



**Universitat de les  
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

**Memòria del Treball de Fi de Grau**

# Modulaciones de un tema barroco en la poesía de Entre Siglos: el motivo del retrato en los poemas atribuidos a Eugenio Gerardo Lobo.

Juan Miguel Galindo Lladó

**Grau de Llengua i Literatura Espanyoles**

Curs acadèmic 2019-20

DNI de l'alumne: 43225869Z

Treball tutelat per José Servera Baño  
Departament de Filologia Espanyola, Moderna i Clàssica

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:

poesía, pintura, Barroco, Literatura de Entre Siglos, Eugenio Gerardo Lobo



## **Modulaciones de un tema barroco en la poesía de Entre Siglos: el motivo del retrato en los poemas atribuidos a Eugenio Gerardo Lobo.**

Juan Miguel Galindo Lladó

Universitat de les Illes Balears

**Resumen:** El retrato es un argumento poético típicamente barroco, cuya presencia en la poesía ilustrada es prácticamente nula. A partir de una breve caracterización de sus raíces ideológicas y sus principales motivos o manifestaciones durante la poesía del siglo XVII, se pasa a estudiar su aparición en unos sonetos atribuidos al poeta novator Eugenio Gerardo Lobo, para ver así las manifestaciones del tópico en la poesía dieciochesca y contrastar los poemas con los datos que tenemos del supuesto autor y su obra.

**Abstract;** Portrait has been one of the main common topics in Spanish XVII century's poetry. That's why, after analyzing some of the more frequent ways in which appears on it, this essay tries to study some poems attributed to XVIII century's poet Eugenio Gerardo Lobo in which the portrait is the main topic.

**Palabras clave:** poesía, pintura, Barroco, Literatura de Entre Siglos, Eugenio Gerardo Lobo

## A vueltas con la literatura en «tiempo de los Novatores».

Tras ya muchos años repitiendo el lamento por el estado en que se encontraban los estudios en torno a la Historia y la Historia de la Literatura del siglo XVIII, podríamos decir que este lamento empieza a convertirse en un lugar común dentro de la crítica. Sin negar el largo camino que aún queda por recorrer para que nuestro conocimiento de dicho período, muy especialmente en el ámbito literario, sea comparable con el que tenemos de los siglos XVI, XVII o XIX, no podemos negar tampoco el trabajo que se ha llevado a cabo por parte de la crítica anglosajona en Historia, institutos creados expresamente, como el Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII (IFESXVIII)<sup>1</sup> por parte de Caso González o la labor de documentalistas de tan afamado prestigio como Francisco Aguilar Piñal<sup>2</sup>, entre otros.

Sin embargo, esta revivificación de los estudios dieciochistas entronca con el problema de la caracterización y homogeneización. Proceso especialmente simplista para el caso de un período histórico concreto que carece de una dinámica uniforme y de una tendencia rupturista o dominadora –bien ideológica para la Historia, bien estética para la Historia de la Literatura– que lo dote de una cierta *identidad propia*. Tal es el caso de nuestro siglo, conocido por muchos como siglo ilustrado y, en lo literario, con su casi correlato de siglo neoclásico; mito este último que no solo no encuentra razón de ser durante la primera mitad del siglo, sino que tampoco se acaba de justificar si se estudia detenidamente la literatura de su segunda mitad. Con respecto a esto, resulta especialmente esclarecedora una afirmación que hace ya varias décadas dijo otro infatigable allanador de nuestro camino, el gran estudioso de la poesía dieciochesca Joaquín Arce: «El problema inicial que se presenta para abordar la complejidad de actitudes artísticas de este siglo, dotado, a pesar de todo, de una inconfundible fisonomía, es el de no romper la unidad del mismo, atomizándolo en excesivas parcelas, ni confundirlo todo en una uniformidad inexistente»<sup>3</sup>.

Aunque, como salta a la vista, el autor se refiere a la multiplicidad de corrientes existentes en un mismo tiempo –y, en varias ocasiones, puestas en práctica por un mismo autor– durante toda la segunda mitad de la centuria, pararnos a pensar en la primera mitad no hace sino acrecentar esas diferencias. De hecho, esa «inconfundible fisonomía» de la que hablaba Arce no empieza a tomar forma programática y definida sino a raíz de la

---

<sup>1</sup> Para más información sobre este, *vid.* <http://www.ifesXVIII.uniovi.es/instituto>.

<sup>2</sup> A este respecto, resulta especialmente esclarecedor el siguiente fragmento de una entrevista que el erudito sevillano concedió para la revista *Andalucía en la Historia*: «Quienes sean mayores de 50 años recordarán que el siglo XVIII estaba ausente de los planes de estudio, tanto en el Bachillerato como en la Universidad. Del Siglo de Oro (por cierto, esta expresión fue un hallazgo del XVIII) se saltaba al Romanticismo, porque el XVIII estaba en desgracia desde Menéndez Pelayo y no se consideraba interesante ni su historia ni su literatura. La exaltación de Carlos III en 1988 no hizo más que reforzar el interés por el “Siglo ilustrado” que el hispanismo extranjero había fomentado con sus estudios desde mediados del siglo XX. Cádiz y la primera constitución española están en la raíz de ese interés, como lo están las Nuevas Poblaciones y la actuación de Olavide como Asistente de Sevilla». Para más información, *vid.* Almaguier E. A., «“El Setecientos ha sido menospreciado por muchos historiadores andaluces”. Entrevista a Francisco Aguilar Piñal», en *Andalucía en la Historia*, XIV, 54, págs. 36-39.

<sup>3</sup> Joaquín Arce (2016), *La poesía del siglo ilustrado*. Sevilla: Athenaica, pág. 25.

década de 1730 y, más concretamente, con la publicación de la *Poética* de Luzán, en 1738.

Pero no es a partir de entonces, sino, incluso, más adelante, cuando el proyecto de renovación estética con respecto al Barroco empieza a tomar un peso relevante. Resulta evidente el problema que conlleva identificar un siglo con un movimiento que empieza a tomar forma a finales de su cuarta década: casi toda la literatura de la primera mitad del siglo XVIII ha caído en una estigmatización y una desatención notables por parte de historiadores, críticos y académicos varios; situación que coincide, en realidad, con la literatura de las décadas finales del siglo que lo antecede. Con todo, no es extraño encontrar manuales publicados cincuenta o sesenta años atrás en los que la exposición de la literatura dieciochesca dedica un peso ínfimo o, directamente, nulo a la literatura de filiación barroca que en este siglo se lleva a cabo. Si bien posible de contrastar con volúmenes de mayor amplitud, como los de Pedraza-Rodríguez<sup>4</sup> o Guillermo Carnero<sup>5</sup>, no dejan de ser ilustrativos ejemplos como el del volumen IV de la *Historia de la Literatura Española* coordinada por Royston O. Jones, dedicado al siglo que nos ocupa y elaborado por Nigel Glendinning. En él, el capítulo dedicado a la poesía comienza con una reflexión en torno al concepto de *utilitas* y una referencia a la formulación en Luzán del tópico horaciano del *prodesse et delectare*<sup>6</sup>. Otro tanto acaba sucediendo, de manera aún más acrecentada, en la *Introducción al siglo XVIII* del ya mencionado Aguilar Piñal, en el cual, por poner un ejemplo drástico, aunque representativo, la exposición sobre las tertulias cortesanas como esfera de socialización comienza hablando directamente del reinado de Carlos III<sup>7</sup>.

A tal punto llega esta situación, y de tal manera se ve marginado el tramo aquí mencionado por parte de la crítica que, en las últimas décadas, se ha venido en considerar que el ocaso aurisecular y la primera mitad pre-ilustrada del Siglo de las Luces delimitan un período –hasta cierto punto– dentro del Barroco, cuyas características propias sirven de transición entre los prototipos de los siglos XVII y XVIII. Aunque discutible, no deja de ser una primera aproximación al tema la reflexión de Sánchez Jiménez, según la cual, al ya manido declive poético en el que caen estas generaciones frente a los grandes nombres auriseculares y neoclásicos, los motivos que subyacen al olvido de un momento histórico tan extenso son, en realidad, políticos. Afirmación que luego profundiza:

«Se revelan estos al observar el contraste entre el orgullo nacionalista con que los estudiosos tratan la gloria del Siglo de Oro y el desdén o falta de interés con que describen los periodos comprendidos entre la paz de Westfalia y el acceso al trono de Carlos III. Es decir, la percepción de postración militar y económica se extiende al juicio estético de la poesía de la época: la producción poética del Bajo Barroco se lee con una óptica de herido orgullo nacional dominado

---

<sup>4</sup> Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres (1981), *Manual de literatura española. v: Siglo XVIII*. Tafalla: Cénlit.

<sup>5</sup> Carnero, G. (coord.) (1995), *Historia de la Literatura Española: Siglo XVIII (I)*, Madrid, Espasa Calpe.

<sup>6</sup> «Las preocupaciones de mayor trascendencia para los teorizantes del siglo XVIII son la pertinencia, la utilidad y el placer de los sentidos. El objetivo de la poesía, de acuerdo con Luzán, por ejemplo, no es otra cosa que el “aprovechar deleitando”». Vid. Glendinning, N. y Royston O. Jones (coord.) (1977), *Historia de la literatura española. IV: El siglo XVIII*, trad. de Luis Alonso López, pág. 101.

<sup>7</sup> Aguilar Piñal, F. y R. de la Fuente (ed.) (1991), *Historia de la Literatura Española. 25: Introducción al Siglo XVIII*. Gijón: Júcar, pág. 97.

por ideas sobre la supuesta decadencia política y económica que habría azotado la Monarquía Hispánica durante las últimas décadas del reinado de Felipe IV, el gobierno de Mariana de Austria y Carlos II -nada más lejos, por cierto, de la realidad histórica- y los todavía no del todo ilustrados intentos de los primeros Borbones»<sup>8</sup>.

No obstante, me veo en la necesidad de repetir que, aunque interesante, es este un debate que, desde luego, va más allá del tema que nos ocupa y no puede aquí más que mencionarse.

Frente a una perspectiva, en apariencia, tan desoladora, lo cierto es que, en estos treinta últimos años, el estudio de dicho período ha resultado verdaderamente fructífero para el hispanismo y altamente esclarecedor en diferentes ámbitos. Así, tanto proyectos tradicionales vinculados al estudio del siglo XVIII, como el ya mencionado IFESXVIII, de la Universidad de Oviedo, la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII (SEES XVIII)<sup>9</sup>, vinculada en mayor o menor medida a la Universidad de Salamanca, o, sobre todo, grupos de investigación nacidos expresamente para el estudio de la época que aquí tratamos han servido notablemente a la hora de allanar el camino; destacan aquí tanto el grupo de investigación Poesía Hispánica del Bajo Barroco (PHEBO)<sup>10</sup>, dirigido por Pedro Ruiz Pérez en la Universidad de Córdoba, como el Centro de Estudios de Literatura Española de Entre Siglos (siglos XVII-XVIII) (CELES XVII-XVIII)<sup>11</sup>, perteneciente a la Université de Poitiers y dirigido por Alain Bègue.

Ahora bien, la certeza de lo dicho hasta aquí no hace menos cierto que, aún hoy, carezcamos de un consenso para, entre otras cosas, denominar y delimitar cronológicamente esta larga serie de décadas. En cuanto al problema de su denominación, ya hemos visto una tentativa, la de hablar de «Bajo Barroco», pero no es esta la única que vincula la época de la que hablamos con la inmediatamente anterior; otras que se han propuesto recientemente son las de «Barroco tardío»<sup>12</sup> o, incluso, «posbarroco»<sup>13</sup>. Evidentemente, el uso de tales términos suele ir vinculado con un afán por relacionar todo este período con el Barroco que lo precede, haciendo énfasis en la idea de continuación con unos presupuestos cosmovisionales aún dependientes de la influencia escolástica, presente en cuestiones de Ética y, como trataremos de ver más adelante, de Estética. Otro aspecto que contribuye a tal idea es, sin duda, el de la poética de los propios autores, continuadora con muchos de los tópicos, tropos y formas barrocas. Además, el uso de tal terminología ha solido presentarse en correlato con un intento de retrotraer los inicios de esta época a toda la segunda mitad del siglo XVII, estableciendo una cronología de, aproximadamente, los cien años que separan 1650 de 1750.

De la misma manera, también ha habido un proceso por el cual todos los autores que quieren enfatizar en esa época intermedia la idea de marcada renovación en el ámbito

---

<sup>8</sup> Sánchez Jiménez, A. (2013), «Heterodoxias y periferias: la poesía hispánica en el Bajo Barroco», en *Versants: Revista suiza de literaturas románicas*, 60:3, pág. 5.

<sup>9</sup> Vid. <http://www.siglo18.org/>.

<sup>10</sup> Vid. <http://www.uco.es/investigacion/proyectos/phebo/>

<sup>11</sup> Vid. <https://celes.labo.univ-poitiers.fr/es/>

<sup>12</sup> Denominación que aparece, entre otros lugares, en García Aguilar, I. (ed.) (2009), *Tras el canon: la poesía del Barroco tardío*. Vigo: Academia del Hispanismo. Su carácter misceláneo, no obstante, contribuye a que coexista con otros tantos términos aparentemente sinónimos.

<sup>13</sup> Buiguès, Jean-M. (2013), «El impreso poético posbarroco: centro y periferia, impresores y formas materiales», en *Versants: Revista suiza de literaturas románicas*, 60:3, págs. 27-42.

científico y técnico suelen hablar de una época «(pre)ilustrada»<sup>14</sup>. Aunque no tan marcado, se podría decir algo parecido cuando se vincula este tiempo con los llamados *novatores* o, directamente, se habla de estos como un elemento central o de una literatura en «tiempo de los Novatores»<sup>15</sup>. Con todo, centrar en estos el período conlleva acortar sus márgenes notablemente, ciñéndolo a los cerca de cincuenta años que van del último tercio del siglo XVII al primero del siglo XVIII. Se podría decir que esta periodización no parte sino de las consideraciones iniciales de un Maravall para quien el Barroco vive su momento de plenitud hasta la década de la muerte de Calderón, tal vez la anterior, en la que entra ya en crisis. Lo demás, pues, sería un largo período de crisis ideológica que acabaría dando, con el tiempo, en la consolidación del racionalismo ilustrado. No faltará quien objete los problemas que presenta considerar un período de más de medio siglo como un período de crisis de identidad o de transición. Ahora bien, más que tal, se podría hablar de un momento de consolidación, dentro de unas esferas de socialización, de un grupo cada vez mayoritario, y cuyos orígenes encuentran su caldo de cultivo en los años del reinado de Carlos II bajo influencia de Juan José de Austria. Avala esta periodización el estar fundada en publicaciones concretas: en su repaso general del período y de la bibliografía previa, Pérez Magallón se vale de los estudios de Rico, que ven en la *Esfera en común, celeste y terráquea* de José Zaragoza (1675) una primera marca de ruptura con la visión *microcósmica* del hombre<sup>16</sup>; de la misma manera, publicaciones como la *Carta filosófica, médico-química* de Juan de Cabriada (1687) o la publicación de *El hombre práctico* de Francisco Gutiérrez de los Ríos (1686) exigirían un clima intelectual que debería haberse fraguado a inicios de la década anterior o, incluso, finales de la de 1660<sup>17</sup>. Para el cierre de dicho período, se ha solido tener en cuenta un proceso que se abre con la aparición de los primeros volúmenes del *Teatro crítico universal* de Feijoo (1725), pero no podemos aquí más que señalar que eso no cierra la producción literaria –o, en otros casos, la publicación impresa– de varios de los poetas del canon *novator*. Si pensamos en la lista que da Alain Bègue en su artículo «Hacia la modernidad: nuevas actitudes del yo lírico en la poesía española entre Barroco y Neoclasicismo»<sup>18</sup>, autores como Eugenio

---

<sup>14</sup> Término con el que Alain Bègue cierra un artículo reciente en el que analiza, precisamente, el papel de las academias en la consolidación de cenáculos de sociabilidad o, también, transmisión del saber y elaboración de nuevas estructuras jerárquicas. Vid. Bègue, A. (2019), «Las academias literarias en tiempo de los Novatores: de sociedad de poder a cenáculos de sociabilidad», en Anejos de *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 42, Anejo 5, págs. 33-80.

<sup>15</sup> Término que popularizó, hace casi veinte años, Pérez Magallón en la primera monografía, aún hoy de obligada consulta, que sobre este período se ha escrito. Vid. Pérez Magallón, J. (2002), *Construyendo la modernidad: la cultura española en el «tiempo de los Novatores» (1675-1725)*. Madrid: CSIC.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>18</sup> La lista de autores es: «José Tafalla Negrete (Zaragoza, 1636-Madrid, ¿1696?), (...) Eugenio Coloma y Escolano (Madrid, 1649-1697), (...) Francisco Benegasi y Luján (Arenas de San Pedro, 1656-Milán, 1742), (...) Gabriel Álvarez de Toledo (Sevilla, 1662-Madrid, 1714), (...) Eugenio Gerardo Lobo (Cuerva, Toledo, 1679-Barcelona, 1750) y (...) José Joaquín Benegasi y Luján (Madrid, 1707-Madrid, 1770), hijo del mencionado don Francisco» (pág. 68), que se suman al antes citado Pérez de Montoro (pág. 64). Vid. Bègue, A. (2013), «Hacia la Modernidad: nuevas actitudes del yo lírico en la poesía española entre Barroco y Neoclasicismo», en *Cuadernos AISPI. Estudios de lenguas y literaturas hispánicas* (1), págs. 63-88.

Gerardo Lobo, quien aquí nos ocupa, o Benegasi (hijo) no solo publicaban, sino que, presumiblemente, seguían escribiendo poesía durante las décadas de 1730 y 1740<sup>19</sup>.

Al fin y al cabo, parece que, para cerrar este debate terminológico, sería necesario apelar a un término semánticamente más débil, como el de «período de Entre Siglos». En su vaguedad, resulta más apto para señalar la heterogeneidad del último XVII y el primer XVIII, mientras que los otros términos sirven solamente para etiquetar una parcela de la producción, el pensamiento o la sociedad de dicha época.

Como se puede adivinar de todo aquello que hasta ahora hemos apuntado, el estudio individualizado de los autores de Entre Siglos, así como de su literatura, aún sigue siendo un campo al que no se ha dedicado una gran atención y al que le queda un largo camino por recorrer. Sin faltar estudios que se centren en el período y sus características generales, nos encontramos en un proceso de revisión del canon y de primeras aproximaciones críticas a muchos de los autores. Aproximaciones que, por el momento, raramente han desembocado en estudios que analicen la totalidad de sus respectivas obras. No solo eso, sino que, además, y esto sí que parece una tarea a la que debería la crítica atender con cierta urgencia, en la gran mayoría de los casos falta una edición crítica que permita depurar los textos de un autor de corrupciones y variantes desechadas y permita aplicarnos con propiedad al estudio de su obra.

Por el contrario (y por fortuna), muy diferente es el caso de Eugenio Gerardo Lobo. El Capitán Coplero ha sido, con diferencia, uno de los autores que mayor expectación ha generado y al que una mayor atención se ha dedicado gracias al prestigio del que gozó en vida. No podemos decir que haya despertado ríos de tinta y, desde luego, ha habido amplios sectores de su obra literaria que no han sido estudiados con minuciosidad, pero sí que es cierto que el espacio que le ha dedicado la crítica es, comparado con el del resto de sus coetáneos, verdaderamente privilegiado. De Lobo contamos con, entre otras notables publicaciones, una edición crítica de su obra<sup>20</sup> y dos monografías que se centran tanto en aspectos biográficos como literarios<sup>21</sup>. Tristemente, la excepcional situación en la que se ha realizado este trabajo no ha permitido la consulta de ninguna de las dos obras. Por lo demás, después de la publicación de la primera de las monografías, en poco menos de treinta años, se han publicado toda una serie de artículos de entidad centrados en la figura de Lobo. Destacan por una parte los biográficos, como el reciente artículo de Jaume Garau Amengual<sup>22</sup>, así como algunos en los que se analizan aspectos concretos de la obra, donde el más destacado, aunque por su esquematismo y capacidad de síntesis, no por agotar el tema que analiza, sea el dedicado a la poesía burlesca del toledano, escrito por

---

<sup>19</sup> Si pensamos en la edición de los poemas, son otros tantos los que fueron editados, incluso póstumamente —tal es el caso de Pérez de Montoro— después de 1730.

<sup>20</sup> La edición es la tesis doctoral de Francisco Javier Álvarez Amo, de ahí que citemos en la bibliografía por el editor y no por el autor. Vid. Álvarez Amo, Francisco J. (2013), *Las Obras poéticas líricas (1738) de Eugenio Gerardo Lobo: edición y estudio*. Córdoba: Universidad.

<sup>21</sup> Vid. Macía Serrano, A. (1984), *Eugenio Gerardo Lobo en su tiempo y en sus coplas, en las armas y en las letras*. Toledo: Caja de Ahorros Provincial de Toledo, y Escribano Escribano, José M. (1996), *Biografía y obra de Eugenio Gerardo Lobo*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones.

<sup>22</sup> Garau Amengual, J. (2019), «Eugenio Gerardo Lobo (1679-1750): nuevas fuentes documentales para el estudio de su vida y de su obra», en *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 42, Anejo 5, págs. 105-125.



Ignacio Arellano<sup>23</sup>. Otros hay de Álvarez Amo, aunque en su mayoría fueron posteriormente integrados en su tesis doctoral<sup>24</sup>. Finalmente, cabe mencionar una reseña general de la obra poética del toledano, publicada en 2017, aunque su lectura no aporta ningún avance considerable con respecto a los trabajos recientes. No solamente se obvian los avances llevados a cabo en el plano textual por Álvarez Amo, sino que se dedican, principalmente, a producir juicios de valor sobre la obra de nuestro poeta que, en su mayoría, no se argumentan<sup>25</sup>.

En suma, podemos decir que, tras un largo letargo del hispanismo en lo que a la literatura post-aurisecular se refiere —letargo aún más acuciado en la producción previa al canon ilustrado—, la situación lleva ya revirtiéndose desde los años finales del pasado siglo. Por añadidura, en el naciente contexto de estudio de la poesía de Entre Siglos, de sus aspectos renovadores y de sus elementos heredados del pasado más reciente, la figura de Lobo goza de una notable atención, gracias a la cual el volumen de bibliografía acumulada va mucho más acorde con la que, tradicionalmente, habían echado en falta numerosos hispanistas de prestigio.

### **La poesía de argumento pictórico: raíces y modulaciones de un tema barroco.**

No resulta del todo descabellado afirmar que, desde el momento en el que examinamos la tradición filosófica occidental —entendiendo, tal vez con unos criterios algo laxos, las tradiciones teológicas monoteístas como parte de dicha tradición—, vemos que la pintura ha servido como elemento metafórico casi sin par a la hora de explicar la composición material de la realidad; sea pensada esta composición a partir de una concepción creacionista o no. Así, por ejemplo, en una tradición anclada en el estudio de la *physis* como fundamento último de la realidad, algunos filósofos presocráticos ya tendían a establecer ese símil. Destaquemos el caso de Empédocles, que se valía de la elaboración de los pigmentos por parte del pintor para la explicación de su famosa teoría de los cuatro elementos como *ἀρχή* (*arché*):

«Y como cuando los pintores decoran las ofrendas religiosas  
—hombres bien diestros en su arte por la comprensión que poseen—  
ellos, tomando pinturas multicolores en sus manos  
y mezclándolas con armonía, con un poco más de unas y menos de otras,  
ejecutan con ellas bellas figuras que se asemejan a todas las cosas,  
creando árboles, hombres y mujeres,  
fieras, aves y peces que se nutren en el agua,

---

<sup>23</sup> Arellano Ayuso, I. (1992), «Notas sobre poesía dieciochesca: las obras festivas de Eugenio Gerardo Lobo», en *Notas y Estudios Filológicos*, 7, págs. 12-31.

<sup>24</sup> Así, pues, «Peripicias editoriales de Eugenio Gerardo Lobo», en García Aguilar, *op. cit.*, págs. 199-216, y «Eugenio Gerardo Lobo y la poesía del Bajo Barroco», en Bègue, A. y Emma Herrán Alonso (coords.) (2011), *«Pictavia aurea»: actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, págs. 173-181.

<sup>25</sup> Fernández Delgado, Juan J. (2017), «Comentario a las Obras poéticas de Eugenio Gerardo Lobo», en *Revista de Estudios Monteños*, 157, págs. 40-54. En lugar de la «Peña Sacra», se toma como punto de partida la edición póstuma de Ibarra (Madrid, 1758).

y también dioses de larga vida, superiores en dignidad»<sup>26</sup>.

En el fragmento citado, el filósofo de Agrigento equipara la composición de los pigmentos con la constitución de los cuerpos, en una metáfora que ya lleva, por mucho que este no pensara en ello, la idea implícita de elaboración, esto es, de creación. No obstante, por influyente que fuera este filósofo, así como su teoría de los cuatro elementos, para la elaboración de la *Física* aristotélica, si hay algo que influye en mucha mayor medida en la tradición que llega al Barroco es la de los post-aristotélicos cristianos; dicho de otra manera: la gran mayoría de la escolástica. En una tradición posterior a la grecolatina, de toque cristiano y creacionista, la metáfora de la pintura también tendrá una amplia difusión, así como una importancia superlativa en toda la literatura europea. Por ejemplo, es en el seno de la polémica en torno a los universales, que entra a debatir la existencia de realidades ontológicamente separadas del mundo material —y que será de total relevancia en el contexto de la Contrarreforma para, entre otras cuestiones, argumentar la posibilidad dogmática de la transustanciación—, en el que Anselmo de Canterbury elabora su conocido argumento ontológico. Dicho argumento, que abre toda una serie de reformulaciones que van desde su mismo siglo XIII hasta la plena Modernidad del siglo XVIII —no olvidemos que la etiqueta *argumento ontológico* aparece formulada en Kant—, pretende argumentar la necesidad de la existencia de Dios a partir de su propia esencia o concepto. Curiosamente, podemos leer de san Anselmo:

«Pero ¿y si no hay una tal naturaleza (la de “algo mayor de lo cual nada puede pensarse”), puesto que dijo el insensato en su corazón “no hay Dios”? [Sal. 13, 1 y 52]. Pero, ciertamente, ese mismo insensato cuando oye esto mismo que digo: “algo mayor de lo cual nada puede pensarse”, entiende lo que oye; y lo que entiende está en su entendimiento, aun cuando no entienda que aquello es. En efecto, que una cosa sea en el entendimiento es algo diferente de entender que la cosa es. Pues cuando un pintor piensa de antemano lo que va a hacer, lo tiene, ciertamente, en el entendimiento, pero aún no entiende que sea lo que aún no ha hecho. Pero cuando él ya ha pintado, entonces, a la vez, lo tiene en el entendimiento y entiende que es lo que ya ha hecho»<sup>27</sup>.

Como comprenderá el lector, la intención de este trabajo está muy alejada del análisis del argumento de Anselmo —del que, de hecho, no se cita más que un fragmento—, pero sí es su intención señalar la pervivencia de esta tradición que equipara creación y reflexión intelectual con la elaboración pictórica durante los años de gestación de la Modernidad. Para empezar, porque, al igual que veíamos en Empédocles, se habla de la pintura como una actividad que conlleva una faceta intelectual de suma importancia («pues cuando un pintor piensa de antemano lo que va a hacer, lo tiene, ciertamente, en el entendimiento...»), visión esta que no solo dota al pintor de un notable prestigio en su posibilidad de pertenencia a cenáculos intelectuales, sino a la hora de consolidar su arte como un arte liberal y, por tanto, rector ideológico de la sociedad en que vive.

Con todo, en una concepción heredera de Aristóteles, la pintura debe entenderse como un tipo de actividad humana que entra en la distinción entre *ποίησις* (*poiêsis*) y *πραξις*

---

<sup>26</sup> La cita nos ha llegado a través de Simplicio y sus comentarios a la *Física* de Aristóteles. En VV. AA. (1979), *Los filósofos presocráticos (II)*; trad. de Néstor Luis Cordero *et al.* Madrid: Gredos, pág. 186.

<sup>27</sup> Canterbury, san Anselmo de (2009), *Proslogion*; trad. de Julián Velarde Lombaña. Madrid: Tecnos, pág. 79.

(*práxis*)<sup>28</sup>. Como elaboración de un objeto, es un acto poiético, un ejercicio de creación de un cuerpo sensible, y debe ser entendido también como posibilitador de una *πραξις*, como una actividad que responde a un fin externo a ella misma<sup>29</sup>. A su vez, la pintura, como cuerpo sensible, tiene que analizarse a partir de la doctrina del hilemorfismo para entenderse cuáles son su materia y su forma; como cuerpo creado, por el contrario, estudiarse a partir de la doctrina de las cuatro causas. Al ser una elaboración, consiste en la consecución de la forma de una materia previamente existente, pero presenta el problema de que su causa formal no coincida ni con su causa final ni con su causa eficiente<sup>30</sup>. Con la adaptación del pensamiento aristotélico a los principios creacionistas de la tradición judeocristiana, el problema de determinar su causa eficiente y su causa final resulta evidente. Es santo Tomás el que encuentra una primera formulación satisfactoria al adoptar la distinción aviceniana entre esencia y existencia, adaptada al hilemorfismo aristotélico. Entre los seres, dotados de materia y forma, Dios resulta la única sustancia en la que se identifican esencia (potencia) y existencia (acto). La única sustancia increada es la creadora de todas las demás sustancias contingentes, su causa universal o *causa essendi* de la que toman el ser por analogía. Desde el momento en el que la *causa essendi* se identifica a su vez con las causas eficiente y final, y los seres creados teleológicamente participan de la esencia creadora, su causa eficiente deviene eficiencia ejemplar, y conlleva la tendencia de todas las sustancias, de todos los seres, en esencia solo o también en existencia, a converger en su propia causa eficiente, de la que asimilan parte de su bondad infinita<sup>31</sup>.

Nuevamente, la identificación de la creación con la capacidad para dotar voluntariamente de existencia a los seres en esencia se vincula con el tópico del *Deus pictor*, que resultará de especial relevancia para un Barroco contrarreformista en el que la representación, esto es, la dotación a una sustancia esencial de una existencia real y separada, se considera a su vez la reproducción de esta, y la imitación de la creación divina por parte del pintor, una manera de reproducción, de dotación de una existencia analógica que participa de su causa ejemplar. Por el contrario, es raro encontrar esto en la Ilustración, motivo por el que deja de tener presencia el tema del retrato conforme avanza el siglo XVIII.

De cara al Barroco, un movimiento cultural e ideológico de tendencias masificadora, social y global en un ambiente eminentemente urbano, la dirección cultural que garantice la eutaxia del estado, identificado en el caso español con los intereses de la Cristiandad católica, pasa por consolidar una programática de las esferas de poder que rige todos los ámbitos de la interacción cultural. Siguiendo a Maravall, del que se pueden percibir sin mucha dificultad los ecos en esa caracterización del Barroco, hablar de cualquiera de las

---

<sup>28</sup> La distinción entre *poiesis* y *praxis* aparece formulada en el libro III (I-IV) de la *Ética nicomáquea*. Vid. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*; trad. de José Luis Calvo Martínez. Madrid: Alianza, págs. 111-123 ..

<sup>29</sup> Para un breve análisis de la correlación entre poiêsis y práxis y su relación con una teleología de los actos humanos y el concepto de virtud, así como la importancia del paradigma aristotélico en la Historia de la Filosofía, vid. Díaz Álvarez, Jesús M. (2007), «La virtud», en Gómez, C. y Javier Muguerza (eds.), *La aventura de la moralidad: paradigmas, fronteras y problemas de la Ética*, págs. 405-443.

<sup>30</sup> La relación entre la doctrina de las cuatro causas, la distinción entre potencia y acto y la relación con el teleologismo aristotélico aparece trazado de forma magistral por Sánchez Meca, D., *Iniciación a la teoría del conocimiento*, págs. 77-81.

<sup>31</sup> *Ibid.*, págs. 177-183.

manifestaciones artísticas de dicha época no era sino hablar de una plasmación de la *paideia* dominante en su estructura social a partir de un ejemplo concreto dentro del mundo del arte<sup>32</sup>.

En la casi total identificación que se lleva a cabo entre Iglesia y Estado durante el reinado de los Austrias, la pintura cobraba una importancia central por esa potencialidad moralizadora. Son varios los teóricos de la pintura que defienden su prestigio y relevancia al señalar su capacidad de movilización (*movere*) al púlpito de cara a la *devotio*:

«Pues en cuanto a la proximidad que tienen estas artes con la Filosofía, no es poco lo que avría de decir: Porque si ella es estimada sobre otras artes, porque haze a los hombres virtuosos: también se deven estimar estas del dibuxo, porque causan más presto y con mayor vehemencia estos efectos de virtud, como también lo avemos dicho a cerca de la historia. Quién ay que viendo un santo Crucifixo, o alguna imagen triste y lastimosa de la Virgen nuestra Señora, aunque tenga el coraçon de hierro, que no se mueve al sentimiento, y devoción?»<sup>33</sup>.

En este texto de inicios de la centuria, publicado en el ocaso del siglo XVI, ya vemos cuál será la argumentación que se seguirá a la hora de exaltar la pintura dentro de la programática cultural del Barroco. Exaltación del arte del pincel como arte liberal que, no olvidemos, también se ve promovida por el intento de garantizar un privilegio fiscal a los pintores. Polémica en la que los intelectuales del momento, como era de esperar, se posicionaron en favor de sus compañeros de academia y amigos, elaborando defensas de la pintura durante todo el siglo; famosas contribuciones son el memorial de 1629, en el que declaran literatos como Lope de Vega o Juan de Jáuregui, y la defensa, muchos años posterior, de Calderón de la Barca<sup>34</sup>.

Más allá de la relación de amistad o de afinidad intelectual entre pintores y literatos, en una sociedad post-tridentina que da tanto peso al culto de las imágenes, el discurso literario se deja influenciar, en sus diferentes géneros, por el pictórico. Por poner ejemplos de hombres de letras típicamente barrocos, en la poesía del predicador real fray Hortensio Paravicino<sup>35</sup>, en la que cobran un peso central las obras artísticas, se deja ver una clara influencia por la pintura, que lleva a una poética marcadamente plástica en la que se recurre a la *descriptio* como elemento sintáctico sobre el que se construyen varios de los poemas. Nótese la plasticidad con la que se abre su «Romance a la Pasión de Jesucristo Redentor Nuestro»:

---

<sup>32</sup> Maravall, José A. (1975), “Una cultura dirigida”, en *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, pp. 131-173.

<sup>33</sup> Fragmento de la *Noticia general para la estimación de las artes, u de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con exortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*, de Gaspar Gutiérrez de los Ríos (1600). Reproducimos el título entero de la obra por lo bien que sintetiza lo dicho hasta el momento. Cito según Calvo Serraller, F. (1991), *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, pág. 83.

<sup>34</sup> Fragmentos de ambos textos, con introducción y bibliografía, en Calvo Serraller, F., *op. cit.*, págs. 339-366 y 537-546. Cfr. Curtius, Ernst R. (1976), «La teoría del arte en Calderón y las artes liberales», en *Literatura europea y Edad Media Latina (2)*. México: FCE, págs. 776-790.

<sup>35</sup> La identificación de Paravicino como modelo prototípico de barroquismo español no es solamente mía. En su breve caracterización del Barroco, Pérez Magallón dice lo siguiente: «es cierto que quienes vienen a encarnar el discurso barroco hegemónico serán Calderón, Paravicino, Quevedo y Gracián —aunque sea reduciendo, simplificando e incluso anulando sus tensiones, contradicciones y ambigüedades internas—». *Vid.* Pérez Magallón, J., *op. cit.*, pág. 20. Desde luego, es difícil encontrarle compañía más ilustre.

«De aquella montaña al ceño,  
fatigados tornasoles,  
bermejea un bulto verde:  
misterios encierra el bosque.

Un hombre descubro a un tronco  
que en aquella encina o roble  
cuanto él de las ramas pende,  
tanto de él la sangre corre.

Quiero llegarme más cerca,  
¡qué de inhumanos cambrones  
bárbara diadema tejen  
que lo hiera y lo deshonre!

Cuatro penetrantes llaves  
que todo cuanto abren rompen,  
del inhumano mármol sueltan  
fuentes de coral veloces.

En pies y manos el peso  
roturas fabrica enormes  
dando a las fuentes y a mares  
estrechos anchos que logren» (vv. 1-20)<sup>36</sup>.

Como se evidencia desde su inicio, el poema se construye como la descripción de una secuencia en la que el yo poético toma una actitud pasiva, observadora (v. 4), y cuya actividad se ciñe únicamente a avanzar (v. 8); en la dinámica que eso genera, a raíz de una percepción general y vaga (vv. 4-7), acaba posibilitándose un reconocimiento mayor de lo que sucede (vv. 9-20). La evolución del yo poético, que de no poder diferenciar siquiera el tipo de tronco (v. 6) pasa a poder contar los clavos del cuerpo de Cristo y las roturas que genera (vv. 13 y 18) es una evolución que va pareja a la evolución espiritual del destinatario del poema. La centralización de la imagen en Cristo crucificado permite la identificación de su dolor, la empatía y la movilización de los devotos: la intención es el *movere* y la *devotio*. La transición de los colores que van del verde al rojo responde, por ejemplo, al tópico horaciano del *ut pictura poiesis*, pero la descripción va acompañada de una lectura situacional en la que se llega a una interpretación, una comprensión lingüísticamente expresada, que enriquece la mera imagen —la bárbara diadema (v. 11), no solo hiere a Cristo, sino que también lo deshonra (v.12)—. En el soneto que compone «Al mismo intento», la reflexión inicial pasa del simple reconocimiento de la imagen a la reflexión del propio yo poético sobre la experiencia personal ante la percepción del Cristo en la cruz:

«Rotos los pies, Señor, rotas las manos,

---

<sup>36</sup> Paravicino, Hortensio F. (2002), *[Poesías Completas] Obras póstumas, divinas y humanas de don Félix de Arteaga*, ed. de Sedeño-Rodríguez, Francisco J. y J. Miguel Serrano de la Torre. Málaga: Universidad, p.134.

selva horrible de espinas la cabeza,  
pendéis en leño infame, ¿y mi rudeza  
trances no extraña en Vos tan inhumanos?» (vv. 1-4, p. 139).

Aunque el soneto está dispuesto en la edición como complemento al romance anterior y, por tanto, se entiende que prescinda en los siguientes diez versos de descripciones gráficas, no deja de ser característico que el poema se abra, casi *in medias res*, con una descripción de las imágenes que generan la compasión y la piedad del receptor del mensaje. Se ha de recordar que, dentro del catolicismo y la Contrarreforma, la imitación de las imágenes es entendida como una actualización de la existencia de las esencias. En el acervo popular —y no solo— la representación se vive como una nueva realización, algo que se evidencia en toda la cultura del espectáculo y, más claramente, en el auto sacramental. La reproducción del hecho contribuye a la reproducción de la culpa del espectador<sup>37</sup>. Con todo, la poesía de fray Hortensio no deja de ser la poesía de un predicador, y se tiene que entender como una prolongación de esa faceta predicadora. Es una literatura que parte de un compromiso moralizador y programático y que pierde su pleno sentido si se la examina fuera de este. Programáticamente, parte del engaño para buscar en su público el desengaño, noción típicamente barroca y de cierto cariz escéptico. Frente a la idea de que nada es verdad en el *reino de este mundo*, una sucesión de engaños puede revelar la única verdad existente, la verdad revelada del Verbo.

Pero ni el Barroco es únicamente una experiencia clerical ni la importancia de la representación como reproducción de las esencias se aplica únicamente al mundo religioso. La cuestión palpitante del siglo es la profunda crisis generada por la pérdida de un fundamento del mundo secular. El desengaño barroco se vive como una experiencia vital que afecta todos los ámbitos del conocimiento, de la socialización y, en general, de la cosmovisión del sujeto del siglo XVII. Cuando este se ve en la contradicción —se entiende, obviamente, desde una perspectiva *emic*— de luchar por su salvación supramaterial en un mundo físico y secular donde todo está perdido de inicio, el tópico de la *vanitas* se vive precisamente como un aferrarse al engaño en el deseo de acrecentar las contradicciones generadas por buscar la permanencia en lo efímero. Es este, en síntesis, el sueño barroco, la trascendencia de la existencia meramente temporal y contingente. Acrecentar las contradicciones de las que no se puede escapar en un mundo limitado, que contrasta con la casi omnipotencia de la salvación. Es por ello por lo que el retrato, símbolo, además, de prestigio y poder, goza de un notable éxito como tópico en la poesía del XVII. Conocido es el soneto del *Canta sola a Lisi*, de Quevedo, en el que el tópico de la *descriptio puellae* se desarrolla a partir de un supuesto «Retrato de Lisi que traía en una sortija»:

«En breve cárcel traigo aprisionado,

---

<sup>37</sup> Hablando de la distinción suareciana entre esencia y conocimiento, Coppleston establece la siguiente distinción: «la verdad del conocimiento (*veritas cognitionis*) no añade nada real al acto mismo, sino que connota el objeto existente del modo en que es representado por el juicio o acto mental, y no es lo mismo que la *veritas transcendentalis*, que significa el ser de una cosa con connotación del conocimiento o concepto del entendimiento que representa, o puede representar, la cosa tal como es (pág. 284)». *Vid.* Coppleston, F. (2004), «Francisco Suárez», en *Historia de la Filosofía*, vol. 2 (III). Barcelona: Ariel, págs. 279-321.

con toda su familia de oro ardiente,  
el cerco de la luz resplandeciente,  
y grande imperio del amor cerrado.

Traigo el campo que pacen estrellado  
las fieras altas de la piel luciente;  
y a escondidas del cielo y del Oriente,  
día de luz y parto mejorado.

Traigo todas las Indias en mi mano,  
perlas que, en un diamante, por rubíes,  
pronuncian con desdén sonoro yelo,

y razonan tal vez fuego tirano  
relámpagos de risa carmesíes,  
auroras, gala y presunción del cielo»<sup>38</sup>.

Sin poder pararnos a analizar pormenorizadamente el poema, una breve observación sobre el uso del léxico permite señalar cómo este, cuyo argumento aparente es el retrato, explota diferentes contradicciones que entran en correlato con la propia contradicción que subyace a la producción del retrato. Desde el primer verso, este se presenta como «breve cárcel» (v. 1), elemento que marca unos límites infranqueables, que acota los márgenes. Pero, a su vez, la *descriptio* de la *donna angelicata* se hace también mediante toda una serie de imágenes que marcan límite, finitud, espacio cerrado: los rasgos físicos son representados mediante el uso metafórico de un firmamento que se nos muestra como *cercado* (v. 3), como idea límite (vv. 5-6) tanto de aquello que se encuentra más allá del mundo y lo envuelve —el cielo— como de aquello que supone el cierre dentro de él —el contraste entre Oriente y Occidente— (vv. 7-9). Siempre en el vasto espacio resalta la idea de limitación, de finitud. De la misma manera, junto al espacio-límite aparece el recurso repetido de la luz: las primeras alusiones al color aparecen en ese estadio de «cerco de la luz» (v. 2), «piel luciente» (v. 6) y «día de luz» (v. 8); luz que está dentro de los márgenes, que se expande dentro de sus límites y que posibilita la percepción de un color por la existencia de una sombra implícita. Luz, en definitiva, marcada por su propia brevedad. Como diría Rodríguez de la Flor en su *Era melancólica*: «Si una oscuridad metafórica arruina al fin los juegos del deseo, entretanto que esta llegue, las luces, las luminarias, constituyen, por todas partes del espacio barroco, metáfora ideal de esa precariedad humana cuyo fantasma obsesiona al período»<sup>39</sup>.

Frente a esta luz, mediante la cual se construyen las imágenes visuales de los cuartetos, en el primer terceto se recurre al color de las piedras preciosas con las que se gobierna la

---

<sup>38</sup> En Quevedo, F. de (1990), *Poesía original completa*; ed. de José Manuel Blecua. Madrid: Planeta, pág. 475.

<sup>39</sup> Rodríguez de la Flor, F. (2007), *Era melancólica: figuras del imaginario barroco*. Palma: Edicions UIB/Olañeta, pág. 151.

vida secular y con las que se describe metafóricamente la boca de la amada: «diamante» para la boca que pronuncia palabras frías —«sonoro yelo»—, «rubíes» para el color cálido de los labios (vv. 10-11). El correlato que hay entre la luz y el color que la luz posibilita se especifica en el último verso del poema, donde, tras hablar de «relámpagos (luz) de risa (acción) carmesíes (color)», la composición se cierra con una enumeración gradual de estos: «auroras, gala y presunción del cielo».

El correlato del espacio-límite, por tanto, se configura de manera descendente: del límite del firmamento al límite del mundo, todo aprisionado en los diminutos cercos de la «breve cárcel» del verso primero. De la misma manera, el correlato de la luminosidad se va concretizando cada vez más: luz, color (uso de la luz), pompa (uso del color). Del uso de la luz, limitada por el espacio en el que se encuentra inmersa, de los colores —de los que, no olvidemos, se compone necesariamente el retrato— se pasa a la «presunción del cielo». Luz como reflejo de lo sensible, sensibilidad como reflejo de la limitación espacio-temporal que la posibilitan. Como podemos ver, por tanto, si bien en un repaso somero y esquemático que puede resultar poco claro, el tópico del retrato, como complemento de la *descriptio puellae*, toma en el poema de Quevedo una visión de equívoco, de exploración, en los límites físicos, de la realidad metafísica. Aparente congelador de la imagen sensible, ucronía en la que materia y forma se mantienen estables e incorruptibles —acto sin potencia—, el retrato no hace sino reflejar la idea de límite que le subyace necesariamente. No resulta más que un mero engaño de la realidad inevitable, la finitud de un cuerpo en su dimensión material que, en tanto que sensible, está condenado a la finitud temporal. Cuerpo que, al verse aprisionado, refleja el estado en el que se encuentra el hombre: la existencia contingente de una esencia analógica.

Pero uno de los recursos más habituales en la tónica barroca es el de la reflexión del yo poético ante el propio retrato, motivo que suele acrecentar la retórica del hurto, del engaño y, con esto, del deleite o peligro de la pervivencia de la existencia del ser. Así pues, es conocido el soneto con el que Góngora corresponde al retrato que le hizo «un pintor flamenco»<sup>40</sup>:

«Hurtas mi vulto, y cuanto más le debe  
a tu pincel dos veces peregrino  
de espíritu vivaz el breve lino  
en las colores que sediento bebe,

vanas cenizas temo al lino breve,  
que émulo del barro lo imagino,  
a quien (ya etéreo fuese, ya divino)  
vida le fió muda esplendor leve.

Belga gentil, prosigue al hurto noble,  
que a su materia perdonará el fuego,  
y el tiempo ignorará su contextura

---

<sup>40</sup> Si bien el retrato se ha perdido, contamos con un grabado inspirado en él que nos ha llegado a través del manuscrito Chacón. Véase la sección Apéndices, al final del presente trabajo.



Los siglos que en sus hojas cuenta un roble,  
árbol los cuenta sordo, tronco ciego;  
quien más ve, quien más oye, menos dura»<sup>41</sup>.

En el poema, el yo lírico toma una postura contemplativa ante la obra, bajo la intención de examinar y reconstruir un proceso creativo (v. 1), constitutivo, por tanto, de un «forma» (v. 11). Dicha forma se caracteriza, en tanto que inspirada en una forma humana, por su cualidad de ente potencialmente animado. En un contexto polémico, dentro de la teoría y práctica del arte del pleno Barroco había una disputa abierta en torno a la concepción del arte como mera imitación de la realidad —que se acercaría a la noción de *μίμησις* (*mímesis*)— o su concepción como movimiento creador a partir de la inspiración en entes reales; disputa esta que partía de la interpretación de Aristóteles. Piénsese, por ejemplo, en la pintura del Greco, con un afán más estilizador, inventivo, que imitador de la realidad plasmada. Lo señala también, hablando, en este caso, de literatura, Pérez Magallón, quien dice:

«No creo que se pueda aceptar que hay un cambio esencial expresado por el desplazamiento del énfasis de la *imitatio* a la *inventio*. Esta había coexistido —y coexistiría— con la *imitatio*, ya que, de origen retórico, no tiene forma conceptual ni teórica para “sustituir”, sino para amparar. La cuestión radica en que la noción de *imitatio* (o, mejor, de su precedente griego *mimesis*) deja un campo anchísimo para las diversas soluciones estilísticas que se ofrecen en cada momento determinado en función de los sutiles cambios que se producen en la cosmovisión de la época y, en particular, en el concepto o percepción de la naturaleza»<sup>42</sup>.

En suma, en el contexto de los cenáculos intelectuales de las academias barrocas, era frecuente que la defensa de un pintor, tanto más, en correspondencia con un favor recibido, se sustentara retóricamente en la alabanza de su facultad innovadora, su ingenio pictórico, que permite ir más allá de la mera imitación. Es exactamente lo que hace Góngora al exaltar al «belga gentil» y elevarlo a la condición de imitador de Dios. Su obra es capaz de dar vida al lino (v. 7), convirtiéndolo en materia con la que emular el fango del mito ovidiano, y dar una forma más perfecta que su original. Tal es, así, el grado de perfección de la pintura, que, siendo un retrato del propio Góngora, lo supera en excelencia; lo vuelve menos corruptible al tiempo —recuérdese lo dicho del engaño en el soneto anterior de Quevedo— y este le insta a proseguir el «hurto noble» (v. 9), capaz de inspirar la benevolencia de todo elemento destructor —como el fuego (v. 10)— o del propio paso del tiempo (v. 11). La excelencia del retrato, entonces, sería la de trascender temporalmente a aquello que es su propia razón de ser, alcanzar una mayor longevidad que el retratado; una salvación al olvido por la longevidad del arte, el tópico del *ars longa, uita brevis* —aunque sea, en este caso, el arte de otro— aparece formulado en el verso que cierra la composición —y nótese que, frente a lo dicho con anterioridad en esa retórica exaltadora de la pintura, no se habla de la longevidad de esta, sino de la brevedad de la vida humana—.

---

<sup>41</sup> Cito según Góngora, Luis de (2015), *Antología poética*; edición de Antonio Carreira. Madrid: Austral, pp. 585-6.

<sup>42</sup> Pérez Magallón, *op. cit.*, pág. 21.

Exaltación similar del poder creativo del pintor aparece en un poeta amigo de Góngora, el ya citado fray Hortensio Paravicino. En los poemas exaltadores de la obra del Greco, especialmente, los elaborados con ocasión de los retratos que este le hizo<sup>43</sup>, se reitera esta idea del hurto vital y se equipara al pintor con Prometeo:

«Divino Griego, de tu obrar no admira  
que en la imagen exceda al ser el arte,  
sino que della al cielo, por templarte,  
la vida deuda a tu pincel retira.

No el sol sus rayos por su esfera gira  
como en tus lienzos, basta en empeñarse  
en amagos de Dios, entre a la parte  
Naturaleza, que vencerse mira.

Émulo de Prometeo, en un retrato  
no afectes lumbre, el hurto vital deja,  
que hasta mi alma a tanto ser ayuda.

Y contra veinte y nueve años de trato,  
entre tu mano y la de Dios, perpleja,  
cuál es el cuerpo en que ha de vivir duda»<sup>44</sup>.

Al igual que en el poema de Góngora, vemos una exaltación del retrato mediante la alabanza hiperbólica del poder inventivo del pintor, capaz de superar la realidad del retratado. Pero el problema de este hecho radica en la rebelión que la pintura del cretense supone para el orden globalizador de la Creación. La pintura, como creación que excedería la excelencia de la realidad, supone un acto de soberbia que corre peligro de ser castigado. La *divinidad* (v. 1) del pintor corre el peligro de exigir la reacción de «Naturaleza, que vencerse mira» (v. 8). A tal punto llega su excelencia que el propio yo poético le exige que cese de «empeñarse / en amagos de Dios» (vv. 6-7). El retrato, pues, vinculado con la tradición clásica de la *ὑβρις* (*hybris*) en el trascurso del soneto, responde a un trasfondo clasicista, politeísta y ficcional que posibilita esta retórica del pintor creacionista, emparentado con una Naturaleza alegórica, sin una ruptura de unos principios básicos de decoro.

Pero, si hay una idea que resulta interesante dentro de la exaltación del pintor que se formula a lo largo del poema, esta es la que podemos entender de la lectura de los cuatro últimos versos. Al hablar de las dudas del alma a la hora de escoger el cuerpo en el que habitar, se está volviendo nuevamente a plantear una lectura polisémica y casi dilógica del concepto de forma sin siquiera mencionarlo explícitamente. Volviendo a Aristóteles, en el sistema del Estagirita se defiende que el alma es la forma del ser humano, y lo que

---

<sup>43</sup> Para uno de los varios retratos de Paravicino que hizo el Greco, véase el segundo de nuestros apéndices.

<sup>44</sup> *Op. cit.*, pág. 170.

nos encontramos aquí no es sino la duda del alma, forma sustancial, de decantarse por otras dos representaciones de una misma forma material. Además, en dichas formas la causa eficiente difiere —no así la final, pues se podría entender que la pintura del XVII español, y más la del Greco, suele tener las miras puestas en Dios—, y no parece errado leer que lo que se exalta a lo largo del soneto es el mayor esplendor que toma la forma del retrato frente a la del retratado. El retrato, partiendo de un referente, refleja una virtuosidad, una *enargeia* mayor. Algo muy similar dice Paravicino en otro soneto, hecho este con ocasión de un retrato a Pedro de Valencia:

«Valencia grande, no el pincel valiente  
de Filipo tu vulto ilustre anima  
tu genio, si eficaz aun en su idea<sup>45</sup>» (v. 9-11).

Dentro de un discurso hegemónico en el Barroco, y en la formulación de un tema que se convierte en tópico del período, las contradicciones y multiplicidades de sentido que cobra el tratamiento poético del retrato acaban por una exaltación que, si bien defensora del carácter liberal, intelectual y emancipador de la pintura, estaban llegando a su ocaso dentro de los discursos teóricos. Podemos aquí recordar al respecto unas palabras que, hace casi medio siglo, formulaba el insigne historiador de la Estética Władysław Tatarkiewicz señalando la caída del planteamiento de la forma sustancial como relevante dentro de las artes plásticas:

«“La forma sustancial” junto a todo el sistema aristotélico persistió hasta el siglo XVI, pero donde menos ocurrió esto fue en estética. Podían encontrarse aún algunos vestigios, p. ej. En los escritos del escultor y escritos [sic.] Vincenzo Danti, quien decía que la figura en arte se origina de una *perfetta forma intenzionale* (*Trattado*, 1567, I, II); y en las ideas del pintor Federigo Zuccaro, quien denominaba «forma» al dibujo, identificando la forma con la idea, la regla y el conocimiento (*L'idea*, ed. 1718, I, 2). Estos vestigios se extinguieron en los siglos XVII y XVIII»<sup>46</sup>.

Un tratamiento del tema se puede ver ya en la poesía de la segunda mitad del XVII, donde el retrato personal como motivo argumental empieza a verse enfocado desde una perspectiva diferente de la retórica hiperbólica del engaño barroco. «Este que ves, engaño colorido...» es el verso con el que sor Juana abre un soneto que gira en torno a un retrato suyo<sup>47</sup>. Como vemos, el paradigma empieza a verse subvertido por algunos escritores que, en lugar de forzar el desengaño, parten de unos presupuestos radicalmente diferentes. ¿Quiere decir eso que nos encontramos ya con una ruptura con el significado que el tema tenía dentro de la concepción barroca? Bueno, recordemos el poema:

«Este, que ves, engaño colorido,  
que del arte ostentando los primores,  
con falsos silogismos de colores

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, pág. 173.

<sup>46</sup> Tatarkiewicz, W. (2002), *Historia de seis ideas*; trad. de Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos/Alianza, pág. 269.

<sup>47</sup> No nos ha llegado ningún retrato de la jerónima pintado en vida, de la misma manera que hemos perdido todos los cuadros que pintó. Sin embargo, para ver el retrato más antiguo que nos ha llegado de sor Juana, véase el tercero de los apéndices de este trabajo.

es cauteloso engaño del sentido;

éste en quien la lisonja ha pretendido  
excusar de los años los horrores,  
y venciendo del tiempo los rigores,  
triunfar de la vejez y del olvido:

es un vano artificio del cuidado,  
es una flor al viento delicada,  
es un resguardo inútil para el hado,

es una necia diligencia errada,  
es un afán caduco y, bien mirado,  
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada»<sup>48</sup>.

Desde luego, las reminiscencias gongorinas del último verso no parecen contribuir a pensar en una ruptura con los esquemas barrocos ya no en el plano formal, sino incluso en el cosmovisional. De hecho, de una lectura rápida parece que saltan los ecos de la poesía metafísica quevediana, siendo así que el tema principal es el del paso inexorable del tiempo. El retrato, entonces, se configura como el engaño que finge evitar ese fatídico paso del tiempo, una preocupación tan barroca como la propia reflexión introspectiva en torno a la identidad personal y el enfrentamiento del yo ante la muerte. De hecho, el tópico llegó a conseguir la suficiente fama y fuerza como para devenir tema no necesariamente circunstancial, sino en poemas cuyo argumento ficcional gira en torno al reconocimiento de la propia imagen retratada. Veamos otro ejemplo de un poeta de la segunda mitad del XVII, como en el soneto de José Pérez de Montoro «Hablando Fabio con su retrato»:

«De mí me acuerdas, que de mí me olvido,  
No soy lo mismo, que era en este estado:  
Tu sí, como era entonces me has pintado,  
Aora en lo que soy he desmentido:

Yà me conozco por desconocido,  
Si eres obscuro, assi me has declarado,  
Pues solo me conozco retratado,  
Porque una sombra soy de lo que he sido:

Mas tu si alegre estàs, yo padeciendo,  
Diferente fortuna no la esperes  
Poco à poco te irán desconociendo:

Si con los años el color perdieres,

---

<sup>48</sup> Citamos según Cruz, sor Juana Inés de la, *Poesía lírica*; ed. de José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra pág. 279.

Quien duda, que has de ser lo que estoy siendo,  
Si lo que he sido reconozco que eres?»<sup>49</sup>.

Como ya hemos dicho en un principio, aquellos críticos que han señalado el carácter novator de la poesía del período de Entre Siglos solían hacerlo con la intención de enfatizar todos aquellos aspectos novedosos que la poesía de dicha época empieza a presentar con respecto a la primera mitad del siglo XVII. A este respecto, recordemos unas palabras de Alain Bègue. Quien, precisamente, más ha estudiado la poesía de Pérez de Montoro, decía en un artículo reciente unas palabras que parecen necesarias de ser matizadas ahora:

«Desde la década de los años 1670, la Monarquía de España conocía, a través del movimiento novator, “una voluntad de secularización del pensamiento, de las ideas estéticas o artísticas, de la técnica y de las armas críticas, en un “claro desplazamiento de la epistemología escolástica a la racionalista y censista” (Pérez-Magallón 14). La introducción de la ciencia o de la filosofía moderna, la defensa del espíritu crítico en todos los terrenos, la reinstauración del buen gusto o de las buenas letras traducían un mismo hecho: la sensibilidad de la sociedad había evolucionado hasta tal punto que se imponía un cambio, manifiesto en la existencia de diversas reuniones y tertulias favorecidas, las más veces, por la aristocracia o, institucionalmente, en la fundación de las Sociedades o Academias modernas»<sup>50</sup>.

No se trata de discutir la renovación estética y epistemológica que Bègue, al igual que un Pérez Magallón, ven en la poesía de Entre Siglos —y que, de hecho, se produce—, aunque nos vemos en la necesidad de recordad que no por percibir la luz de lo nuevo tenemos que deslumbrarnos a la hora de ver los elementos tradicionales. Dicho de otra manera, si bien es necesario cuestionar la idea de que la poesía de Entre Siglos es continuadora del Barroco y que se anquilosa en recursos que acaban mecanizándose, tampoco por señalar las divergencias podemos caer en el mito de una renuncia a formas métricas, tópicos o incluso concepciones del mundo que responden a un pensamiento heredero de la tradición barroca. Entender que la Ilustración no surge *ex nihilo* es tan importante como delimitarla cronológicamente, no querer llevarla a finales del siglo XVII y, de la misma manera, no entender que la minoría *novatora* que va llevando a cabo innovaciones desde 1670 es algo así como una vanguardia intelectual que se percibe desvinculada de los intereses de sus coetáneos.

Dicho esto, podemos ver en el poema de Pérez de Montoro una continuación de la tópica filosófico-moral que había comenzado a fraguarse a finales del siglo XVI. Probablemente, la pertenencia a un campo sociológico en el que el poeta intenta profesionalizar su labor literaria<sup>51</sup> mediante la fama y el mecenazgo favorecen el cultivo de unos tópicos y formas que contribuyen a perpetuar una tradición, y en la que el

---

<sup>49</sup> En Pérez de Montoro, José (1736), *Obras posthumas lyricas humanas*, Tomo I. Madrid: Antonio Marín, p. 27.

<sup>50</sup> Bègue, A. (2019), «Pensar la República de las Letras entre Barroco y Neoclasicismo. A modo de introducción», en Anejos de *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, p. 14.

<sup>51</sup> Para el caso de Pérez de Montoro, magistralmente estudiada por el propio Alain Bègue, *Vid.* Bègue, A. (2014), «El oficio de poeta: claves para el estudio de la figura del poeta a finales del siglo XVII», en Bègue, A. y Antonio Pérez Lasheras (coords.), «*Hilaré tu memoria entre las gentes*»: *Estudios de literatura áurea*. Volumen II. Zaragoza: Universidad, págs. 41-83.

mantenimiento de unas convenciones se compagina con esa «búsqueda de una nueva poética»<sup>52</sup>. Con el soneto, por tanto podemos ver cómo el retrato aparece todavía vinculado a una poesía de temática moral, en la que su condición de *congelador del instante* propicia la reflexión en torno al tiempo perdido —con fuertes toques pesimistas, léase el lamento (vv. 9-10) en el que se agudiza el contraste entre bien pasado y mal presente—, la caducidad de lo corpóreo (v. 11-12) y un trasfondo de reflexión retórica sobre la fama y la única supervivencia posible en la memoria. La principal diferencia de esta poética, tal vez, radicaría en que nace en un momento de descomposición de una cosmovisión concreta, en plena crisis de la crisis barroca, la apertura a toda una serie de postulados filosóficos y descubrimientos científicos que abren las vías de la Modernidad conlleva una compaginación de muchos tópicos con la búsqueda estética de una lengua poética diferente, acorde con ese nuevo mundo que se abre.

### **Reformulaciones novadoras de un tópico barroco: el retrato como argumento poético atribuido a Eugenio Gerardo Lobo.**

Eugenio Gerardo Lobo es un poeta más joven que los mencionados con anterioridad. Por mucho que algunos de ellos, sea el caso de José Pérez de Montoro o, incluso, de sor Juana, se puedan considerar de la misma época, lo cierto es que, cuando murió sor Juana, un año después de la defunción de Pérez de Montoro, Lobo debería encontrarse, como da testimonio el poema «De la afición que tuvo, aún de corta edad, a la poesía», poco más que mondando «soneticos garrafales»<sup>53</sup> y escribiendo sus primeras obras. Nacido en Cuerva en 1679, es, a diferencia de los otros, un poeta del siglo XVIII. Pero tal vez destaca, entre otros aspectos, por la multiplicidad de planteamientos que parecen converger en su obra y, debido a esto, su difícil clasificación como poeta o miembro de tertulias y debates intelectuales de inicios del siglo.

La excepcional fama con la que contaba el Capitán Coplero en vida le valió para, entre otras cosas, ser conocido por sus contemporáneos como poeta de voz grave. Es el juicio que de él hace José Joaquín Benegasi —muy probablemente, pensando en sus composiciones de tema militar, sus composiciones extensas en octavas— cuando contrapone su propia poética a la de nuestro autor:

«Que mi estilo no es gallardo,  
elevado, ni especial,  
es verdad: No soy Gerardo...»<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Bègue, A. (2008), «*Degeneración y prosaísmo* en la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del XVIII: análisis de dos nociones heredadas», en *Criticón*, págs. 21-38. En el mismo trabajo, pág. 33, ya se señala que el soneto aparece en Pérez de Montoro «casi exclusivamente para la poesía amorosa y moral».

<sup>53</sup> «De dos lustros y medio no cabales, / ya del monte Parnaso en los vergeles / me sentaba entre murtas y laureles / a mondar soneticos garrafales...» (vv. 1-4, p. 100). Todos los poemas y fragmentos de Lobo se citan según Álvarez Amo, Francisco J, *op. cit.*

<sup>54</sup> En Ferrerira Prado, María C. y José Servera Baño (2018), «José Joaquín Benegasi: de la poética popular y la poesía barroca a la autobiografía de un “Novator”», en *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 41.1, pág. 110.

No obstante, también vemos en otros lectores, especialmente, de la crítica contemporánea, una opinión que puede parecer diversa. Pedraza-Rodríguez, por el contrario, destacan en él al poeta «de versos menores, fruto “de improviso devaneo”», en los que resplandece «un conceptismo juguetón e intrascendente que, si no convierte a Lobo en un poeta importante, nos libra, cuando menos, de la pesadez ascética o de las galanterías ñoñas». Además, destacan de dicha poética «la ventaja de ser expresión de vivencias inmediatas, aunque triviales»<sup>55</sup>, señalando el carácter circunstancial de gran parte de la obra de nuestro autor. Visión no muy diferente es la que destaca Ignacio Arellano, quien sigue a otros críticos al tomar la poesía jocosa como «la más significativa de su autor, y escrita en buena parte según los modelos de la crítica satírica y burlesca aurisecular»<sup>56</sup>. Como vemos, parte de la crítica —curiosamente, especialistas ambos en nuestro Siglo de Oro—, destacan de Lobo su faceta más apegada a la tradición barroca precedente, aunque sea por las composiciones de estilo ligero.

Diferente es la posición de críticos posteriores, defensores del carácter *novator* de su obra poética. En *Construyendo la modernidad*, Pérez Magallón hace alusión al toledano como ejemplo de cambio de perspectiva de la poesía, diciendo que «Bances Candamo, Interián de Ayala o Gerardo Lobo son prueba evidente de la búsqueda de un discurso poético nuevo», que abre paso al neoclasicismo posterior<sup>57</sup>. En «Hacia la modernidad», artículo de Alain Bègue antes citado, este le dedica un amplio espacio a Lobo para analizar algunos elementos de su poesía que reflejan esa mentalidad renovadora y moderna<sup>58</sup>. De la misma manera, parte de los motivos y temas poetizados que señala Bègue son reflejo de inquietudes intelectuales que se pueden rastrear a partir de los documentos examinados por Garau. Si en este artículo se da a conocer la existencia de una correspondencia entre Lobo y fray Agustín Sánchez<sup>59</sup>, en la obra del predicador, por ejemplo, encontramos referencias a algunos de los temas que Bègue subrayaba de la poesía de Lobo. Así, por ejemplo, alusiones a la gravedad aparecen en Sánchez en 1721, años en los que mantenía vigente y activa su amistad con nuestro poeta: «Con tan innata propensión, como corren los arroyos al Mar, à quien debieron el sèr; la piedra al centro, en fuerza de su misma gravedad...»<sup>60</sup>. Nótese que el ejemplo que Bègue en Lobo es prácticamente el mismo:

«¿Qué culpa tiene la piedra

---

<sup>55</sup> En Pedraza Jiménez, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres, *op. cit.*, pág. 359.

<sup>56</sup> Arellano Ayuso, I., *op. cit.*, pág. 12.

<sup>57</sup> *op. cit.*, pág. 37.

<sup>58</sup> En el artículo de Bègue se señalan alusiones en la poesía de Lobo a cuestiones como, por ejemplo, los avances de la ciencia moderna en campos como la iatroquímica o la astronomía, el uso de instrumentos como el telescopio —«puede que incluso por primera vez»—, el conocimiento de nombres como Gassendi, Descartes o Bacon, o, también, alusiones a la ley de la gravedad de Newton. Además, señala la defensa de la sociabilidad como característica propia de un mundo moderno y conectado del siglo XVIII, nuevo argumento en favor de esa nueva actitud señalada por Pérez Magallón. *Vid.*, Bègue, A., «Hacia la modernidad»... *op. cit.*, págs. 78-81.

<sup>59</sup> *Op. cit.*, págs. 284-286.

<sup>60</sup> Sánchez, Agustín, *Oración evangélica, que en la fiesta a la declaración de la identidad del cuerpo de san Juan de Mata, patriarca y fundador del Orden de la Santísima Trinidad, Redención de cautivos, [que] hizo el Convento de Trinitarios Calzados de esta Corte, el día 17. de Diciembre del año de 1721*, pág. 1.

de abatirse, desprendida,  
si el ser que la constituye  
es gravedad que la inclina?»<sup>61</sup>.

Ese carácter heterogéneo que presenta la obra poética del poeta corvancho se entrega a puntos de vista tan diversos por parte de la crítica que, no lo olvidemos, parecen señalar ese estadio de incerteza estética e ideológica del que hablábamos al señalar la crisis de la crisis barroca. Más allá de ese carácter insustancial que señalaban Pedraza-Rodríguez, no es extraño, por tanto, el eclecticismo con el que Álvarez Amo caracterizara la poesía de Entre Siglos —y, dentro de ella, la de Lobo—:

«Así, los escritores españoles del Bajo Barroco son, si se quiere, frívolos y superficiales, pero solo en el sentido de que no se encastillan en la defensa de principios intelectuales ni de movimientos estéticos. Lobo, por eso, puede ser algunas veces imitador de la tersura castellana de Garcilaso, como en el soneto «¡Oh dulce prenda!, testimonio un día» (2); otras, de la sintaxis alambicada de Luis de Góngora; otras, de las series de neologismos de don Francisco de Quevedo. Su poesía carece de cualquier tipo de compromiso estético o ideológico. Como muchos otros de los autores barroquizantes de la primera mitad del siglo XVIII, Lobo se muestra indiferente hacia los avances científicos y las nuevas doctrinas ilustradas. Su indiferencia, sin embargo, ni deriva de la ignorancia ni conduce a la oposición...»<sup>62</sup>.

Esa noción de fundamentalismo lúdico, por discutible que resulte en muchos de los poemas, como los hagiográficos o los poemas en octavas, salta a la vista en todas aquellas composiciones que podemos caracterizar como poemas de circunstancias y en la poesía festiva. A diferencia de lo que mayoritariamente hemos visto en otras composiciones, en las que el pretexto de un retrato suele tomarse como motivo argumental para desarrollar un tema moral o metafísico, la concepción imperante en los poemas que veremos a continuación es la de mera circunstancia. Pero no olvidemos algo muy importante: lo cierto es que no contamos con un solo poema de Lobo que aborde tanto el retrato como como cualquier variedad de écfasis en edición previa a la de Ibarra, motivo por el cual parece lógico plantear la posibilidad de que no sean composiciones del autor. Dejamos caer esta idea porque más adelante volveremos a ello.

Cuatro son las composiciones que aparecen póstumas y giran en torno al retrato, sonetos todas. Presentes todos los poemas en el segundo volumen de la edición de 1758, las tres últimas composiciones aparecen agrupadas entre sí, seguidas por varias composiciones dedicadas a la descripción de otras obras artísticas, mientras la primera se encuentra unas veinte páginas antes. Los poemas son «A una dama que se retrató a sí misma», «Mandose retratar una dama, y no acertaron los pintores a sacar una copia parecida», otro soneto «Al mismo asunto» y la composición «A un proprísimo retrato que de una dama hizo una señora muy diestra en la pintura». Examinando los títulos podemos destacar dos cosas: primero de todo, todos los retratos de los que se hablan en los poemas son retratos femeninos, motivo que tópicamente se suele utilizar para enfatizar la belleza de la dama retratada; segundo, cada uno de los retratos parece enfatizar en un resultado diferente: si el primero de ellos queda en una cierta ambigüedad, el segundo no resulta

---

<sup>61</sup> En Bègue, A., *op. cit.*, pág. 80.

<sup>62</sup> Álvarez Amo, Francisco J., *op. cit.*, pág. 32.



satisfactorio, mientras que, por el contrario, del tercero sí que se dice ser un «proprísimo retrato».

De cara a la lectura de los poemas, lo mejor será que optemos por una agrupación de estos según el motivo de cada uno, esto es, según el retrato que los propicia. Dado que son varios los que aparecen agrupados en conjunto, empecemos por ellos y dejemos el primer soneto para el final. Así pues, los sonetos «Mandose retratar una dama, y no acertaron los pintores a sacar una copia parecida» y el soneto «Al mismo asunto» dicen lo siguiente:

**I. Mandose retratar una dama, y no  
acertaron los pintores a sacar una  
copia parecida.**

Querer copiar, señora, tu hermosura  
fue contra tu beldad absurdo indigno.  
La soberana luz de lo divino  
en términos no cabe de pintura.

Advertido primor el arte apura,  
estudia rasgos el pincel más fino,  
y cada sombra arguye un desatino,  
como opuestas, en fin, a tu luz pura.

Delirio ha sido, a tu belleza ingrato,  
tanta imagen hermosa, que parece  
de objeto singular improprio extracto.

Lo singular disculpas les ofrece,  
que no puede apropiarse a su retrato  
la que solo consigo se parece.  
(Págs. 158-159)

**II. Al mismo asunto.**

Ten esa mano, artífice que, errado,  
copiar intentas la mejor figura.  
Estrechar a sus líneas la pintura  
es perder el respeto a lo sagrado.

Presuma en su destreza confiado,  
no consiga el pincel lo que procura,  
porque tan rara y célebre hermosura  
solo ejemplos admite en lo admirado.

Cesa, pintor, no tienes que cansarte  
en querer imitar de tal belleza  
cuantos primores tu esplendor reparte,

pues, por más que se empeñe tu destreza,  
no se estrecha a los límites del arte  
la que es asombro de naturaleza.  
(Pág. 159)

Lo primero que salta a la vista de la lectura de ambos poemas es que, pese a tomar el retrato como motivo argumental, en ninguno de ellos aparece una sola imagen que contribuya a describir los rasgos de la dama retratada. Como de ello se entiende, lo mismo sucede con el caso de la propia pintura, a pesar de que en el primero de los sonetos se pueda entender una alusión, descontextualizada, al hablar de «tanta imagen hermosa» (I, v. 10). No es realmente esto algo tan infrecuente. Precisamente, tomando, también, como pretexto el desatino llevado a cabo por un pintor a la hora de realizar un retrato, nos ha llegado el romance epidíctico de sor Juana «Lo atrevido de un pincel». Y sor Juana fue, con diferencia, una de las autoras más leídas en España durante los años posteriores a su fallecimiento. Como decía Emil Volek en un acertadísimo análisis del romance de la jerónima, «lo que importa (en este caso, trasládese a los sonetos que comentamos) es que el poema no es nada *ecfrástico*, ya que ni describe aquel mencionado retrato pictórico ni

hace tampoco un nuevo retrato físico»<sup>63</sup>. Por el contrario, el poema se desentiende, prácticamente, de la obra plástica, al menos, como obra con un contenido pictórico concreto, y se convierte en un ensalzamiento hiperbólico de la belleza de la dama retratada. Pero ese ensalzamiento de la belleza no es argumentado, no se lleva a cabo mediante la descripción, sino que se da por hecho y se toma como punto de partida. Esa belleza de la amada justifica, por otra parte, el fallo del retrato en ambos poemas.

En la primera composición, el interlocutor al que se dirige el yo poético es la dama, mientras que el interlocutor del segundo poema es el pintor. Esto coloca, por tanto, al poeta, al yo lírico que se dirige a ambos como intermediario en una situación determinada. Es juez que, en el primero de los poemas, intenta disculpar el yerro técnico del pintor, presumible de antemano, y llegar a justificar la osadía en el propio hecho de su estado de confianza en la propia destreza (II, v. 5). Por el contrario, en el segundo, la intención aparente es la de desengañar al pintor de la ingenuidad de su intento. No parece que en ninguno de ambos casos la atención esté puesta en el cuadro en sí, del que el yo poético se desentiende en tanto que objeto a contemplar. Por el contrario, la atención pasa a estar centrada en el ejercicio de socialización que supone establecer contacto con ambos participantes del ejercicio de elaboración pictórica.

La estructura de ambos sonetos puede dividirse en dos partes compuestas, respectivamente, por los cuartetos y los tercetos. La primera parte del soneto dirigido a la dama se sustenta en el correlato establecido entre la retratada y la luz, primero, y entre el retrato y la sombra, después. Así se evidencia la incompatibilidad entre de la imagen de la dama, «luz pura» (v. 8), y la posibilidad de plasmarse en un retrato mediante el desatinado —y necesario— recurso de la «sombra» (v. 7). Pero el juego establecido al equiparar a la dama con la luz conlleva explotar la ambigüedad que nace de este último término. Al hablar de esta como «soberana luz de lo divino» (v. 3), se está contribuyendo a una descripción que no refleja rasgos físicos, sino una *enargeia* concreta que eleva a la dama por encima de cualquier humanidad no en el plano físico, sino en el plano del alma que su físico trasluce. Esta ambigüedad o polisemia de la luz, al igual que su carácter fundamental en la pintura, había sido expuesto por teóricos de la pintura de esa primera mitad del siglo. En su *Museo pictórico y escala óptica* —nótese los ecos modernos que ya se vislumbran en el propio título—, Antonio Palomino entra a analizar la luz como una de las partes integrales de la pintura y la primera lectura que hace de tal concepto es la que se entiende, desde el neoplatonismo hasta hoy, como referencia conceptual al elemento originario y supramundano:

«La sexta parte de la Pintura es la *luz*, cuyo nombre soberano es el mayor elogio de sí misma; es alma, y vida de todo lo visible: nada puede encarecer bastantemente este universal beneficio del orbe, sino el ser derivado de aquella suprema inmensa luz de la divina Substancia. En la torpeza de nuestro conocimiento, sólo se descubren sus quilates con la oposición de sus contrarios; no estimaríamos la luz, sino la abonasen las sombras: sin ella, todo es un caos tenebroso».

Como vemos, aquí luz aparece como principio ontológico y epistemológico que abarca la totalidad, realidades que van más allá de lo pictórico, pero forman aún parte de una

---

<sup>63</sup> Volek, E., *La mujer que quiso ser amada por Dios: Sor Juana Inés en la cruz de la crítica*, págs. 135.

concepción de la pintura, heredada de la escolástica barroca y perpetuada en algunos pensadores modernos no cristianos (Spinoza). No es de extrañar, por tanto, que el primer sentido en el que analice la luz como parte integral de la pintura sea su sentido teológico, vinculado a la Creación:

«Considerada teológicamente la luz, según opinión de algunos sagrados doctores, en el primer día de la Creación fue la luz, no efecto de causa luminosa criada; sino inmediatamente procedida del mismo Dios; aunque, según el Angélico Doctor, fue la misma luz del sol; pero todavía informe en cuanto sólo era substancia de él, y sólo tenía virtud iluminativa en común; pero después le fue dada especial y determinada virtud para otros efectos particulares: inteligencia, que parece se ajusta más a la letra del sagrado texto, que explica cosa criada, o producida<sup>64</sup>».

Ahora bien, si volvemos a esos versos 3-4 (I), la ambigüedad explotada a partir de equiparar la luz física con la luz divina no parece mayor que la antanacsis generada con la alusión a los «términos» de la pintura, pudiendo referirse tanto a los necesitados límites físicos de un cuadro como a su capacidad de representar una realidad. Esto se refleja en el siguiente soneto, en el que se vuelve a establecer, nuevamente, relación entre la supuesta divinidad de la dama retratada y la limitación que representa la pintura (II, nuevamente, vv. 3-4). Con los términos, como idea general de límite, de la pintura entramos en el planteamiento de los problemas de codificar y representar realidades inefables; en este caso, dentro de la hiperbólica retórica del poema, la belleza de la dama retratada. Belleza que, según se intenta advertir al pintor en el segundo soneto, parece no poder ser más que expresada en un sentido no denotativo, no representado, sino balbucido por la admiración (II, vv. 7-8). Se establece así un paralelismo entre los códigos de representación del poema y su argumento, el retrato, que proporciona a ambas composiciones un cierto carácter metapoético. Por lo demás, el paralelismo entre los tercetos de uno y otro poema puede seguirse casi verso a verso. En el primero hay una tentativa a ver el sinsentido del intento de retratar: del «delirio ha sido» (I) al «cesa, pintor, no tienes que cansarte» (II), ambos en el verso 9; por lo demás, se exaltan también las dotes pictóricas del desafortunado autor al hablar de «tanta imagen hermosa» (I, v. 10) y de «cuantos primores tu esplendor reparte» (II, v. 11) y se señala la singularidad de la belleza de la retratada como causa del desafortunado resultado (I, v. 11; II, v.10). Finalmente, en ambos casos cierra la composición un terceto en el que queda exento de culpa el pintor tras enfatizar el carácter único —«singular» (I, v. 12) y «asombro de naturaleza» (II, v. 14)— del objeto del retrato.

Muy similar en tópicos y estilo es el siguiente poema, «A un proprísimo retrato que de una dama hizo una señora muy diestra en la pintura»:

«Con tanto primor supo, advertida,  
copiar tu mano a la mayor belleza,  
que, al querer distinguir, Naturaleza,  
duda cuál es la imagen colorida.

---

<sup>64</sup> En Calvo Serraller, F., *op. cit.*, págs. 647-648.

Solo en viva Leonor está la vida,  
pero en tu copia es tal la sutileza,  
que se presume, a industrias de destreza,  
no retratada, sí reproducida.

Nada le hurta el pincel a su hermosura  
cuando en líquidas tintas le desata  
y con sombras aviva su luz pura,

porque tu<sup>65</sup> mano primorosa y grata  
tal espíritu infunde en la pintura  
que hasta el alma parece que retrata» (pág. 549).

Al igual que en los poemas anteriores, en este nos encontramos la misma retórica hiperbólica a la hora de alabar la belleza de la dama retratada. Sin embargo, el éxito con el que la pintura ha sido llevada a cabo permite también el ensalzamiento del cuadro. Eso explica, en gran parte, que el poema vaya dirigido a su artífice. Además, otra diferencia que se da entre esta composición y las anteriores es que aquí contamos con un apelativo, aunque de difícil identificación por su carácter genérico, con el que el poeta nombra a la persona retratada, frente al total anonimato de los dos poemas anteriores.

Ahora bien, los tópicos y recursos presentados son en su mayoría los mismos, pese a tener que invertir la función o papel de la belleza de la retratada con respecto al retrato, ello por mor del diferente resultado obtenido en su elaboración. Aunque en este poema hay una mínima intención de caracterizar las cualidades etopéyicas del retrato, tampoco hay descripción de este ni de la retratada en él. Lo podemos ver al contraponer la luz de la retratada con las sombras necesarias para la pintura, que, frente al poema anterior, representan aquí la paradoja generada por el gran talento de la artista. Por lo demás, sí que podemos ver incluso ecos de algunos elementos mencionados con anterioridad en autores barrocos: la alusión a una Naturaleza confundida ante la grandeza del cuadro recuerda al «Naturaleza, que vencerse mira» de Paravicino, eco que también resuena en la alusión a la reproducción que siente haber sufrido «viva Leonor» (v. 5) frente a su copia (v. 6); por otra parte, la equiparación entre un retrato y un «hurto» del pincel (v. 9) aparecía en el trinitario y en Góngora, de cuyo soneto parece también tomar la referencia al estado de esas «líquidas tintas» (v. 10). En ambos casos, los poemas hablaban, como este, de un poder vivificador del retrato, del poder de dotar de espíritu a «la imagen colorida» como capacidad para plasmar esa *enargeia* del alma. Si hay algo que, por el contrario, destaca por diferenciarse con respecto a los sonetos de los autores citados es por esa visión del arte como *imitatio*, en el que la capacidad inventiva se ve supeditada por la importancia del factor mimético. En resumen, el soneto parece planteado en conjunto con los dos anteriores, incluso, como contraposición a ellos. También este

---

<sup>65</sup> Corregimos la errata de Álvarez Amo de acuerdo con Ibarra, *Vid. Lobo, Eugenio G., Varias poesias y entre ellas muchas del exc.mo señor Don Eugenio Gerardo Lobo...*, Tomo II, pág. 136.

soneto parece ceñirse a la tónica retórica y formal del barroco, aunque obviando el trasfondo moral y la búsqueda del engaño y quedando en meros juegos de estilo.

Especial atención merece, por el contrario, el soneto «A una dama que se retrató a sí misma». Presentado a parte del resto de poemas en los que se da cualquier motivo ecfrástico —entre los que incluimos ahora los sonetos anteriores—. Dice el soneto:

«Fili hermosa, ese rostro soberano  
el respeto salvó su arquitectura,  
porque el divino sol de tu hermosura  
no le debió pintar pincel humano.

En vano le quisiera dar, en vano,  
aliento colorido otra pintura  
sin que el pincel hurtase con usura  
el alma que recibe de tu mano.

Tu siempre rara y singular belleza  
en tu idea feliz se reprodujo  
sin que ajenas hipérboles le ultrajen,

porque, a no ser tú misma tu dibujo,  
jamás osara, Fili, otra destreza  
el ponerle las manos a tu imagen» (pág. 536).

Una vez hemos leído los poemas que en Ibarra aparecen con posterioridad, el poema no parece más que repetir viejas ideas. Nótese que, a diferencia de los anteriores, ni el paratexto ni el propio texto ayudan a esclarecer de manera definitiva el grado de satisfacción obtenido en la captación de los rasgos de la dama que se retrata. Ahora bien, cierto es que, pese a enfatizar la idea de osadía llevada a cabo por la pintora al elaborar el retrato (vv. 3-4, 5-6 y 12-14), sí que se da a entender que ha habido el éxito de no verse ultrajada por «ajenas hipérboles» (v. 12). Al igual que en el poema anterior con la idea de *imitatio*, aquí encontramos un nuevo reflejo de esa voluntad de naturalidad en el arte, de fidelidad al objeto. Eso no quita que la retórica del poema se siga moviendo dentro del tono hiperbólico del Barroco en numerosos aspectos. Como hemos visto también en la composición anterior, en esta se señala la capacidad de no escatimar una pizca del alma de la persona retratada (vv. 7-8).

No obstante, también hay algunas diferencias que, aunque ligeras, parecen apuntar a una redacción en un momento diferente o, incluso, por otra mano. Así, por ejemplo, no aparece ninguna alusión al juego entre sombras y luces sobre el que se componían los poemas anteriores; antes bien, las alusiones a la luz de la retratada solamente aparecen bajo otra imagen, la del —también divino— «sol de tu hermosura» (v. 3). Pero, a diferencia de los otros sonetos, el tono admirativo de este poema parece presuponer, en ciertos momentos (vv. 8, 9-10, 14), que el yo poético sí se encuentra observando el retrato que se comenta. En última instancia, no hay tampoco elementos que confirmen esta

lectura más allá del juicio positivo en el que el yo poético reincide sobre el retrato en cuestión, por lo que esta lectura no deja de ser mera conjetura.

Para acabar esta mención, podemos decir, por tanto, que el poema presenta toda una serie de elementos comunes, aunque bajo una forma aparentemente diferente. Los paratextos de este y los otros poemas, cuya autoría también desconocemos —pues podrían no ser del autor o autores de los poemas, sino del propio Ibarra— distan entre sí: mientras que en este poema es mucho más vago, en los otros sí que hace un resumen argumental de la composición. De la misma manera, los recursos y yuxtaposiciones que dan cabida a los poemas anteriores no aparecen aquí, por mucho que se haga alusión a una misma visión de la pintura y se repita el proceso de caracterización de la belleza de las retratadas. Por todo ello, no parece descabellado plantear que esta composición y las anteriores responden a una tópica compartida y estancada en su propia rigidez, aún sin que por ello sean composiciones de un mismo autor que parezca repetirse en un mismo tópico y establecer diferentes plasmaciones de un mismo tema.

En definitiva, los cuatro poemas atribuidos a Eugenio Gerardo Lobo presentan notables puntos en común, pero no más que los elementos que parecerían desdibujar ese nexo compartido. Construidos a partir de la explotación de toda una serie de tópicos barrocos, se nos presentan como juegos circunstanciales que explotan la dimensión del retrato dentro del ámbito de la dieciochesca socialización, mientras que su consolidación mediante una argumentación o exaltación poética tradicionalista y barroca se nos presenta sin el trasfondo filosófico-moral —o lo presenta topicalizado y mecanizado— que lo había convertido en tema recurrente en la poesía del XVIII.

Hecho este repaso al contenido de los poemas, llegamos a un punto capital de la presente sección, que es el de examinarlos a la luz de la obra confirmada de Lobo y de su posible momento de redacción. Empezando por esto último, en la portada de la edición de Ibarra no se hace ninguna alusión a la hipotética publicación de poemas inéditos de Lobo escritos antes de 1738. Lo que se dice es que todos los poemas nuevos son póstumos, y se contraponen estas piezas a las «otras inéditas de diversos autores». Eso daría la posibilidad de que Lobo hubiera redactado todos esos poemas entre 1738 y 1750. Pero, pensándolo bien, ¿no resulta especialmente extraño que un autor que no ha mostrado interés en 59 años por escribir poemas inspirados por las artes plásticas se dedique a escribir varios poemas dedicados a cuadros y esculturas<sup>66</sup>, entre los 59 y los 71 años? De la misma manera, los poemas de tema pictórico manifiestan un aparente desapego por el cuadro en sí, una visión casi trivial en la que el pretexto argumental no parece sino una excusa para cumplir con unos hábitos de socialización concretas. Podría llegar a argumentarse que el hecho de que las damas retratadas sean anónimas o se las conozca solamente bajo un nombre genérico no da a entender sino una pertenencia a una baja aristocracia, en cuyo caso, el uso del retrato como elemento de ostentación estaría dado

---

<sup>66</sup> Los poemas de tema escultórico son los sonetos «A la estatua del silencio, primorosa hechura de diestro artífice» (pág. 551), «Al mismo asunto» (pág. 551), «A otra estatua de mármol que figuraba al invicto mártir s[an] Vicente» (pág. 551) y «A una estatua del cristianísimo rey Luis XIV el Grande, que está ante las puertas de Montpellier».

por las necesidades que generaban las tertulias nacidas casi con el siglo XVIII<sup>67</sup>. Las nuevas relaciones sociales, de ámbito doméstico, estaban fuertemente regladas según unos rigurosos códigos de conducta y, en un clima de ocio tan controlado, podría malinterpretarse que un señor de edad ya avanzada agasajara a diferentes damas con sonetos laudatorios que celebraran su belleza. Además, no podemos olvidar que hablamos del autor que definió y parodió el chichisbeo, motivo más para no presuponerlo en ninguna situación mínimamente parecida. Una vez más, parece que el estilo de los poemas no se corresponde con su supuesto momento de redacción.

Dado el caso de que nos centremos en comparar los poemas con los que aparecen en la edición de la Peña Sacra, no son menos los elementos que rechazan su inclusión en el corpus poético del corvancho. Por una parte, no deja de ser extraño que todos estos poemas, así como la mayoría de los que aparecen en el segundo volumen de Ibarra, sean sonetos<sup>68</sup>, composición a la que Lobo no dedica tanto espacio en su supervisión de la edición de 1738 y que parece ser, más bien, del gusto del propio Ibarra. También es raro que se repitan tantos tópicos en varios poemas de por sí similares por temáticamente, pues lo cierto es que Lobo no resulta un autor repetitivo en los argumentos de su obra, que tiende a la variedad. Además, en esos sonetos, así como en todos los poemas de la edición que él supervisó, hay una total ausencia de los nombres Fili o Leonor; aunque posiblemente anecdótico, esta ausencia —solo aparece el nombre Leonor, pero en referencia al poeta portugués Jerónimo Corte-Real— no deja de señalar otro elemento más que contrasta con lo que el lector de la edición de la Peña Sacra podía conocer de Lobo.

En cuanto al estilo abiertamente barroco de los poemas que hemos comentado, los cuales no hacen más que reciclar tópicos, por lo general trillados y faltos de gracia, también tenemos que hacer unas matizaciones. Si bien es cierto que en Lobo aparecen poemas donde se evidencian formas de clara influencia barroca, por lo general, estos son poemas jocosos o festivos, de arte menor en su mayoría. Para el caso de los sonetos, se busca el contraste entre un estilo excesivamente recargado y un motivo abiertamente insustancial, en búsqueda de un cierre anticlimático del que resulte la risa del lector. A este respecto, es muy característico el soneto «Despida horrores la celeste esfera», citado tanto por Álvarez Amo<sup>69</sup> como por Arellano antes<sup>70</sup>. Es esa actitud burlesca la que aparece en muchos de aquellos poemas cuyo destinatario es una mujer y cuyo argumento es circunstancial. Sin embargo, aquí se dan todos los aspectos contrarios: la descripción caricaturesca no se da, antes la contraria; la búsqueda de juegos de palabras con intención paródica tampoco, antes se recurren a juegos de antítesis que parecen seguir una hiperbólica línea argumental laudatoria. Por último se puede señalar que, en un poeta tan dado a la descripción —aunque, es cierto, esto se de más en sus composiciones de mayor extensión, no así en los sonetos ni en las décimas— como es Lobo, el uso de un tono antidescriptivo resulta, cuanto menos, extraño.

---

<sup>67</sup> Sobre esto y lo que se desarrolla a continuación en el presente párrafo, léanse los dos primeros capítulos de Martín Gáite, C., *Usos amorosos del dieciocho en España*, págs. 1-56 y, muy especialmente, 32-34.

<sup>68</sup> Álvarez Amo, Francisco J., *op. cit.*, pág. 43.

<sup>69</sup> *Ibid.*, pág. 35

<sup>70</sup> *Op. cit.*, pág. 22.

No puedo cerrar el presente texto sin hacer una breve mención a un último aspecto. Como ya hemos señalado, las tendencias barrocas aparecen acrecentadas en los poemas burlescos; muy diferente es la situación de los poemas más serios, en los que percibimos al Lobo novator y modernizador que ha señalado parte de la crítica. La posibilidad de plantear todos esos tópicos que reflejan un barroquismo ya no formal, sino ideológico, una cosmovisión de raigambre escolástica y una exaltación de los juegos de engaño resulta infrecuente en sus composiciones. Sin negar la evidente raíz escolástica presente en la formación intelectual de la España del momento, en Lobo vemos un autor con cierta tendencia a desengañar, a incorporar elementos propios de los nuevos descubrimientos en su poesía —sin que por ello entre en conflicto su carácter abiertamente lúdico—. Parecería especialmente extraño que, de la misma manera que reflejaba un talante abierto a los nuevos planteamientos y descubrimientos durante la cuarentena, viviera un proceso inverso al sufrido por parte del país a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII.

Para acabar, podemos señalar que, en un autor tan abiertamente polifacético como Lobo, nunca es fácil hacer afirmaciones taxativas a la hora de atribuir o no un texto poético. La multiplicidad de juicios que genera por parte de la crítica son buen reflejo de la complejidad que presenta un autor en muchos aspectos ecléctico. Posiblemente, hasta que no se lleve a cabo un análisis global y sistemático de su obra —algo que, desde luego, este trabajo no ha realizado— a la luz de los avances hechos en crítica textual, no se podrá tener mayor certeza acerca de las características de su lengua poética y de sus particularidades de estilo. Por lo demás, sí que podemos sospechar que los poemas que nosotros —espero no equivocarme al decir que por primera vez hasta la fecha— acabamos de revisar críticamente, inmersos dentro de un grupo mayor de composiciones cuya atribución ha sido puesta recientemente en duda, no parecen apuntar más que a confirmar las tesis de críticos como Álvarez Amo.



## Apéndices.

### Apéndice 1.



Góngora en 1620. Grabado de Góngora hecho sobre un retrato perdido.  
Fuente: cervanervirtual.com



## Apéndice 2.



*Fray Hortensio Félix Paravicino* (1609), El Greco (Domenikos Theotokopoulos). Óleo sobre lienzo.  
Fuente: mfa.org



Apéndice 3.



Sor Juana Inés de la Cruz (1732), fray Miguel de Herrera, óleo sobre tela.  
Fuente: cervantesvirtual.com



## Referencias citadas<sup>71</sup>

- Aguilar Piñal, F. y R. de la Fuente (ed.) (1991), *Historia de la Literatura Española. 25: Introducción al Siglo XVIII*. Gijón: Júcar.
- Almáregui Elduayen, A. (2016), «“El Setecientos ha sido menospreciado por muchos historiadores andaluces”». Entrevista a Francisco Aguilar Piñal», en *Andalucía en la Historia*, XIV, 54, págs. 36-39.
- Álvarez Amo, Francisco J. (2013a), «Eugenio Gerardo Lobo y la poesía del Bajo Barroco», en Bègue, A. y Emma Herrán Alonso (coords.), «*Pictavia aurea*»: *actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Toulouse: Université, págs. 173-181.
- (2013b), *Las Obras poéticas líricas (1738) de Eugenio Gerardo Lobo: edición y estudio*. Córdoba: Universidad. Disponible solo en línea <URI: <http://hdl.handle.net/10396/11810>>
- Arce, J. (2016), *La poesía del siglo ilustrado*; pról. de Eduardo San José Vázquez. Sevilla: Athenaica.
- Arellano Ayuso, I. (1992), «Notas sobre poesía dieciochesca: las obras festivas de Eugenio Gerardo Lobo», en *Notas y Estudios Filológicos*, 7, págs. 12-31. [en línea]. URI: <<https://hdl.handle.net/10171/20489>>.
- Bègue, A. (2008), «*Degeneración y prosaísmo* en la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del XVIII: análisis de dos nociones heredadas», en *Criticón*, 103/104, págs. 21-38.
- (2013), «Hacia la Modernidad: nuevas actitudes del yo lírico en la poesía española entre Barroco y Neoclasicismo», en *cuadernos AISPI. Estudios de lenguas y literaturas hispánicas* (1), págs. 63-88.
- (2014), «El oficio de poeta: claves para el estudio de la figura del poeta a finales del siglo XVII», en Bègue, A. y Antonio Pérez Lasheras (coords.), «*Hilaré tu memoria entre las gentes*»: *Estudios de literatura áurea. Volumen II*. Zaragoza: Universidad, págs. 41-83.
- (2019a), «Pensar la República de las Letras entre Barroco y Neoclasicismo. A modo de introducción», en *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 42, Anejo 5, págs. 7-17. [en línea]. <<https://faculty.virginia.edu/dieciocho/ANEJO%205/0.B%C3%A8gue.Intro.pdf>>
- (2019b), «Las academias literarias en tiempo de los Novatores: de sociedad de poder a cenáculos de sociabilidad», en *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 42, Anejo 5, págs. 33-80. [en línea]. <<https://faculty.virginia.edu/dieciocho/ANEJO%205/2.B%C3%A8gue.Anejo%205.pdf>>

---

<sup>71</sup> Las referencias precedidas por el símbolo «\*» no han podido ser consultadas.

- Bègue, Alain y Emma Herrán Alonso (coords.) (2011), «*Pictavia aurea*»: *actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Toulouse: Université.
- Buiguès, Jean-M. (2013), «El impreso poético posbarroco: centro y periferia, impresores y formas materiales», en *Versants: Revista suiza de literaturas románicas*, 60:3, págs. 27-42. [en línea]: <<https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=ver-001:2013:60>>
- Calvo Serraller, F. (1991), *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.
- Canterbury, san Anselmo de (2009), *Proslogion. Con las réplicas de Gaunilón y Anselmo*; trad. de Julián Velarde Lombraña, intr. de Mariano Álvarez. Madrid: Tecnos.
- Carnero, G. (coord.) y Víctor García de la Concha (dir.) (1995), *Historia de la Literatura Española: Siglo XVIII (I)*. Madrid: Espasa Calpe.
- Coppleston, F. (2004), *Historia de la Filosofía, vol. 2 (III)*. Barcelona: Ariel.
- Cruz, sor Juana Inés de (2016), *Poesía lírica*; ed. de José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra.
- Curtius, Ernst R. (1976), *Literatura europea y Edad Media latina*; traducción de Antonio Alatorre y Margit Frenk Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica.
- Díaz Álvarez, Jesús M. (2007), «La virtud», en Gómez, C. y Javier Muguerza (eds.), *La aventura de la moralidad: paradigmas, fronteras y problemas de la Ética*. Madrid: Alianza, págs. 405-443.
- \*Escribano Escribano, José M. (1996), *Biografía y obra de Eugenio Gerardo Lobo*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones.
- Fernández Delgado, Juan J. (2017), «Comentario a las Obras poéticas de Eugenio Gerardo Lobo», en *Revista de Estudios Monteños*, 157, págs. 40-54.
- Ferreira Prado, María C. y José Servera Baño (2018), «José Joaquín Benegasi: de la poética popular y la poesía barroca a la autobiografía de un “Novator”», en *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 41.1, págs. 117-130. [en línea].  
<<https://faculty.virginia.edu/dieciocho/41.1/6.Ferreira.Servera.Dieciocho.pdf>>
- Garau Amengual, J. (2019), «Eugenio Gerardo Lobo (1679-1750): nuevas fuentes documentales para el estudio de su vida y de su obra», en *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 42, Anejo 5, págs. 105-125.
- García Aguilar, I. (ed.) (2009), *Tras el canon: la poesía del Barroco tardío*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Glendinning, N. (1977), *Historia de la literatura española. IV: El siglo XVIII*, coord. por Royston O. Jones; trad. de Luis Alonso López. Barcelona: Ariel.
- Góngora, Luis de (2015), *Antología poética*; ed. de Antonio Carreira. Madrid: Austral.
- Lobo, Eugenio G. (1758), *Varias poesías y entre ellas muchas del exc.mo señor Don Eugenio Gerardo Lobo, Teniente General del exercito de S. M. Capitan de Guardias de Infantería Española, y Gobernador Militar, y Politico de la Plaza, y Ciudad de*



- Barcelona. Nueva edición, corregida, y aumentada con muchas Piezas póstumas, en verso, y prosa, y otras ineditas de diversos autores. Tomo II. Madrid: Ibarra.*
- \*Macía Serrano, A. (1984), *Eugenio Gerardo Lobo en su tiempo y en sus coplas, en las armas y en las letras*. Toledo: Caja de Ahorros Provincial de Toledo.
- Martín Gaité, C. (1972), *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid: Siglo XXI.
- Paravicino, Hortensio F. (2002), *[Poesías Completas] Obras póstumas, divinas y humanas de don Félix de Arteaga*. Ed. de Sedeño-Rodríguez, Francisco J. y J. Miguel Serrano de la Torre. Málaga: Univrsidad.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres (1981), *Manual de literatura española. V: Siglo XVIII*. Tafalla: Cénlit Ediciones.
- Pérez de Montoro, José (1736) *Obras posthumas lyricas humanas*. Madrid: Antonio Marín, 2 tomos.
- Pérez Magallón, J. (2002), *Construyendo la modernidad: la cultura española en el «tiempo de los Novatores» (1675-1725)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Quevedo, Francisco de (1990), *Poesía original completa*; ed. de José Manuel Blecua. Madrid: Planeta.
- Rodríguez de la Flor, F. (2007), *Era melancólica: figuras del imaginario barroco*. Palma: Edicions UIB.
- Sánchez Jiménez, A. (2013), «Heterodoxias y periferias: la poesía hispánica en el Bajo Barroco», en *Versants: Revista suiza de literaturas románicas*, 60:3 (fascículo español), págs. 5-9. [en línea]:  
< <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=ver-001:2013:60>>
- Sánchez, Agustín (1721) *Oración evangélica, que en la fiesta a la declaración de la identidad del cuerpo de san Juan de Mata, patriarca y fundador del Orden de la Santísima Trinidad, Redempción de cautivos, [que] hizo el Convento de Trinitarios Calzados de esta Corte, el dia 17. de Diziembre del año de 1721*. Madrid.
- Sánchez Meca, D. (2019), *Iniciación a la teoría del conocimiento*. Madrid: Dykinson.
- Tatarkiewicz, W. (2002), *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*; trad. de Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos/Alianza.
- VV. AA. (1979), *Los filósofos presocráticos (II)*; trad. de Néstor Luis Cordero *et al.*. Madrid: Gredos.
- Volek, E., (2016), *La mujer que quiso ser amada por Dios: Sor Juana Inés en la cruz de la crítica*. Madrid: Verbum.

## Enlaces adjuntados

Dirección web del CELES XVII-XVIII: <<https://celes.labo.univ-poitiers.fr/es/>>

Dirección web del IFESXVIII: <<http://www.ifesXVIII.uniovi.es/instituto>>

Dirección web del PHEBO: <<http://www.uco.es/investigacion/proyectos/phebo/>>

Dirección web del SEES XVIII: <<http://www.siglo18.org/>>