren acabar razón a cada segundo pie de dos en dos, y en los dos postreros resumir toda la copla (Sánchez de Lima, *El arte poética...*, pp. 62-64). A continuación trata del soneto, que dice que no puede tratar más que de un motivo.

el soneto servirá bien al apólogo y al epigrama, si aquésta es larga y aquél es corto; y, si la epigrama tiene el concepto breve, como es lo más ordinario, se puede poner en un serventesio, o en quarteto, o en un madrigal, y, si es breve, en una redondilla de quatro pies. Al fin: como fuese el concepto se deue escoger la rima; si largo, largo; si breue, breue; si mediano, mediano³⁴.

Podemos decir que un importante número de poetas españoles del Siglo de Oro demuestran estar al tanto de la preceptiva escrita en latín, intentan seguirla y asimilar al sistema poético español las peculiares marcas del epigrama, tanto sémicas como estructurales y métricas. Sus fuentes de invención frecuentes son la *Antología Griega* (en las secciones indicadas arriba o las realizadas por los jesuitas), la traducción e imitación de epigramatistas reconocidos latinos, en especial Marcial, y de los poetas neolatinos medievales y renacentistas.

Por lo que he podido ver, en España se produjo un importante proceso de adaptación métrica de las formas clásicas del epigrama a nuestro sistema entre 1550 y 1570, especialmente del de tradición humanística (fundamentalmente el epidíctico y el moral). En mi opinión, no pudieron ser ajenos a ese desarrollo la influencia de la aplicación de las normas emanadas del Concilio de Trento y el progresivo acaparamiento de los jesuitas de la enseñanza en las ciudades.

GÓNGORA EPIGRAMÁTICO

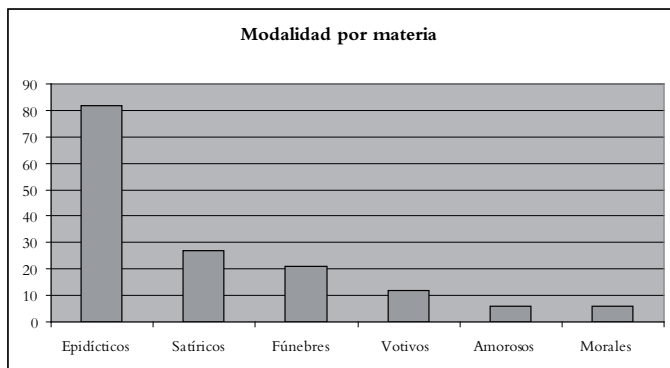
Si aplicamos a la producción de Luis de Góngora los parámetros que hemos extraído de la lectura de la preceptiva y del análisis de la praxis de otros poetas contemporáneos, podemos observar que, al igual que sus coetáneos cultos, el poeta cordobés practicó el género epigramático. Podemos encontrar en un 36% de su obra poética los rasgos que caracterizan al género. Faltan estudios sobre la producción epigramática en poetas del Siglo de Oro que nos permitan evaluar si ese nivel de presencia del epigrama en la poesía de Góngora es bajo, común o elevado.

A la espera de un estudio más definitivo del *corpus* identificado como epigramático en la obra de Góngora (154 poemas), el estudio

³⁴ López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, Lib. II, pp. 293-295.

hasta ahora realizado nos permite ofrecer datos sobre las modalidades epigramáticas que prefiere, las fechas en que el poeta produjo más composiciones de este tipo, el tipo de verso y estrofa que prefiere para sus epigramas, la estructura interna que suele emplear y los rasgos de estilo predominantes.

Atendiendo a la **materia o asuntos** que motivan el poema, hallamos un claro predominio de los epigramas *epidícticos* (composiciones circunstanciales) mediante los cuales el autor recuerda su existencia a nobles o personalidades que le interesan, elogia las virtudes de quienes le protegen y pueden ayudarle en sus aspiraciones, o agradece algún favor o regalo recibido. A esta categoría dedica el 53,25% de los epigramas. Le sigue en número el tipo de epigrama satírico (17,53%), con su característica gracia mordaz, ingeniosa y sarcástica; los de tema fúnebre (epitafios, epicedios, nenas, etc.) ya sean de carácter serio o jocosos, alcanzan el 13,64%; los dedicatorios o votivos, el 7,8% y los amorosos y morales quedan relegados ambos a un 3,8% cada uno.



En ocasiones emplea el epigrama como simulación de una inscripción real (en la línea de la epigrafiya), instándonos a imaginar el poema como adherido a un edificio que elogia, como por ejemplo el monasterio de El Escorial, al que considera octava maravilla del mundo «Sacros, altos, dorados capiteles»; como inscripción que podría colocarse en la entrada de la galería de pinturas y relicarios del cardenal don Fernando Niño de Guevara: «Oh tú, cualquiera que entras, peregrino»; como supuesta inscripción que podría ir a la entrada de la quinta del obispo de Pamplona, don Antonio de Venegas, en Burlada:

«Este, a Pomona cuando ya no era»... o de la del conde de Salinas, en la Ribera del Duero: «De ríos, soy el Duero, acompañado», o de la capilla de la virgen del Sagrario en la catedral de Toledo: «Esta, que admiras, fábrica, esta prima»... Pueden ser inscripciones en túmulos, sepulcros o en catafalcos funerarios, como la presentación del túmulo de Felipe III: «Este funeral trono, que luciente» o la inscripción para el sepulcro del Greco: «Esta en forma elegante, oh peregrino, [...] vénéralo, y prosigue tu camino»; o el madrigal como inscripción de la fuente de quien dijo Garcilaso «En medio del invierno»: «El líquido cristal que hoy de esta fuente». Otras son inscripciones poéticas que fingen acompañar a un retrato: «Este, que en traje lo admiráis togado». Se caracterizan estos epigramas por la presencia de deixis y la apóstrofe; la una para señalar aquello a lo que acompaña el epigrama; esta para apelar la atención del «caminante», «peregrino» a quien se dirige el mensaje.

Un grupo nutrido de los epigramas epidícticos de Góngora lo componen los de función encomiástica de nobles o personalidades eclesiásticas, composiciones de circunstancias, de ocasión, como ofrenda poética que envía al receptor para rendirle pleitesía, pagar en especie propia de un poeta un favor recibido, o simplemente para hacer ostentación de un saber hacer retórico. Algunos ejemplos de este tipo son los dedicados al marqués de Ayamonte (que le mostró un retrato de la marquesa, o cuando parte de su casa para Madrid); convoca a los poetas de Andalucía a que celebren al marqués de Ayamonte; el soneto en que ensalza al conde de Villamediana por su gusto por los diamantes y las buenas pinturas; al marqués de Velada, que mata un toro; sobre un jabalí al que mató Felipe IV; a don Pedro de Cárdenas en un encierro; al conde de Lemos, que vuelve del virreinato de Nápoles; al hijo del marqués de Ayamonte, instándole a que excuse la montería; a doña Brianda de la Cerda, hija del marqués de Ayamonte; al duque de Feria, de la Sra. Doña Catalina de Acuña; a don Sancho Dávila, obispo de Jaén; a don Fray Pedro González de Mendoza, electo arzobispo de Granada muy mozo...

Los encomios a poetas, escritores o artistas son también frecuentes entre los epigramas de Góngora. En ocasiones, el destino de esos poemas es aparecer entre los preliminares de un libro del amigo, o para elogiar una composición del artista. Así vemos que ensalza al poeta Luis de Vargas; a la fábula de Faetón que escribió el conde de Villamediana (en

dos ocasiones); a Juan Rufo y su *Austriada*; un soneto para un libro de Luis de Cabrera; otro en que anima a escribir a don Diego Páez; sobre los que censuraron a su *Polifemo*; un panegírico al historiador Luis de Babia como preliminar de libro; otro para un libro del licenciado Soto de Rojas y uno para un pintor flamenco que está realizando un retrato a nuestro autor.

Con frecuencia también vemos epigramas en que el poeta se hace eco de sucesos contemporáneos más o menos impactantes, dando noticia de ellos como en una misiva o comentando algún aspecto de ellos. Pasados los siglos, cuesta reubicar el poema en el contexto y situación que dieron pie a su composición si no es el caso de acontecimientos muy renombrados, como el asesinato del rey francés Enrique IV: «El cuarto Enrico yace mal herido», o el asesinato del conde de Villamediana. En ocasiones, adopta la postura de cronista, o incluso finge escribir una carta en forma de soneto, como en el caso en que refiere el suceso de la toma del fuerte y ríos de la Mamora: «Llegué, señora tía, a la Mamora», en que se despide así: «De la Mamora, hoy miércoles. Juanico»; o los que tratan sobre la marcha de un francés; de la toma de Larache; estando enfermo Felipe IV; o aquel por el que critica al alguacil Pedro Vergel, que prestó su caballo a un caballero en una corrida, pero no le esperó para ir al toro. También la décima con la que consuela a Pedro de Cárdenas por la muerte de su caballo en una corrida.

Góngora emplea frecuentemente el epigrama como una breve misiva o tarjetón que adjunta a un objeto que envía como regalo. Así, por ejemplo, el que acompaña a unas piedras bezares que remite a la marquesa de Ayamonte: «Corona de Ayamonte, honor del día»; o los epigramas con los que envía a una monja un menudo y un cuarto de ternera; a otra monja, enviándole un menudo; acompañando un regalo de ciruelas a unas monjas; acompañando un regalo de dos conejos a una prima suya... También lo emplea, del mismo modo, como nota de agradecimiento por un regalo recibido: agradeciendo una décima a favor del Polifemo hecha por el conde de Saldaña; agradeciendo un requesón; a un fraile franciscano, en agradecimiento de una caja de jalea; a fray Esteban Izquierdo, fraile francisco, en agradecimiento de una bota de agua de azahar y unas pasas...

También vemos epigramas que contienen elogios —o vituperios— de ciudades o lugares geográficos (el monte santo de Granada, al puer-

to de Guadarrama por el que pasan los condes de Lemos, al Manzanares, contra Valladolid...). En ocasiones simula que está contemplando esos lugares desde la lejanía, desde donde se pueden percibir mejor los elementos que de ellos destacan. «Llegué a este Monte fuerte, coronado» [Monforte de Lemos], o insta a quienes le escuchan que veneren esos lugares: «Este monte de cruces coronado».

Misivas poéticas breves mediante las que pide algo con gracia son también formuladas como epigramas, como son las décimas que dirige a su administrador para solicitarle un adelanto de dinero para alimentos, o en la que pide con gracia a un conde que le envíe lo que otro le había prometido, o a unas monjas que le habían pedido castañas y batatas.

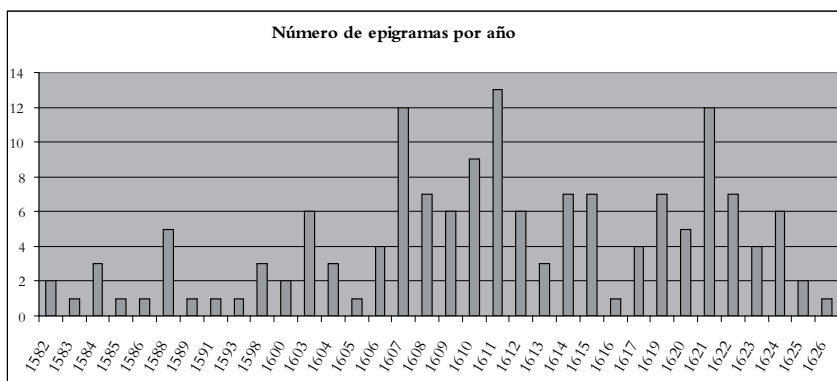
Una variedad de formulación es el epigrama que sirve para dar instrucciones (ya sea para una receta de cocina, o de cómo ha de ser la librea de un caballero presumido que va a participar en unas fiestas «Sea bien matizada la librea», o una descripción impresionista en breves y certeras pinceladas de lo que fueron unas fiestas en Valladolid: «La plaza, un jardín fresco; los tablados».

Entre las composiciones funerarias epigramáticas, podemos señalar una décima sobre la muerte de la reina Margarita y otra a modo de epitafio para la soberana, que también expresa en una octava; igualmente, varios sonetos sobre el mismo suceso. Otra décima sobre la muerte de don Rodrigo Calderón, dos sonetos a la muerte de la duquesa de Lerma, uno sobre el túmulo, que le sirve para hacer una reflexión moralizante sobre la vanidad de la vida y otro como epitafio para su sepulcro; otro soneto de inscripción al sepulcro del Greco; a don Antonio de las Infantas, que se le muere su novia; en el entierro del cardenal Sandoval; a la muerte de un caballero mozo; a la muerte de tres hijas del duque de Feria; el soneto para el túmulo en las honras de Felipe III o las nenias a la muerte de Felipe III.

La variedad de epitafios paródicos, con finalidad cómica, podemos verla representada en la décima «Yace aquí Flor, un perrillo», mediante la que, con mucha gracia y agudeza, se insinúa que el perrillo ha muerto a causa del servicio amoroso a su dueña, o la redondilla «A los ladrones ladré», epitafio jocoso de otro perrillo. También se incluye en esta categoría el dedicado a la muerte del enano flamenco Bonamí «Yace Bonamí; mejor».

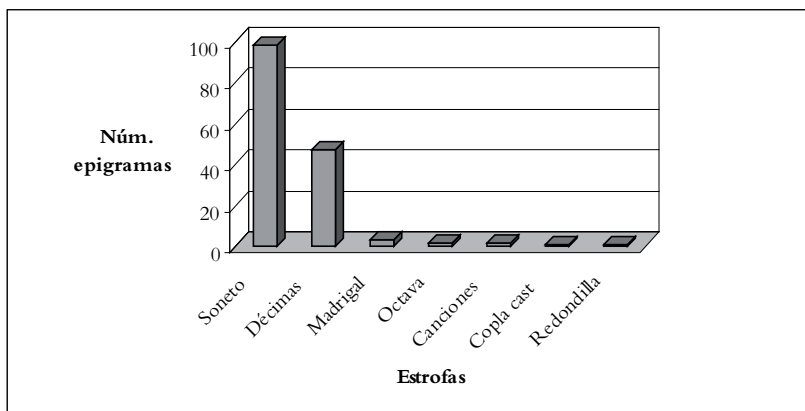
Entre los satíricos, no falta el escarnio de profesiones o tipos a las que la sátira hostiga desde la antigüedad: contra un letrado que le robó una pieza de damasco, contra los abogados, contra los cornudos consentidores; se burla de un caballero que va a justar muy preparado en la forma, aunque no tanto en el fondo; se ríe de unas feas de Cuenca, o de un enano que torea...

Si analizamos la **producción de epigramas por años**, tenemos que los más fructíferos, con una docena o más de producción anual, son los años 1611 (13), 1607 y 1621 (12); siguen en número menor 1610 (9); 1608, 1614, 1615, 1619 y 1622 (7); 1603, 1609, 1612 y 1624 (6); 1620 (5); 1606, 1617 y 1623 (4); 1598, 1604 y 1613 (3); 1600 y 1625 (2); 1605, 1616 y 1626 (1). Es decir, que durante los primeros años de su producción poética, no pasaron de 5 epigramas al año, pero llegado el año 1607, se incrementa la producción a más del doble, con 12. En 1611 supera esa cantidad, y es el año de mayor producción, quedando de nuevo en la cantidad media de entre 3 y 7 al año hasta 1621 en que de nuevo salta a 12 el número, para ir decayendo ya hasta el final de su vida. No es momento ahora de analizar las causas, ligadas posiblemente a las circunstancias personales del poeta en los años de más intenso contacto con la corte y a los de sus más acuciantes necesidades.



En cuanto a las **estrofas que emplea Góngora para sus epigramas**, advertimos que el soneto epigramático predomina notablemente sobre otras estructuras estróficas (98), y dobla a la siguiente

estrofa como vehículo del epigrama: la décima (47). Muy alejados en frecuencia, emplea también el madrigal (3), la octava (2), la canción (2), la copla castellana (1) y la redondilla (1).



Emplea las décimas por lo general para asuntos de poca monta, manteniendo el espíritu primigenio del género como inscripción que acompaña a un objeto. Son varias las ocasiones en que una décima acompaña a un regalo que envía, o le sirve para dar gracias por uno recibido. En los sonetos hay una variedad mayor de enfoque del tratamiento, desde los exquisitamente trabajados, como corresponde al epigrama de exhibición o alarde conceptual y verbal, a los que cumplen con la función característica de agasajar o lisonjear a un noble. Todo le vale a Góngora. Si el marqués de Ayamonte ha sido propuesto para virrey de México, don Luis le hace un soneto epigramático alabando la embarcación que va a transportar al «moderador del fiero mexicano». También le escribe una canción: «Verde el cabello undoso». Pero cuando el marqués decide rechazar el cargo, y prefiere quedarse en sus lares, disfrutando de la naturaleza y de sus hijos, Góngora rápidamente compone otros epigramas aludiendo al caso y ensalzando la decisión.

En cuanto a longitud, las más largas composiciones epigramáticas son las nenias a la muerte de Felipe III, una canción de ocho estancias, y el epitafio a Garcilaso, con cinco estancias.

Los **rasgos de estilo** precisan de un más profundo análisis, pero como norma general, podemos decir que predominan los epigramas de estructura simple en que se hace una indicación sin presentar una

deducción de ella (fórmula preferida por los griegos y Catulo). En el epigrama gongorino no se percibe el aguijón final en el 36% de los casos. Con frecuencia predomina la característica de perfección técnica, que debía mostrarse en la cohesión de las partes del poema y en la propiedad del lenguaje (expresión concentrada), es decir, *elegancia y propiedad*, más acorde con el estilo catuliano que con el de Marcial. El carácter del tipo de epigramas epidícticos destinados a lisonjear a señores no entraña las dificultades de comprensión de otros destinados a lectores más cultos. Basta con que se entiendan los halagos, que proliferan en hipérbolos a veces chocantes. También presentan menos hipérbaton que otros poemas del autor. En este tipo de epigramas, la agudeza final no es tan frecuente como los juegos de correlación. La agudeza conceptual predomina absolutamente frente a la verbal, aunque cuando utiliza esta es brillante. Un rasgo frecuentísimo (muy propio del epigrama) es la presencia de deixis.

También interesa señalar el empleo de las voces del discurso, en que se observa una presencia muy significativa de la segunda persona (en 89 epigramas). La apóstrofe aparece con frecuencia, así como la prosopopeya. Más raro, pero no por ello ausente es el fingido diálogo: «Por niñear, un picarillo tierno», «Duélete de esa puente, Manzanares», «Téngoos, señora tela, gran mancilla», «—¿De dónde bueno, Juan, con pedorreras?», «Pisó las calles de Madrid el fiero».

Dependiendo de la finalidad de quien emite el mensaje y de la actitud que puede suscitar en el receptor, en los epigramas de Góngora predomina el *genus demonstrativo*, es decir, basado en la alabanza o el vituperio, seguido por el *deliberativo* (con fin suasorio, en unos cuantos casos). En ninguno emplea el *genus judicial*.

Concluyo este trabajo con la certeza de que Góngora practicó el epigrama conscientemente, que sus lectores contemporáneos identificaban esas piezas poéticas como pertenecientes a un género muy frecuentado por los poetas de su tiempo, que las modalidades epigramáticas practicadas por nuestro poeta no difieren en sus proporciones de lo que era habitual entre otros poetas de su tiempo de semejante renombre. De igual modo, la selección de estrofas en que expresa sus epigramas y su distribución proporcional no se aparta sustancialmente de lo que sus coetáneos cultos practicaron. Hubiera merecido un más detenido y detallado estudio su estilo, tan particular y genuino, pero las limitaciones de espacio lo impiden. Quede para otra ocasión.

ANEXO DE EJEMPLOS

1.

En una roca de cristal luciente,
que el blanco aljófár de un estanque lava,
afila la herramienta de su aljaba
el acidalio joven, inclemente.

En dos lascivos viejos, insolente,
dardos de fuego desde el agua enclava,
que arden en llamas de lujuria brava,
por la beldad que miran en la fuente.

Arden los viejos en aleve fragua,
sin que ataje sus llamas arrogantes
el que a Susana baña licor puro.

Antes más se avivaron con el agua
sus llamas violentas, pues bastantes
fueron para forjar hierro tan duro³⁵.

2.

Puso Joab al animoso Urías
en el peligro que su rey le advierte,
y trocando la infamia con la muerte,
dio vida y fama a sus cenizas frías.

Su incasta ausente los legales días
llora la sangre que su culpa vierte,
y al alma de su esposo ilustre y fuerte
ofrece, ingrata, lágrimas impías.

Sujeto está el honor a la desdicha;
pero ¿qué mayor bien del agraviado,
que no le ser jamás de nadie dicha?

Y, pues temerla puede el más honrado,
¡Dichoso quien murió con tanta dicha,
que nunca supo que era desdichado!
(Lope de Vega, *Pastores de Belén*.)

³⁵ Soneto anónimo en Carrillo, *Elogios de mujeres insignes del Viejo Testamento*, fol. 234r. Modernizo ortografía y puntuación y corrijo 'bañan' por 'baña' en verso 11, por ser evidente errata. Este soneto lo emplea Baltasar Gracián en el discurso 42 de *Agudeza y arte de ingenio*, con algunas variantes y sin indicar su procedencia y lo califica de epigrama.

3.

El que del mal ajeno bien espera,
 cualquier mal que le venga ha merecido,
 y más quien hace lo que no debiera
 con pérdida de algún bien conocido.
 El hacer mal es fácil a cualquiera,
 mas a su salvo a nadie es permitido.
 Muéstranlo las abejas cuando hieren,
 que dan algún dolor, mas ellas mueren
 (Juan de Horozco, *Emblemas morales*, XXV).

4.

A un poeta

—En esta piedra yace un mal cristiano.
 —Sin duda fué escribano.
 —No, que fue desdichado en gran manera.
 —Algún hidalgo era.
 —No, que tuvo riquezas y algún brío.
 —Sin duda fue judío.
 —No, porque fué ladrón y lujurioso.
 —Ser ginovés o viudo era forzoso.
 —No, que fue menos cuerdo y más parlero
 —Ese que dices era caballero.
 —No fué sino poeta el que preguntas,
 y en él se hallaron estas partes juntas
 (Quevedo [Blecuca, *Obra poética*, 819]).

5.

A Tisbe

Mira el amante, pálido y rendido
 a la inclemencia, Tisbe, de su hado,
 el rostro en llanto por su amor bañado,
 y él en su sangre por su amor teñido.

Hirióse con la espada, que había sido
 ministra de su mal y su cuidado,
 el golpe no sintió, que era acabado,
 con el morir su amante, su sentido.

Cayó, y buscó su sangre, presurosa,
 la fría de su dueño, y ella, herida,
 los brazos de su amante, querellosa.

Mostró su ser la Muerte en tal caída,
 pues fue a juntar de un golpe, poderosa,
 lo que el Amor no pudo, en una vida
 (Luis Carrillo y Sotomayor, *Obras*, Madrid,
 Luis Sánchez, 1613, S. 46 [fol. 23v]).

6.

Bebe vino precioso con mosquitos dentro

Tudescos moscos de los sorbos finos,
 caspa de las azumbres más sabrosas,
 que porque el fuego tiene mariposas,
 queréis que el mosto tenga marivinos;
 aves luquetes, átomos mezquinos,
 motas borrachas, pájaras vinosas,
 pelusas de los vinos invidiosas,
 abejas de la miel de los tocinos;
 liendres de la vendimia, yo os admito
 en mi gaznate, pues tenéis por soga
 al nieto de la vid, licor bendito.
 Tomá en el trago hacia mi nuez la boga;
 que, bebiéndoos a todos, me desquito
 del vino que bebistes y os ahoga
 (Quevedo, *Parnaso* [Musa VI: Thalía])

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, A., «Perduración del *ovillejo cervantino*», *NRFH*, 38, 1990, pp. 643-574.
- ANDÚJAR CANTÓN, J. I., GUZMÁN ARIAS, C., «El género epigramático en Tomás Correa», en *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*, coord. L. Merino Jerez, E. Sánchez Salor, S. López Moreda, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 453-460.
- BROWN, G. J., «Fernando de Herrera and Lorenzo de Medici: the Sonnet as Epigram», *Romanische Forschungen*, 87, 1975, pp. 226-238.
- CAPÓN, J. L., «*Multum in parvo*. La teoría del epigrama en el siglo XVI», en *Idea de la lírica en el Renacimiento. (Entre Italia y España)*, ed. M. J. Vega Ramos y C. Esteve, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona / Vilagarcía de Arousa / Mirabel Editorial, 2004, pp. 321-341.
- CARLO DI SANT'ANTONIO DA PADOVA, *Caroli a S. Antonio Patauino Anconitani De arte epigrammatica siue De ratione epigrammatis rite conficiendi libellus*, Coloniae Ubiorum, apud Cornelium ab Egmond, & socios, 1650.

- CARRILLO, M., *Elogios de mujeres insignes del Viejo Testamento*, Huesca, Pedro Blusón, 1627.
- CARVALLO, L. A. de (S.I.), *Cisne de Apolo: de las excelencias y dignidad y todo lo que al Arte Poética y versificatoria pertenece...* En Medina del Campo, Iuan Godinez de Millis, a costa de Pedro Ossete, y Antonio Cuello, 1602.
- CASCALES, F., *Tablas poéticas*, Murcia, Luis Beros, 1617.
- COLLETET, G., *L'art poétique. Ou il est traité de l'épigramme, du sonnet, du poème bucolique, de l'églogue, de la pastorale, et de l'idylle, de la poésie morale et sententieuse*, Paris, 1658.
- CORREIA, T., *De toto eo poematis genere quod epigramma vulgo dicitur et de iis, quae ad illum pertinent, libellus*, Venetiis, ex officina Francisci Ziletti, 1569. Se vuelve a publicar con el título *De epigrammate*, Bononiae, Benatius, 1590.
- COTTUNIO, G., *De conficiendo epigrammate liber unus*, Bononiae, typis Nicolai Tebaldini, 1630.
- COVARRUBIAS, S., *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610.
- CRISTÓBAL, V., «Marcial en la Literatura española», en *Actas del Simposio sobre Marco Valerio Marcial, poeta de Bilbilis y de Roma*, Zaragoza, UNED, 1987, pp. 149-209.
- DÍAZ RENGIFO, J., *Arte poetica española: con una fertilissima sylva de consonantes comunes, propios, esdruxulos, y reflexos, y un divino estímulo del amor de Dios*, en Salamanca, en casa de Miguel Serrano de Vargas, 1592.
- Epigrammata graeca, selecta ex Anthologia, interpretata ad [...]erbum et carmine ab Henrico Stephano; quaedam ab aliis. Loci aliquot ab eodem annotationibus illustrati. Ejusdem interpretationes centum et sex unius distichi; aliorum item querundam epigrammatum variae*, (s. l.), excudebat Henricus Stephanus, 1570.
- GALLO, V., *De Lyrico poemate syntagma, selectarum odarum Q. Horatii Flacci artificis in duos libros divisus et opusculo de epigrammate illustratum. P. Don Vincentij Galli Cremonensis cler. reg. S. Pauli, Mediolani, apud Josephum Scacabarotium*, 1626.
- Garcilaso de la Véga y sus comentaristas. Obras completas acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, ed. A. Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972.
- GIOVIO, P., *Elogios o vidas breves de los caballeros antiguos y modernos, illustres en valor de guerra, que están al vivo pintados en el Museo de Paulo Iovio...* En Granada, en casa de Hugo de Mena, 1568.
- GRACIÁN, B., *Agudeza y arte de ingenio, Obras completas*, ed. L. Sánchez Laílla, Madrid, Espasa, 2011.
- HERRERA, F., *Obras de Garcilaso de la Véga con anotaciones de Fernando Herrera...* En Sevilla, por Alonso de la Barrera, 1580.
- HOROZCO Y COVARRUBIAS, J. de, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589.
- HUTTON, J., *The Greek Anthology in France and the Latin Writers of The Neetherlands to the Year 1800*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1946.

- HUTTON, J., *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1935.
- LÁZARO CARRETER, F., «Dos notas sobre la poética del soneto en los Comentarios de Herrera», en *Anales de Literatura Hispano-Americana*, 8, 1980, pp. 315-321.
- LÓPEZ BUENO, B. (dir.), *La Égloga*, en *VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Grupo PASO / Universidad de Sevilla, 2002.
- *La Elegía*, en *III Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla / Córdoba, Grupo PASO / Universidad de Sevilla / Universidad de Córdoba, 1996.
- *La Epístola*, en *V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Grupo PASO / Universidad de Sevilla, 2000.
- *La oda*, en *II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla / Córdoba, Grupo PASO / Universidad de Sevilla / Universidad de Córdoba, 1993.
- «La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI», *Edad de Oro*, 11, 1992, pp. 99-111.
- LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophia antiqua poetica* del doctor Alonso López Pinciano, medico cesareo... En Madrid, Por Thomas Junti, 1596.
- *Philosophia antiqua poetica*, ed. C. Picazo, Madrid, CSIC, 1973.
- LÓPEZ POZA, S., «El epigrama en la literatura emblemática española», *Analecta Malacitana*, 22, 1, 1999, pp. 27-55.
- «La difusión y recepción de la *Antología Griega* en el Siglo de Oro», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias. VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla / Grupo PASO, 2005, pp. 15-67.
- LÓPEZ POZA, S., «Autores italianos en la transmisión de la tradición del elogio en tiempo de Quevedo», *La Perinola*, 10, 2006, pp. 159-173.
- LORENZO DE MÉDICI, *Poesie volgari di Lorenzo de Medici, che fu padre di Papa Leone*, Venezia, 1554, pp. 120 y ss.
- *Scritti scelti di Lorenzo de Medici*, ed. E. Bigi, Torino, Unione Tipografico Editrice Torinese, 1955.
- MERCIER, N., *De conscribendo Epigrammate*, Parisiis, Joannem de la Caille, 1653.
- MINTURNO, A. S., *De poeta ad Hectorem Pignatellum... libri sex*, Venetiis, Apud Franciscum Rampazettum, 1559.
- PLATA PARGA, F., «Nuevas versiones manuscritas de la poesía quevediana y nuevos poemas atribuidos: en torno al manuscrito BMP 108», *La Perinola*, 4, 2000, pp. 285-308.
- PONTANUS, J., *Poeticarum institutionum libri tres. Tyrocinium poeticum*, Ingolstadt, David Sartorius, 1594, pp. 175-211.

- POSSEVINO, A., *Tractatio de Poësi et Pictura ethica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta, et sacra*, Lugduni, apud Ioannem Pillehotte, ad insigne nominis Iesu, 1595.
- PRIETO, A., *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1984, vol. 1, pp. 48 y 62-63.
- RADER, M., *M. Valerii Martialis Epigrammaton libri omnes novis commentariis, multa cura, studioque, confectis, explicati, illustrati, rerumq̄ & verborum, lemmatum item, & communium locorum variis & copiosis indicibus aucti a Matthaео Radero de Societate Iesu*, Ingolstadii, ex typographeio Adami Sartorii, 1602.
- ROBORTELLO, F., *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes*, Florentiae, in Officina Laurentii Torrentini, 1548. (Interesan pp. 35-41, dedicadas al epigrama bajo el epígrafe: Francisci Robortelli Uteniensis eorum omnium, quae ad methodum et artificium scribendi epigrammatis spectant, explicatio, ex Aristotelis libro de Poetica; magna ex parte desumpta).
- RUBIO, A., *Poeticarum institutionum liber variis ethnicorum, christianorumque exemplis illustratus... per Congregationem B.M.V. Anuntiatae in societatis Iesu Collegii Mexicani Coynnasiis Auctoritate Apostolica institutam; collectore eiusdem Societatis... Antonio Rubio*, Mexici, apud Henricum Martinez, 1605.
- SALINAS, M. de, *Obra poética*, ed. P. Cuevas Subías, Zaragoza, IEA / IET / PUZ / DGA, 2006.
- SÁNCHEZ DE LIMA, M., *El arte poética en romance castellano. Compuesta por Miguel Sanchez de Lima Lusitano, natural de Vaiana de Lima*, Alcalá de Henares, en casa de Iuan Iñiguez de Lequerica, 1580, a costa de Diego Martínez.
- *El Arte Poética en Romance Castellano...*, Alcalá de Henares, en casa de Iuan Iñiguez de Lequerica, a costa de Diego Martínez, 1580.
- SARBIEWSKI, M. K., *Wyktady poetyki (Praecepta poetica)*, ed. S. Skimina, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958.
- SCALIGERO, G. C., *Poetics libri septem*, Lugduni, apud Antonium Vincentium, 1561.
- SÉBILLET, T., *Art poetique francoys, pour l'instruction des jeunes studieux, & encor peu avancez en la poësie francoyse: avec le Quintil Horatian sur la Defense & illustration de la langue francoyse. Auquel est inséré à la fin un recueil de poësie francoyse, pour plus facilement entendre ledict art*, Paris, François Regnault, 1555.
- SOCAS GAVILAN, F., ESCOBAR BORREGO, F. J., «Un tratado Renacentista sobre el epigrama: de Toto Eo Poematis Genere, Quod Epigramma Dicitur, de Tomé Correia, Venecia 1569», en *Humanistica Lovaniensia: Journal of Neo-Latin Studies*, 54, 2005, pp. 157-187.
- TESAURO, E., *Il canocchiale aristotelico o sia idea delle argutezze heroiche vulgarmen-te chiamate imprese et di tutta l'arte simbolica et lapidaria contenente ogni genere di figure & inscrittioni espressive di arguti & ingenuosi concetti. Esaminata in fonte co' rettorici precetti del divino Aristotele che comprendono tutta la rettorica, & poetica elocutione*, Torino, per Gio. Sinibaldo, Stampator Regio e Camerale, 1654.
- VAVASSEUR, F., *De Epigrammate liber et Epigrammatum libri tres*, Paris, 1669.