

LOS GÉNEROS POÉTICOS
DEL SIGLO DE ORO
CENTROS Y PERIFERIAS

Edición de
Rodrigo Cacho Casal
Anne Holloway

TAMESIS

© Contributors 2013

All Rights Reserved. Except as permitted under current legislation no part of this work may be photocopied, stored in a retrieval system, published, performed in public, adapted, broadcast, transmitted, recorded or reproduced in any form or by any means, without the prior permission of the copyright owner

First published 2013 by Tamesis, Woodbridge

ISBN 978 1 85566 263 6

Tamesis is an imprint of Boydell & Brewer Ltd
PO Box 9, Woodbridge, Suffolk IP12 3DF, UK
and of Boydell & Brewer Inc.
668 Mt Hope Avenue, Rochester, NY 14620-2731, USA
website: www.boydellandbrewer.com

A CIP catalogue record for this book is available
from the British Library

The publisher has no responsibility for the continued existence or accuracy of
URLs for external or third-party internet websites referred to in this book,
and does not guarantee that any content on such websites is,
or will remain, accurate or appropriate

Papers used by Boydell & Brewer Ltd are natural, recyclable products
made from wood grown in sustainable forests



Typeset by BBR, Sheffield
Printed and bound in Great Britain by
CPI Group (UK) Ltd, Croydon, CR0 4YY

Conceptualización de la naturaleza creativa:
Góngora y Luis Martín de la Plaza en
Flores de poetas ilustres (1605)

DANA BULTMAN

Leer poesía del Siglo de Oro en términos de su especificidad microrregional y temporal nos permite apreciar en detalle las tensiones entre diversas conceptualizaciones de la naturaleza que las obras transmiten. Lo que es más, prestar atención a las implicaciones filosóficas de estas tensiones nos ayuda a considerar cuáles de los múltiples discursos de la cultura intelectual de esa época llegaron, o no llegaron, a ser conservados o incluso dominantes en años posteriores. La antología de Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres de España* de 1605, es reveladora de cómo las jerarquías de gusto e ideología de cada etapa de la crítica influyeron en la historiografía literaria y el establecimiento del canon poético español.¹ En estas páginas ofrezco una reconsideración de la singularidad de la poesía de Luis de Góngora en *Flores*, dentro del contexto de la educación y la cultura poética de Antequera y con un enfoque específico en el concepto de naturaleza presente en la antología. Los poemas tempranos de Góngora y los de poetas de la escuela antequerano-granadina incluidos por Espinosa exhiben marcadas diferencias en cómo conciben la relación entre el poeta y el mundo material. Por ejemplo, encontramos una idea de naturaleza creativa en los sonetos preliminares de la antología y en las piezas de otros miembros de la escuela antequerano-granadina, en particular las del principal poeta Luis Martín de la Plaza, que deshace la separación entre la conciencia subjetiva del poeta y su objeto poético. Ello también enfatiza la interdependencia entre la naturaleza material y la voz poética,

¹ Las dos ediciones recientes de la antología de Pedro Espinosa son las de Belén Molina Huete, *Flores de poetas ilustres* (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005); y de Inoria Pepe Sarno y José-María Reyes Cano, *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España* (Madrid: Cátedra, 2006).

dando lugar a reflexiones innovadoras sobre la creatividad, autonomía y posibilidad de trascendencia del sujeto individual.

La crítica ha valorizado las características estilísticas y temáticas de la antología y la importancia de los poetas periféricos incluidos en ella, vinculándola a menudo con definiciones más amplias de las estéticas del Barroco o manierismo europeo. Más concretamente, su estudio ha permitido reconsiderar cuestiones relativas al desarrollo de la poesía culta, los géneros líricos y las características de una poesía pospetrarquista española.² El año 1605 fue un momento importante para la renovación de los géneros literarios y un tiempo de transiciones estéticas. Aparece entonces la primera parte del *Quijote* de Cervantes, abriendo el potencial metatextual y dialógico de la novela. Solo unos años después, Lope de Vega presentará su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) con el que definitivamente rechaza las limitaciones clásicas a favor de las formas variadas que atraían al público teatral. Es también en 1605 cuando Pedro Espinosa publica su antología de poesía contemporánea en Valladolid, *Flores de poetas ilustres de España*, la primera de su clase impresa en España.

La corte de Felipe III en estos años estaba en Valladolid, hecho que explica por qué Espinosa, un hombre de medios relativamente modestos, viajó desde su casa en Antequera hacia el norte para publicar su manuscrito allí, desplazándose desde una Andalucía geográficamente periférica hacia el centro político y social de España. *Flores* fue una antología que yuxtapuso las obras líricas de sesenta y uno autores de clase social y fama poética desigual, incorporando incluso piezas de algunas mujeres y otras de poetas inciertos. La gran mayoría de los poetas incluidos representaban una nueva generación. Espinosa incluyó a poetas de Sevilla y Granada, ciudades en las que había residido durante un tiempo, así como trabajos propios. En Valladolid, se piensa que Espinosa se encontró con más poetas, entre ellos Luis de Góngora y el joven Francisco de Quevedo (Pepe Sarno y Reyes Cano, pág. 30). Los textos de estos poetas aparecieron impresos por primera vez en la antología al lado de los de poetas hoy menos estudiados, pero que en la época gozaron de cierta admiración, como el antequerano Luis Martín de la Plaza.³

² Véase el desarrollo de las delineaciones del Barroco y el manierismo en Dámaso Alonso, *Versos plurimembres y poemas correlativos (Capítulo para la estilística del Siglo de Oro)* (Madrid: Sección de Cultura e Información, 1944); Emilio Orozco, *Manierismo y barroco* (Salamanca: Ediciones Anaya, 1970); José Manuel Lara Garrido, 'Notas en torno a las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa', *Analecta Malacitana*, 2.1 (1979), 172–82; y Belén Molina Huete, *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las 'Flores de poetas ilustres' de Pedro Espinosa* (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2003). Para cuestiones de género e innovación estética en *Flores* son imprescindibles los estudios de Begoña López Bueno, *La poética cultista de Herrera a Góngora* (Sevilla: Alfar, 1987); y Pedro Ruiz Pérez, 'Renovación del orden genérico: las *Flores de poetas ilustres* (1605)', *Calíope*, 9.1 (2003), 5–33.

³ Véase la edición crítica de la obra poética de Luis Martín de la Plaza, *Poesías completas*,

Espinosa presentó su selección en *Flores* según la división tradicional en dos libros: el primero, secular; el segundo, religioso; ordenada además, aunque de forma tenue, según tema y efectos contrastantes de métrica y estilo. Seleccionó para su antología poemas que eran buenas imitaciones de modelos italianos y clásicos, que introducían conceptos nuevos, y que manifestaban cierta agudeza humorística mostrándose escépticos ante la ambición política. El editor incluyó también traducciones de odas horacianas, que proporcionaban una base ética de sentimiento generalizado en contra de la corte. Con ellas, a su vez, mezcló una variedad de poemas experimentales, formalmente heterogéneos y autónomos. Así la antología incluye poemas ocasionales, retratos burlescos y sonetos históricos que relatan, por ejemplo, acontecimientos de la Roma clásica. En *Flores* se contrastan perspectivas opuestas sobre el mismo tema, por ejemplo, la alabanza de la esperanza con críticas de la falsa esperanza, o las experiencias positivas y negativas de los sueños. El tratamiento de la muerte varía entre los epitafios satíricos de Quevedo y la seriedad tradicional de Lupericio Leonardo de Argensola en su soneto *No temo los peligros del mar fiero*, en que expresa un miedo familiar de la pérdida del yo más que de la muerte en sí: 'La sombra del olvido es la que temo,/porque es como no ser vn olvidado,/y no ay mal que se ygualé a no auer sido' (ff. 132r-v; pág. 574).⁴

Los poetas en *Flores* todavía cultivan el soneto, la canción y las formas líricas populares, pero los textos individuales son independientes y, como ha demostrado Pedro Ruiz, no están sujetos a lo que él llama un 'macrodiscurso abarcador' (pág. 25). Además, Ruiz explica que, en cuanto a la renovación genérica como antología impresa, *Flores* amplía la diseminación de la poesía más allá de los círculos de élite a la vez que realza la autonomía de la lírica respecto a la cultura de la corte (pág. 26). Los poemas de *Flores* proveen alternativas a la autodefinición introspectiva y se mueven hacia un enfoque en las funciones del lenguaje lírico, la forma y el modo literario. Estas características pueden verse no solo como una transición estética pospetrarquista, sino también como pasos hacia la autonomía de la poesía como discurso literario.

La antología de Espinosa fue, en parte, resultado de una tradición específica derivada de la educación humanista disponible en Antequera. Era una antología con raíces institucionales en el humanismo pretridentino de los siglos XV y XVI, el cual se podía contrastar, por ejemplo, con el del

ed. Jesús M. Morata Pérez, pról. José Lara Garrido (Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1995).

⁴ Todas las citas de poemas de *Flores* son de la edición de Pepe Sarno y Reyes Cano. Las referencias dan el folio de 1605 y la página de Pepe Sarno y Reyes Cano. El texto de la edición de 1605 ha sido digitalizado por la Biblioteca Complutense y está disponible en línea: http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B19438187&idioma=0.

Colegio Imperial de Madrid de los Jesuitas, que influyó en alumnos como Lope, Quevedo y Calderón.⁵ Varios de los miembros de la escuela poética antequerano-granadina cuyos poemas aparecen en la antología crecieron y se educaron en Antequera teniendo como punto de referencia la Colegiata de Santa María, fundada en 1503 por el obispo de Málaga Diego Ramírez de Villaescusa. Villaescusa estudió en Lovaina y en Salamanca con Antonio de Nebrija. Además, trabajó para el primer obispo de Granada, Fray Hernando de Talavera, hombre de temperamento pedagógico que, durante su servicio a la reina Isabela pidió a Nebrija las *Introductiones latinae* con una traducción al castellano con el objetivo pedagógico de hacerlo accesible a un público lector de mujeres.⁶ A lo largo del siglo XVI la existencia de la Colegiata hizo posible el estudio de la literatura latina y griega en Antequera a estudiantes sin título nobiliario o clerical, y también a algunas mujeres, como en el caso de Cristobalina Fernández de Alarcón. La Colegiata alentaba la actividad poética por medio de su Cátedra de Gramática, un puesto ocupado por varios profesores ilustres, como Juan de Aguilar, quien escribió un poema preliminar laudatorio para *Flores* y participó en justas poéticas ocasionales junto con sus alumnos, entre ellos el mismo Espinosa.⁷

Debido a la variedad de poetas recogidos en *Flores*, se ha usado la obra para examinar las tendencias estéticas de la poesía de comienzos del nuevo siglo. Varios críticos reconocen en el concepto de la naturaleza un aspecto clave de la antología, especialmente en su relación con la creación poética. En la introducción a su edición de *Flores*, Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano señalan que este es el asunto central de la estructura del libro: ‘estamos convencidos de que no es el azar o el modelo de León Hebreo la norma que rige la antología, sino la variedad contemplada, y también teorizada, como reflejo de la naturaleza’ (pág. 96). En cuanto a la representación de la naturaleza, Belén Molina Huete, en la introducción a su edición de *Flores*, escribe que el modelo poético creativo del texto trata a los paisajes naturales, ‘no como mero traslado pictórico sino como apelación intelectual a su reconstrucción desde la palabra’ (pág. XXXVII). Begoña López Bueno,

⁵ Hilaire Kallendorf, *Conscience on Stage: The ‘Comedia’ as Casuistry in Early Modern Spain* (Toronto: University of Toronto Press, 2007), págs. 3–37.

⁶ Lo menciona Félix G. Olmedo: ‘Por indicación de la Reina Católica y de fray Hernando de Talavera publicó Nebrija una edición especial de las *Introductiones* a dos columnas: en una, el latín, y en otra, el castellano, para que las religiosas y otras mujeres honestas pudiesen aprender el latín sin necesidad de maestros, y en todas las ediciones puso algo en romance, siguiendo el ejemplo de Pastrana, que había hecho lo mismo’. Véase su *Diego Ramírez Villaescusa (1459–1537)* (Madrid: Editora Nacional, 1944), pág. 10.

⁷ Ha sido muy comentado que los poetas de Andalucía, y sobre todo los relacionados con la escuela antequerano-granadina, son quienes produjeron una gran parte de lo que en su prólogo Espinosa denomina ‘esta flor de harina’ de España. Molina Huete mantiene que los poemas fueron seleccionados por sus cualidades estéticas, razón ajena a ‘meros vínculos personales’ (*La trama del ramillete*, pág. 384).

en su lectura de la *Fábula del Genil* de Espinosa incluida en *Flores*, afirma que su ‘canto a la naturaleza no es solo capacidad de recrearla poéticamente en imágenes pletóricas de cromatismo, sino también capacidad de *inventarla* desde la sublimación de un referente real’ (pág. 162). Sin embargo, no todos los poetas admirados por Espinosa el antólogo compartían esa misma conceptualización de la naturaleza que López Bueno nos ha mostrado que existe en las obras de Espinosa el poeta. En algunos textos de la antología existe una correlación entre la naturaleza creativa y la creatividad poética.

El concepto de naturaleza que conocían los poetas del Siglo de Oro provenía de Aristóteles y había sido transmitido por Tomás de Aquino. La naturaleza del mundo se dividía en dos aspectos principales ligados por una relación de causa y efecto: *natura naturans*, la fuerza creativa que produce el mundo material y, *natura naturata*, el conjunto de todas las sustancias materiales y cualidades que existen.⁸ Este fue un concepto binario con un potencial de división jerárquica que separaba la creatividad de la materia. El mundo externo en su totalidad era un producto del principio creativo que ordenaba su disposición.

Para entender cómo reaparece esta conceptualización de la naturaleza en *Flores* una lectura de los sonetos preliminares de la antología puede servir como un primer paso demostrativo.⁹ Todos ellos fueron escritos por autores que formaban parte del ámbito literario antequerano, y se podría especular que estos poetas estuvieron entre los primeros lectores de la antología de Espinosa. *Flores* comienza, después de la dedicatoria al Duque de Béjar y el prólogo de Espinosa, con una serie de seis sonetos laudatorios escritos por seis poetas andaluces: Rodrigo de Miranda, Juan de Aguilar, Juan de la Llana, Adán Centurión, Rodrigo de Narváez Rojas y Juan Bautista de Mesa. Todos ellos elogian la pervivencia de la cultura clásica en España, conectándola en particular al paisaje de Andalucía, hecho que sugiere que uno de los atractivos que poseían los textos clásicos para aquellos con una educación humanista era su reverencia por una geografía local.

El primer soneto que aparece en *Flores* es de Rodrigo de Miranda, un amigo de Espinosa presentado en el texto como ‘natural de Archidona’. Este soneto ilustra cómo el río Guadalhorce de Antequera aparece como punto de referencia de una identidad poética regional localizada. Aunque algunos críticos hayan clasificado este soneto como ‘insulso’, es interesante considerar los posibles motivos por los que ocupa la primera posición entre

⁸ Jürgen Mittelstrauss, ‘Nature and Science in the Renaissance’, en *Metaphysics and Philosophy of Science in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: Essays in Honour of Gerd Buchdahl*, ed. R. S. Woolhouse (Dordrecht y Boston: Kluwer Academic, 1988), págs. 17–44 (pág. 19).

⁹ Para el tratamiento de esta serie por Molina Huete, véase su *Trama del ramillete*, págs. 65–8. En la edición de *Flores* de Pepe Sarno y Reyes Cano, véase págs. 37–9.

las composiciones preliminares.¹⁰ Podría ser por el hecho de que representa positivamente el mundo natural local, leído a través del mito, y de una manera que el lector encontrará repetidas veces en la antología:

Con lazos de dulçura, el pie traueso,
 prendió Espinosa a Guadalorce santo,
 mientras, con bien nacido alegre espanto,
 sudaba miel dorada el olmo espeso.
 En sí mismo se vido el viento preso
 y pasmados los lince, mas, en tanto,
 pensando que de Apolo era su canto,
 tembló del laurel sacro el gentil peso,
 ya que, en la castidad de sus congojas,
 le dixo al tronco la vezina fuente
 que no era Apolo, aunque mayor su fama.
 Los versos escriuió en sus verdes hojas
 y humilló el precio eterno de su rama,
 premiando el canto con honrar su frente. (f. 5v; pág. 161)

Mientras Espinosa pasea cantando de camino hacia el Guadalhorce, Miranda enumera una serie de personificaciones de los elementos del lugar —árboles, viento, animales, sol, agua— poniéndolos en una relación dialógica con el poeta y entre sí. El olmo suda miel y el viento hace una pausa para escuchar a Espinosa; los lince ibéricos quedan suspensos. Estas son alusiones pasajeras a la abundancia de la Edad de Oro y a los poderes poéticos órficos en un paisaje claramente familiar y local. Mientras tanto, el laurel, activo y consciente del riesgo que supone el acercamiento de Apolo, tiembla con miedo hasta que la fuente, con toda la sabiduría inherente, propia de una fuente divina, le tranquiliza diciendo que el poeta Espinosa no es el dios Apolo. En el último terceto, Espinosa usa las hojas del laurel como papel para sus versos y el árbol, voluntariamente, le ofrece el antiguo honor de la corona del poeta.

Aunque evoque a Apolo y Orfeo, Miranda representa la relación del poeta con el laurel como algo más recíproco y desarrollado que la de aquellos. El laurel todavía recuerda, y teme, la sublimación del deseo erótico en las tradiciones poéticas clásica y petrarquista: honra al poeta, pero no con un silencio pasivo. El laurel es un signo presente en el paisaje referido que alude a textos pasados, y afirma la regeneración eterna de la tradición lírica cuando el poeta lee y vuelve a aludir al árbol material. Esto es, cuando escribiendo sobre las propias hojas del objeto sugiere un acercamiento sublime entre la palabra escrita, el referente y el símbolo que encarna la fama poética.

¹⁰ Miranda elogia a Espinosa sin mencionar directamente la antología en sus versos, pero no existe evidencia de que este soneto no fuera escrito para *Flores*; véase la edición de Pepe Sarno y Reyes Cano, pág. 37.

En otro de los sonetos preliminares, Rodrigo de Narváez Rojas, alférez mayor de Antequera, muestra que la excelencia poética depende de la capacidad órfica que el poeta tenga para conseguir la atención de los objetos naturales y obtener su respuesta:

Honró las verdes seluas, de honor santo,
vn tiempo de Espinosa el tierno acento;
dio al monte de esmeraldas ornamento
y al río margen de florido acanto.
Su voz, en gloria agena, puede tanto
que ilustra aora la región del viento,
el qual lleua con blando mouimiento
al río, al monte y selua el nueuo canto.
Y en agradecimiento y porque buelua
otra vez a ilustrarles su orizonte,
a oyr la voz que hiere el ayre frío,
con alas de laurel vino la selua;
con plantas de esmeraldas vino el monte;
con riendas de cristal se paró el río. (f. 7r; pág. 169)

Para que la voz poética consiga llamar la atención expectante de las cosas naturales, la relación entre el poeta y el mundo natural sigue ciertos pasos claramente definidos: la correspondencia entre voces y viento amplifica el poder de la voz poética. En este soneto, Espinosa es representado al principio cantando solo, y su poesía comienza como un adorno para la naturaleza. Después, su voz, cuando se combina con las otras voces de la antología, se eleva a un nivel superior y es recogida por el viento, pero en lugar de llevarla ante los dioses, el viento la devuelve al lugar geográfico de donde vino. En este momento el bosque, la montaña y el río responden, personificados, y se acercan al poeta. Los versos paralelos que detienen el tiempo al final del poema representan una nueva cercanía y reciprocidad entre la voz poética y el mundo material. Molina Huete explica que la estructura de este soneto presenta, ‘un despliegue correlativo reiterativo sobre la tríada selva-monte-río en combinación con un diseño paralelístico condensado en el terceto final’ (Flores, ed. Molina Huete, pág. 25). A este análisis estructural, añadido que las correlaciones y los versos paralelos complementan la transición a una naturaleza activa que escucha, fascinada, al poeta.

Los poemas preliminares restantes muestran un concepto similar de la naturaleza: sensible, activa y, como *natura naturans*, intrínsecamente creativa. Los dioses clásicos existen solo en el lenguaje, y su presencia se suplanta por las cualidades materiales de los elementos (tierra, agua, aire, fuego) y los objetos naturales representados. En otra de las composiciones laudatorias, Juan de Aguilar, catedrático de gramática de la Colegiata de Santa María en Antequera, emplea un símil clásico para comparar a Espinosa a una abeja que

vuela por los campos del Parnaso, recolectando el néctar de una variedad de flores —tomillo, violetas, romero— y fabricando una miel poética maravillosa, un regalo digno de la mesa del Júpiter eterno, como rezan los últimos versos: ‘Ex quibus ecce paras nobis mirabile nectar/aeterni mensis munera digna Iouis’ (f. 6r; pág. 163).¹¹ Estos versos recuerdan una Edad de Oro ovidiana, pero también representan una geografía mediterránea reconocible, bajo el signo de Júpiter, que transmite un pasado latino. Aguilar combina alusiones lingüísticas con el paisaje, comparando los ciclos eternos de la naturaleza a la creación de nuevos textos con orígenes variados y combinatorios. Aquí la calidad perdurable de la miel sirve para transmitir al lector, mediante la poesía, algo sensorial, material y repetible. La transitoriedad no termina en el deterioro y el decaimiento: el cambio se representa como un resurgimiento cíclico.

Los poetas de los sonetos preliminares en *Flores* subrayan el valor perenne del diálogo entre la tradición poética latina y la naturaleza material. En otra composición latina, Juan de la Llana, presentado en la antología como ‘natural de Antequera’, evoca una mezcla de sonidos y retrata a Espinosa, en su papel de antólogo, como unificador de voces. De la Llana describe a Espinosa en las orillas del Guadalquivir, escuchando a los cisnes del Betis, hasta que Espinosa mismo comienza a cantar, y todas las voces surgen ahora de su misma garganta: ‘Et voces varias vno dum gutture profert’ (f. 6r; pág. 165).¹² Este verso elimina la división entre sujeto y objeto, entre el poeta y las voces de su ambiente. Al igual que los poetas, todos los cisnes del Betis son herederos directos de un pasado latino evidente en la historia del mismo Guadalquivir.¹³

Estos poemas preliminares aluden a la voz de Espinosa, sin representar el contenido de su canción o el sentido de sus palabras. Tampoco comunican representaciones visuales realistas del mundo material, *natura naturata*. En cambio, los sonetos preliminares se concentran en el acto recíproco de escuchar, y enfatizan voces dialógicas que rompen barreras y enturbian la individualidad del poeta y la fuente de su voz. El poeta no pinta la naturaleza, abundante y sensorial, de forma estática ni la domina hipnóticamente con una voz personal y bien definida. El arte poético no trasciende a una naturaleza decadente, sino que los signos escritos y los referentes materiales parecen dialogar entre sí, al mismo tiempo que dialogan con el poeta a través de voces

¹¹ Traducción de Quirós-Rodríguez Marín: ‘y con ellas nos ofreces este maravilloso néctar./presente digno de las mesas del eterno Júpiter’; citado en Pepe Sarno y Reyes Cano, pág. 164.

¹² Traducción de Quirós-Rodríguez Marín: ‘y exhalando varias voces con una sola garganta’; citado en Pepe Sarno y Reyes Cano, pág. 166.

¹³ El río, llamado Betis por los romanos y renombrado Guadalquivir por los andaluces árabehablantes de la edad media, es el río principal en un sistema fluvial que une Granada con Córdoba y Sevilla antes de desembocar en el Atlántico. En medio de estos centros urbanos está Antequera, la ciudad que los conecta entre sí por tierra y también con Málaga, en la costa mediterránea.

delineadas por tradiciones poéticas pasadas. El mundo natural, además de ser un gran libro de la creación divina, primordial, ha sido escrito por poetas anteriores. El poeta culto, en su trayectoria por el paisaje, lo vuelve a escribir inscribiéndose así él mismo en esa tradición textual continua.

En lugar de dibujar una identidad subjetiva distintiva o representar un interior invisible en el cual se sostienen conversaciones dolorosas y privadas con el yo al estilo petrarquista, estos poemas preliminares participan en una transición hacia voces poéticas pospetrarquistas. Al abandonar una búsqueda de la esencia de la memoria individual, no prometen una transcendencia integral del yo a un más allá espiritual, sino una reintegración del yo en el mundo material. En la educación humanista, siguiendo a Quintiliano, la interdependencia de la razón natural del ser humano y la elocuencia cultivada podía ser valorada como una alianza crucial: la conjunción de la *ratio* humana, innata, con la instrucción en la imitación de modelos lingüísticos.¹⁴ Estos poemas alcanzan su efecto estético confiando en juegos de separación y unión entre el propio virtuosismo imitativo lingüístico del poeta y las fuerzas activas que parecen observarse en la naturaleza y sus elementos.

Estas características reaparecen en otros ejemplos significativos dentro de *Flores*. Un soneto de la antología escrito por el doctor antequerano Agustín de Tejada¹⁵ invierte la visión de los ciclos de la naturaleza como un decaimiento lineal, tradicionalmente usado como metáfora para el paso de una vida de la juventud a la vejez, y observa en cambio la vuelta a la primavera:

Despoja el cierço al erizado suelo
del verde y hermosíssimo atauío;
detiene el curso el presuroso río
porque a sus sueltas aguas prende el yelo.
El cielo, buuelto en nubes, muestra el velo;
el viento sopla proceloso y frío;
el mar, bramando con hinchado brío,
corrientes montes de agua sube al cielo.
Assoma la florida primavera
y el campo, antes desnudo, adorna y viste,
suelta las aguas, da templança al viento,
aclara el cielo, aplaca la mar fiera,
que al fin tiene mudança el tiempo triste
y espero la tendrá mi gran tormento. (f. 27v; pág. 268)

¹⁴ Elaine Fantham, 'The Concept of Nature and Human Nature in Quintilian's Psychology and Theory of Instruction', *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, 13.2 (1995), 125–36 (pág. 125).

¹⁵ Para un estudio de la obra poética de Tejada, véase María D. Martos Pérez, *El 'caracol torcido'. Manierismo y armonía imitativa en Agustín de Tejada Páez* (Málaga: Universidad de Málaga, 2011). Sobre la sonoridad en su poesía, véase Daniel Cotta, 'La *qualitas sonorum* como recurso expresivo en la poesía de Agustín de Tejada Páez', *Canente*, 1 (2001), 183–231.

Tejada evoca los movimientos del mundo natural en transición del invierno a la primavera. La llegada definitiva de la primavera proporciona una esperanza de la salida paralela de su tristeza para el sujeto poético, así como un alejamiento claro de una temática amorosa. El compartir en potencia el movimiento de fuerzas elementales en el mundo material produce placer. El doctor Tejada experimenta con la unión del yo con la naturaleza sin poner énfasis en la autodisolución del poeta o en una guerra moralizadora interna entre la razón y las pasiones.

Otro soneto de Hipólita de Narváez, también supuesta residente de Antequera, establece una metáfora común basada en el sol, que ella luego transforma en una representación de un paisaje natural interdependiente. No hay introspección en su soneto; sin embargo hay una apelación a los sentidos del lector en relación con la experiencia sensorial del mundo externo:¹⁶

Fvese mi sol y vino la tormenta
 (que yo no espero de su ausencia menos),
 y el cielo turquesado sus serenos
 ojos cubrió, obligado de la afrenta.
 Vn acento tristíssimo rebienta
 entre los vientos, de tinieblas llenos;
 tiemblan las nubes con los roncós truenos,
 arden los campos, el temor se aumenta.
 Salió mi sol, y de dorados jaspes
 vistió su oriente, y de esmeraldas finas
 los altos montes y las llanas tierras;
 bordó las vagas nubes de giraspes,
 sudaron rubias mieles las encinas
 y blanca leche las azules sierras. (ff. 77v–78r; pág. 404)

El primer verso comienza con los tópicos del sol como amado y de la tormenta como sus lágrimas y la pena que le provoca su ausencia. Pero el segundo verso destaca las expectativas que estas referencias establecen. Narváez se aleja de la interioridad del sujeto humano y vuelve literales sus metáforas mientras continúan las referencias a la naturaleza material. El tiempo verbal se usa para aumentar los movimientos de la naturaleza, y la percepción del tiempo se intensifica debido a un cambio al presente: un cielo que se oscurece, personificado, la voz triste del viento, nubes llenas de tinieblas y truenos. Mientras la poesía petrarquista varía los tiempos verbales para dar énfasis a las distintas fases en la vida del sujeto poético que habla, aquí Narváez vuelve al pasado para registrar la experiencia de la mutabilidad, o incluso la impermanencia, de los fenómenos naturales. De repente, el sol reaparece. La supuesta causa que justifica este retorno, la experiencia de la vuelta del

¹⁶ Para su lectura de este soneto véase Molina Huete, *La trama del ramillete*, págs. 339–41.

amado, tiene una importancia mínima. Con la reaparición del sol, Narváez ofrece una rima inesperada que acompaña la nueva perspectiva que presenta en sus versos: ‘jaspes’/‘giraspes’. El sol borda las nubes de ‘giraspes’, con puntadas formadas por una combinación de hilos de oro y de seda. Los dos últimos versos confirman el alejamiento de cualquier exploración interior de la subjetividad poética y el acercamiento hacia un concepto de objetos terrenales en el mundo material: árboles y montañas, que ella observa respondiendo artística y productivamente a la luz y el calor del sol. A pesar del tiempo y el cambio, la naturaleza retorna a un estado de creatividad recíproca que se corresponde con la creatividad poética.

El soneto de Narváez y otro más en la antología, de Luis Martín de la Plaza, *Cubierto estaba el sol de un negro velo*, son imitaciones de *Chiuso era il sol da un tenebroso velo* de Ariosto (*Flores*, ed. Pepe Sarno y Reyes Cano, pág. 453, n. 1). En los tres poemas la conciencia subjetiva del poeta se difumina en la representación de un paisaje natural sensible y receptivo. Los límites del yo individual son ambiguos, pero esta ambigüedad no conduce a un vacío, a la duda existencial, o al deseo de un más allá trascendente o de un yo integral. Estos poemas muestran un concepto de la naturaleza como *natura naturans*, con potencias que el poeta puede unir a las suyas. Al retratar las fuerzas naturales, el poeta refuerza su voz.

En este contexto, si consideramos un soneto temprano (1582) de Luis de Góngora, también incluido por Espinosa en *Flores*, que trata el fluir de un arroyo como un reflejo de la fantasía y de la voluntad humana, encontramos una conceptualización de la naturaleza algo más petrarquista. Góngora centra este soneto en el recuerdo de la cara de una dama, proyectando su imagen en la superficie de la corriente como si fuera un espejo. El soneto comienza con el agradable y rítmico sonido del agua moviéndose por las hierbas del fondo del arroyo. Luego el enfoque cambia a la emoción interior del sujeto poético mientras piensa en la cara de la amada:

¡Ó claro honor del líquido elemento,
dulce arroyuelo de luciente plata,
cuya agua entre la yerua se dilata
con regalado son y passo lento!,
pues la por quien elar y arder me siento,
mientras en ti se mira, Amor retrata
de su rostro la nieue y la escarlata
en tu tranquilo y blando mouimiento,
vete como te vas; no dexes floxa
la ondosa rienda al cristalino freno
con que gouiernas tu veloz corriente,
que no es bien que confusamente acoxa
tanta belleza en su profundo seno
el gran señor del húmido tridente. (ff. 27v–28r; pág. 269)

El soneto crea un paralelismo entre la naturaleza material y el lenguaje poético manteniendo una clara separación entre los dos. El elemento del agua define los atributos naturales e inalterables de la corriente, haciendo del líquido una metáfora que representa el proceso de reflexión interna del poeta. La conciencia subjetiva es figuradamente atribuida a Amor y a Neptuno, pero la primera de estas alusiones mitológicas funciona como figura para describir la propia fantasía del poeta, y la segunda como una perífrasis aguda para referirse al mar. La voluntad y la creatividad permanecen del lado del poeta, que invoca al arroyo para pedirle que siga fluyendo. Ya que la naturaleza del agua es fluir, no existe prueba en el soneto de que el arroyo responda a la invocación del poeta. El poeta no influye en la naturaleza del agua, solo puede proyectar un deseo de la imaginación con la esperanza de que se materialice en el lenguaje. Este soneto, como también el de Bernardo Tasso *O puro, o dolce, o fumaticel d'argento*, que, según Salcedo Coronel, Góngora habría imitado en *O claro honor del liquido elemento* (*Flores*, Pepe Sarno y Reyes Cano, pág. 270, n. 1), consigue su efecto comparando la fluidez de la imaginación humana con una corriente de agua, cuestionando el hecho de que una imagen de la memoria pueda ser registrada y transportada por los elementos materiales. Aunque Góngora no niegue la posibilidad sobrenatural de que una corriente de agua pueda entregar un pensamiento humano a un dios como Neptuno, no es difícil entrever su escepticismo. El soneto mezcla alusiones a la mitología y la observación empírica, acabando con afirmar el poder de la obra de arte, el poema. En el caso de este soneto la poesía parece superar a la naturaleza en sus poderes creativos y alusivos.

Los críticos están de acuerdo en que *Flores* fue un desafío directo al gusto dominante en la poesía de su tiempo, como una provocación del sur a la corte de Valladolid. Espinosa afirma en su prólogo al lector que su intención es proveer una nueva experiencia estética. Él describe su libro como ‘muestra del paño’ de una ‘varia brevedad’ que ‘trae la hermosura y el gusto’, prometiendo una renovación de formas y modos fundada en el deleite, y, al mismo tiempo, reclamando para su antología un lugar central dentro de la poesía lírica castellana (f. 4v; pág. 159). Espinosa basa la calidad de su cuidadosa selección de poemas sobre todo en la novedad que ellos prometen, contrastándolos con ejemplos de una producción ordinaria que él critica como pasada de moda y esclava de los clichés. Si a los lectores les contenta la muestra, Espinosa promete un segundo volumen, ‘y si no’:

me escusaréis de trabajo tan grande como es escalar el mundo con cartas y, después de pagar el porte, hallar en la respuesta la glossa de *Vide a luana estar lauando*, o algunas redondillas de las turquesas de Castillejo o Montemayor (venerable reliquia de los soldados del tercio viejo), o, quando más, algún soneto cargado de espaldas y corto de vista que no vee palmo de tierra, que estos ya gozaron su tiempo (ff. 4v–5r; pág. 159).

La dedicatoria al Duque de Béjar que precede al prólogo hace evidente que con su libro Espinosa pretendía identificar a los mejores ingenios de la generación contemporánea, aunque incluye algunos poemas de la generación anterior. La tradición que tacha de anticuada incluye tanto los temas comunes de la poesía autóctona castellana como las imitaciones petrarquistas de la generación anterior de poetas nobles militares. Espinosa introduce una poesía que es conscientemente pos-Garcilaso, pos-Castillejo y hasta pos-Herrera. Las odas horacianas libremente traducidas que Espinosa incluye dan a *Flores* un aire neoestoico, de separación de la política, y sugieren una ética de vida conforme con la naturaleza, armonizando la voluntad individual con un orden universal.

Góngora es el poeta con el mayor número de poemas incluidos en *Flores*, con treinta y siete composiciones, y por eso se puede asumir que era el poeta más admirado por Espinosa y sus contemporáneos. Begoña López Bueno ha explicado que *Flores* se sitúa en la trayectoria del desarrollo de la poesía culta, que va desde Herrera al grupo sevillano y la escuela antequerano-granadina, y que culmina con las obras de madurez de Góngora: 'En este sentido Góngora no venía a romper nada, sino a coronar una tradición de poesía culta, difícil y oscura, llevando a sus máximas posibilidades un *ars combinatoria* verbal' (pág. 18). ¿Es posible que en 1605 el intercambio de influencia conceptual y estética fuera, si no mutuo, algo más recíproco, y que Góngora también leyera con aprecio otros poemas de *Flores*? Como mínimo, *Flores* habría supuesto para Góngora una expectativa de una comunidad de poetas, futuros lectores de sus *Soledades* unos años más tarde.

Luis Martín de la Plaza, con veintisiete composiciones en *Flores*, es el segundo poeta con el mayor número de poemas incluidos después de Góngora.¹⁷ Lupercio Leonardo de Argensola es el tercero, con diecinueve composiciones suyas incluidas en el libro. A veces, *Flores* se lee como si fuera una competición de sonetos entre Góngora, Martín de la Plaza y Argensola interrumpido por piezas de contrapunto para refrescar al lector. A pesar de que la poesía de Martín de la Plaza haya permanecido relativamente poco estudiada en siglos posteriores, es probable que Espinosa le considerara el poeta principal de Antequera y le viera como un competidor apto a nivel nacional. Tal vez el hecho de que Martín de la Plaza no consiguiera un mayor estatus literario póstumo se haya debido menos a la calidad de sus versos que al hecho de que su poesía no resultara atractiva a los gustos aristocráticos o a la ideología científica de la Ilustración en siglos posteriores. Por ejemplo, en comparación con Argensola, la definición del lugar del poeta en los poemas

¹⁷ Como explica Molina Huete en *La trama del ramillete* (págs. 115–20), es difícil establecer el número exacto de poemas de Martín de la Plaza en las *Flores*, debido a confusiones y varios problemas de atribución. Junto con los veintisiete textos que se le pueden ahijar, hay otros siete de autoría dudosa.

de Martín de la Plaza se mueve en una dirección conceptualmente contraria. Para Argensola, la ansiedad petrarquista sobre la continuación eterna de la identidad del poeta es un tema importante. El miedo y la tristeza ante la pérdida del objeto deseado y el conflicto moral interno sirven para reafirmar la posición central del poeta, como en su *Lleua tras sí los pámpanos otubre*, en que la vuelta del otoño recuerda la juventud malgastada (ff. 1v–2r; pág. 181). Sin embargo, los poemas de Martín de la Plaza muestran menos preocupación por la conservación de la identidad del poeta, destacando en cambio las disonancias en el pensamiento y faltas de lógica que ocurren cuando el lenguaje y la razón del poeta se encuentran frente a la realidad material. Por ejemplo, en el soneto ‘Ven, que ya es hora, ven, amiga mía/querida noche, hija de la tierra’, Martín de la Plaza invoca la figura femenina de la noche y le pide que le traiga a su señora ausente, solo para terminar expresando frustración frente al poema mismo (ff. 156v–7r; pág. 653).¹⁸ El lenguaje es un ‘engaño’ que, debido a la antítesis, no debería poder combinar la oscuridad de la noche con la luz del sol de su señora.

El concepto de la naturaleza creativa, evidente en la poesía escrita por miembros de la escuela antequerano-granadina, también aparece en estos tercetos de Martín de la Plaza:

He visto responder al llanto mío
que baña al campo las tendidas faldas,
los árboles, el río, el monte hueco:
los árboles con lenguas de esmeraldas,
con lenguas de cristal el claro río,
con lengua el monte, que le presta el eco. (f. 126r; pág. 543)

Estos versos imitan a Torquato Tasso y, a pesar de su forma incompleta—aparecen solos, como una composición fragmentaria en *Flores*—Espinosa los consideró dignos de inclusión. En su representación del sonido parecen seguir los movimientos activos de la naturaleza material y también aludir a la composición de poemas en silencio, con la memoria de textos anteriores.¹⁹ En efecto, estos versos de Martín de la Plaza presagian lo que Aurora Egido encuentra en las *Soledades* de Góngora, una combinación de silencio y retiro que ‘implica la paralización del habla del poeta ante las voces de la naturaleza’.²⁰ Aquí la subjetividad del poeta se exterioriza en la materialidad de la

¹⁸ Se atribuye este soneto a Luis Martín de la Plaza, aunque existe la posibilidad que el autor sea su hermano, Pedro, porque *Flores* lo encabeza con la errata ‘Licen Pedro Luys Martín’ (f. 156v).

¹⁹ Para el estilo italianizante de Martín de la Plaza, véase Antonio Carreira, ‘Luis Martín de la Plaza o el manierismo en Antequera’, *Analecta Malacitana*, 20.1 (1997), 291–306.

²⁰ Aurora Egido, ‘La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia’, *Bulletin Hispanique*, 88.1–2 (1986), 93–120 (pág. 104).

palabra sonora. La división entre voz poética y objeto es menos distinguible y apunta a una unión que promete el gozo estético.

Los versos de Luis Martín de la Plaza incluidos en *Flores* reconocen la creatividad regeneradora de las palabras y las formas, pero también representan la conexión de la voz y la voluntad poética con las propiedades y fuerzas observadas en el mundo natural. En cuanto a su forma, Antonio Alatorre ha afirmado que en ‘el vocabulario, el ritmo, la musicalidad, la sintaxis’, ‘ya en 1603 gongorizaba Luis Martín’.²¹ Los sonetos tempranos de Góngora en *Flores* se diferencian de los de Martín de la Plaza en que los de Góngora conciben las cualidades materiales de la naturaleza como *natura naturata*, sin atribuirles una fuerza creativa. Por ejemplo, en el soneto fúnebre de Góngora en *Flores*, *Famoso monte, en cuyo basto seno* (1583), escrito a la muerte de una mujer joven de Córdoba, la voz del poeta invoca una montaña y observa sus árboles.²² Montaña y árboles aluden a la tierra, uno de los cuatro elementos, que caracteriza asimismo los restos corporales de la difunta: ‘de quien pagó a la tierra lo terreno’ (f. 136r; pág. 583). Los troncos de los árboles registran su nombre, pero con el transcurrir de los años las letras se van sustrayendo de la vista. El poema lamenta el paso del tiempo y el olvido, diciendo de las letras, ya invisibles: ‘Quédense en tu arboleda; ella se acuerde/de fin tan tierno, y su memoria triste,/pues en troncos está, troncos la lean’ (f. 136r; pág. 583). Aquí la transitoriedad de la naturaleza es una muestra del paso perjudicial del tiempo, y los objetos naturales se oponen al deseo del poeta de recordar y hacer presente a la difunta. En cambio, el mismo soneto, como texto alternativo a la corteza de los árboles, es un monumento a la memoria que resiste mejor al decaimiento y la mudanza inherente del mundo material.

En este ejemplo se podría decir que Góngora comparte la concepción barroca de la naturaleza que identificó Walter Benjamin:

Así, se podría decir, la naturaleza persistió como la gran maestra de los escritores de este período. Sin embargo, no la vieron ni como brote ni como flor, sino como la excesiva maduración y el deterioro de sus creaciones. En la naturaleza ellos vieron la transitoriedad eterna, y solo en ese lugar la visión saturnina de esta generación hubo de reconocer la historia.²³

²¹ Antonio Alatorre, ‘Notas filológicas en torno a las poesías de Luis Martín de la Plaza’, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 45.2 (1997), 429–45.

²² Este soneto aparece más tarde con varios cambios en el manuscrito Chacón (1628) como ‘Fragoso monte, en cuyo basto seno’.

²³ ‘So ist, wenn man will, die Natur auch den Dichtern dieser Periode die große Lehrmeisterin geblieben. Aber ihnen erscheint sie nicht in der Knospe und Blüte, sondern in Überreife und Verfall ihrer Geschöpfe. Natur schwebt ihnen vor als ewige Vergängnis, in der allein der saturnische Blick jener Generationen die Geschichte erkannte’; Walter Benjamin,

Benjamin eligió esta sugerente metáfora de la naturaleza como maestra para explicar la conciencia artística de este período y describir el ideal de virtuosismo con el que ciertos autores construyeron sus obras. Para Benjamin el decaimiento y la transitoriedad definen una visión de la historia que caracteriza al siglo XVII y también a su propia época. En el Barroco de Benjamin, los acontecimientos históricos quedan expuestos a los efectos de la alegoría, y por eso, su progresión en el tiempo se ‘espacializa’ y se comprime en lugares geográficos. Después de la ‘caída del hombre’, la historia se manifiesta en el paisaje como una serie de ruinas y los referentes materiales y sensoriales de la naturaleza se entienden como alusiones al paso del tiempo, el cambio y la pérdida. Benjamin hizo sus reflexiones en los años veinte, después de la Primera Guerra Mundial, en una Europa recién reconfigurada que se dirigía hacia más conflictos y devastación. El filósofo alemán encontró sus ejemplos españoles principalmente en las obras dramáticas de Calderón, de mediados del siglo XVII, que más habían influido en el Barroco alemán. Pero al examinar esta misma cuestión de la naturaleza y la escritura en obras líricas de poetas de la generación de Espinosa, y que escriben desde posiciones periféricas, desde el sur de España, obtenemos otros resultados. En la poesía de los primeros años del siglo XVI no hallamos siempre un concepto de la naturaleza como deterioro y decadencia.²⁴ Si nos fijamos en la materialidad de la naturaleza, más que en su potencial metafórico, encontramos poetas que observan la transitoriedad sin melancolía y sin añorar la posibilidad de trascendencia.

Al comparar los significados de los ríos, los vientos, el sol, los árboles y las montañas en la poesía de Góngora y Martín de la Plaza que aparece en *Flores*, es posible ver que Martín de la Plaza destaca las limitaciones de la representación poética, incluso su fracaso, y sin embargo muestra también un uso explícito de los cuatro elementos —tierra, agua, aire y fuego— como fuerzas activas que atraviesan y animan al poeta. El agua es el elemento más espiritual de todos, y aquel requerido para producir la vida. El aire y el agua fluyen, y por eso son intermediarios que se combinan con el componente pasivo de la tierra. El fuego, activo, agudo y penetrante, rompe estas combinaciones que producen las cosas vivas, concepción que nos ayuda a entender el soneto siguiente de Martín de la Plaza:

Veo, señora, al son de mi instrumento,
quando entona mi voz tu nombre santo,
parar los ríos a escuchar mi canto,

Ursprung des deutschen Trauerspiels (Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1972), pág. 199. La traducción es mía.

²⁴ Véase Orozco Díaz para la valoración de la naturaleza en España en los siglos XVI y XVII.

correr los montes, y callar el viento;
 y luego, si publico mi tormento,
 huir los ríos con temor y espanto,
 y ser los montes sordos a mi llanto
 y el viento murmurar del triste acento.
 Y es porque hazes sus arenas de oro,
 traes a los montes vn verano eterno
 y das olor al viento que te toca.
 Yo deshago, llorando, su tesoro,
 traygo a los montes vn elado iuierno,
 y doy al viento el fuego de mi boca. (ff. 153v–4r; pág. 641)

En este soneto vemos cómo los elementos húmedos, el agua y el aire, sirven de lazo de unión con los dos elementos opuestos, el fuego y la tierra, mezclándolos y creando así la naturaleza viva, según postulaba Agrippa de Nettesheim en el tercer libro de su *De occulta philosophia* (1550).²⁵ Los ríos, las montañas y el viento —agua, tierra y aire— están atentos y son sensibles al nombre de su señora porque esta es cálida, como el verano, y húmeda, dando al viento una fragancia. Al hablar, el poeta interrumpe los efectos hermosos que ella tiene en el mundo natural. Él es frío y seco, y entonces, con su queja, provoca la sordera, la tristeza y el miedo. El poeta puede romper el silencio y conservar la belleza, pero no cuando vuelve a concentrarse en su propio sufrimiento, en vez de orientarse a las cualidades de su objeto poético. La voz autorreferencial del poeta es un fuego destructivo que daña y descompone. Aquí Luis Martín de la Plaza se aleja del planteamiento de una esencia individual íntegra y eterna, y experimenta con el resultado desintegrador de la exploración de la interioridad subjetiva.

A pesar de incluir estos poemas que difuminan la subjetividad poética, en términos globales *Flores* como antología intenta reclamar su propia autoridad, independiente de la que representaba la corte. En los sonetos preliminares, vemos por ejemplo cómo Juan Bautista de Mesa, notario antequerano, elogia el honor y la fama de su nación, impulsando a España a actuar como la Roma clásica y a coronar a Espinosa por estar salvando, con *Flores*, a tantos ciudadanos del olvido. Espinosa, por su parte, cierra su antología con dos referencias culturales a la muerte que desafían a la autoridad política y desinflan el dominio mundano de los poderosos. El libro primero termina con una canción que el desconocido Andrés de Perea escribe a favor de la vida humilde. Para unos y otros, para ‘los reyes y villanos’, el pago natural de todos los mortales es: ‘¡ser, hediendo, manjar de los gusanos!’ (f. 165v;

²⁵ Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, *Three Books of Occult Philosophy, Written by Henry Cornelius Agrippa, of Nettesheim, Counsellor to Charles the Fifth, Emperor of Germany, and Judge of the Prerogative Court. Translated out of the Latin into the English Tongue*, by J. F. (London: R. W. for Gregory Moule, 1651).

pág. 687). El segundo libro finaliza con un soneto de Alonso de Salas Barbadillo sobre la decapitación de san Juan Bautista, enfatizando el valor del precursor castigado. Así *Flores* se posiciona como el producto de una clase cultivada, dispuesta a la experimentación artística. Mientras presenta cierta ambivalencia por ser periférica a la corte, al mismo tiempo *Flores* muestra valores que identifican a sus poetas con una clase literaria y una ética humanista. La misma estructura amplia de la antología promueve una percepción de una comunidad de individuos autónomos, que producen poesía según sus propios estándares. Esto está implícito en el principio de clasificación por autor que Espinosa usa, en la función que los nombres de los poetas asumen como título, en lugar de que sea la métrica o el tema los que rijan la presentación de los poemas.

La soledad petrarquista consiste en el retiro a la biblioteca para participar en una meditación sobre el yo y la memoria, teniendo como únicos compañeros a los libros.²⁶ Varios ejemplos significativos de *Flores* rechazan este modelo de la autoconstrucción en el que se aspira a un más allá divino, y en el que la introspección afirma un yo separado del mundo.²⁷ Para algunos autores del Siglo de Oro, su modelo de la poesía se identifica con un texto sonoro, interdependiente con la naturaleza material, correlativa con la naturaleza creativa y por encima de las dicotomías que fundamentalmente separan la conciencia subjetiva del poeta de su objeto poético. La perdurabilidad material del texto escrito constituye un consuelo intelectual que la antología ofrece a los cultos, pero con un riesgo implícito de perder la ambición mundanal política y la creencia en la trascendencia del sujeto individual. No es de extrañar entonces que en los años posteriores al apogeo de la poesía culta estos hilos de la cultura intelectual en *Flores* no llegaran a ser dominantes.

²⁶ Brian Stock, 'Reading, Writing, and the Self: Petrarch and His Forerunners', *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, 26.4 (1995), 717–30.

²⁷ Sandra Bermann, 'Rhetoric and Consciousness in the Petrarchan Sonnet', *Romantic Review*, 72.2 (1981), 215–25 (pág. 225).