

SUBJETIVIDAD SENTIMENTAL Y SUJETO AUTORIAL: TRAYECTORIA Y NIVELES (EN LA LÍRICA ÁUREA)

**SENTIMENTAL SUBJECTIVITY AND AUTHORIAL SUBJECT: TRAJECTORY
AND LEVELS (ON GOLDEN AGE POETRY)**

Pedro Ruiz Pérez

Universidad de Córdoba
pruiz@uco.es

Fecha de recepción: 02-01-19

Fecha de aceptación: 16-01-19

doi: <http://dx.doi.org/10.30827/TNJ.v2i1.8497>

Resumen:

Las nociones de sujeto y de subjetividad encierran una gran complejidad por las diferentes facetas que presentan, en algunos casos con signos de contradicción. La subjetividad es un requisito para la constitución del sujeto, pero su superación también es necesaria para completar este proceso. En el campo específicamente literario no sucede de manera distinta.

El artículo sigue el eje de la lírica hispánica en la edad moderna para intentar deslindar los componentes que se articulan entre la subjetividad sentimental y el sujeto autorial. El análisis se realiza en un doble plano: primero, en el eje diacrónico; a continuación, con el intento de establecer un paradigma en el que plasmar las relaciones complementarias o distintivas de los diversos elementos.

Palabras clave: Subjetividad sentimental; Sujeto lírico; Sujeto literario; Sujeto autorial; Petrarquismo; Romancero nuevo; Arte nuevo; Góngora, Lope de Vega.

Abstract:

The notions of subject and subjectivity contain a great complexity because of the different aspects they present, in some cases with signs of contradiction. Subjectivity is a require-

ment for the constitution of the subject, but its overcoming is also necessary to complete this process. This also applies to the literary field.

The article follows the axis of the Hispanic lyric in the modern age to try to define the components that are articulated between the sentimental subjectivity and the authorial subject. The analysis is carried out in twofold: firstly, on the diachronic axis; following, with the attempt to establish a paradigm in which to shape the complementary or distinctive relationships of the various elements.

Key Words: Sentimental subjectivity; Lyrical subject; Literary subject; Authorial subject; Petrarchism; Romancero nuevo; Arte nuevo; Góngora; Lope de Vega.

En 1948 Rafael Lapesa publicaba *La trayectoria poética de Garcilaso*. La obra arraigaba en un positivismo de “vida y obra”, pero ofrecía en una fecha relativamente temprana fecundos indicios de renovación. Destaco ahora dos. El primero incumbía a una perspectiva sobre la biografía del poeta en relación con su obra, que dibujaba de manera empírica los perfiles de un sujeto autorial. El segundo se evidenciaba desde el título, al introducir una perspectiva diacrónica y sentar las bases para una articulación; atrás dejaba la teleología determinista de un concepto de evolución propio del historicismo decimonónico; ahora la biografía se ordenaba en torno a hechos esencialmente literarios y ligados a los cambios en los modelos expresivos, incluyendo procedimientos formales y conceptualización temática. A modo de reconocimiento, intento a trasladar a continuación algunos elementos de su propuesta crítica para acercarme al proceso de construcción del sujeto autorial en la edad moderna hispana: tomo al poeta de Toledo como punto de partida y proyecto a continuación en la historia literaria los criterios de articulación (casi periodológicos) que Lapesa pone de manifiesto en la trayectoria de Garcilaso. Como el maestro, tomo la conformación de una sentimentalidad y su posterior superación como elemento de distinción. En cambio, incorporo la perspectiva de la conciencia y las estrategias editoriales de los autores. El objetivo es indagar las relaciones entre ambos componentes y hacerlo desde una atención a la historicidad de los hechos literarios (Rodríguez 1990). Si doy sentido a este propósito, una visión procesual de la construcción del sujeto autorial quedaría apuntada en estas páginas, con una distinción de niveles entre el sujeto lírico, el sujeto poético y el sujeto autorial *stricto sensu*.

* * * * *

El soneto elegido por Boscán para abrir el apartado reservado a Garcilaso en la edición de 1543 no tiene datación precisa; Lapesa lo incluye entre los de “fecha probable”. Sin embargo, podemos situarlo sin mucho margen de error en torno a 1530, cuando el poeta

busca en la imitación/traducción de los poemas de Petrarca la guía para adentrarse en una nueva sensibilidad para las letras hispanas y en la actitud sentimental que conlleva. Entre los ecos italianos, el verso “Cuando me paro a contemplar mi estado”, en la precisa forma del endecasílabo y el molde privilegiado del soneto, sintetiza la actitud de introspección y el descubrimiento de una interioridad que linda con los espacios de una intimidad en construcción (Ariès y Duby; Elias; Gurevich; Dülmen). El orden feudal precedente impuso un modo de sociabilidad cortesana. Los comportamientos se codificaban según un modelo caballeresco extendido a las relaciones eróticas, asentadas en el ideal de *l'amour courtois*. Entre las prácticas del salón cortesano y los esquemas repetitivos de una filografía basada en el servicio, los modelos poéticos se mantenían en la superficie de la retórica. Era una tópica reiterada, unas prácticas supraindividuales de composición poética (con debates, glosas, coplas a varias voces...), muy al hilo de las circunstancias encomendadas a lo efímero de la oralidad o a la compilación de un código colectivo. En cada plano la adaptación del discurso petrarquista a la cultura hispana representa una fractura, cuando el reinado de Carlos V cumplía una década. La emblemática fecha de 1527 reúne en las bodas del emperador, reales o imaginados, todos los planos del cambio y las interrelaciones existentes en el diálogo de Boscán y Navagero y el presunto enamoramiento de Garcilaso. La adaptación del sistema endecasilábico representa la asunción de un nuevo sistema poético, que permite dar forma a una filografía específica y muy diferenciada de la anterior, para materializar en unos versos y en la práctica de una escritura el ideal de una aristocracia del espíritu. La centralización del poder en torno al trono dibuja un escenario político que impulsa el desplazamiento de los modelos: la necesidad de imponer el poder monárquico relativiza el valor de la nobleza de la sangre y articula un aparato administrativo donde escalan posiciones los modelos individuales sustentados en su capacidad intelectual y su educación. En el nuevo marco ideológico y poético, la experiencia amorosa se instala a modo de psicomaquia en el alma individual, en una tensión marcada por el movimiento de elevación y alimentada en el ejercicio de la autocontemplación; frente al carácter plano del juego de estímulo/respuesta en el código amoroso caballeresco, el doble movimiento espiritual de “pararse a contemplar el estado” abre un ámbito de profundidad, una morada en la que el protagonista del viaje amoroso encuentra refugio y donde es posible una reconstrucción en la memoria que apunta hacia los nuevos espacios de la escritura.

La experiencia petrarquesca del ascenso al Mont Ventoux se produce con el horizonte del destierro en la escindida corte papal de Avignon, y cobra plena carta de naturaleza cuando se convierte en un relato epistolar que obra como discurso y consolida un marco de intimidad compartida¹. El ascenso físico, imagen de una vía purgativa, se complementa

1 Epístola de Francesco Petrarca a Dionigi da Borgo San Sepolcro, fechada el 26 de abril de 1336 e incluida

con un ahondamiento espiritual de similar potencia significativa y simbólica, pero de mayor complejidad, porque se produce por una diversidad de componentes. La mirada al paisaje exterior, desde la perspectiva de la cima, tiene el correlato de la mirada interior, a partir de la experiencia de la subida. El espacio de intersección de ambas miradas, hacia fuera y hacia adentro², lo constituyen las *Confesiones* de san Agustín y el ejercicio de lectura practicado por Petrarca. Como si fuera la fase del espejo, Petrarca ve en el texto clásico su propia imagen y la conciencia de la distancia. La lectura se convierte en un doble diálogo, con el autor latino y consigo mismo. El gesto emblematiza un nuevo modo de relación con los clásicos y el descubrimiento de un espacio de interioridad. Al objetivar la experiencia en un relato y darle la forma de una carta amistosa, aparece un nuevo espejo, el de la escritura, aunque aún permanece en un espacio de frontera, donde la comunicación estrictamente personal no se distingue del artificio literario. En gran medida, el proceso que lleva de las *Rime sparse* al *Canzoniere* marcaría el paso de un territorio al otro, cuando los *fragmenta*, las piezas aisladas como fijación de un momento, se ordenan en un discurso retrospectivo que compone a la vez un relato y una figura, el relato y la figura de quien, desde el final del ascenso o el camino, se para a considerar sus pasos y su situación. El ejercicio de rememoración se convierte en un ejercicio de reflexión, de vuelta atrás, de construcción de un reflejo.

El discurso del petrarquismo hispano desde Garcilaso explora las distintas vías, entre la introspección inicial y la tensión de la subida. Su importancia queda resaltada por la focalización en dos sonetos de valor programático, por contenido y lugar destacado en la *dispositio* del poemario. En el caso del toledano es posible relativizar este valor por dos razones. En primer lugar, la falta de constancia de que en la elección del orden el poeta tuviera alguna intervención (Ruiz Pérez 2007). En segundo lugar, porque no puede considerarse un conjunto concluido y organizado el que forman sus poemas, ya sea por la muerte temprana, ya sea por el giro señalado en su trayectoria, abandonando la imitación simple de la propuesta petrarquesca. No ocurre lo mismo con el soneto de Herrera cuyo primer cuarteto desarrolla la imagen del vuelo audaz (Prellwitz):

Osé y temí, más pudo la osadía
tanto, que desprecié el temor cobarde;
subí a do el fuego más se enciende y arde
cuanto más la esperanza se desvía.

en *Familiaris rerum libri*, IV, 1.

² Imágenes como esta sustentan la consideración del Renacimiento como el “descubrimiento del mundo y del hombre” (Burckhardt 219-276)

Su valor de soneto prólogo queda confirmado por la posición inicial que el propio autor le otorga en un cumplido cancionero petrarquista, incluso por encima de la presunta indefinición introducida por el adjetivo del título, *Algunas obras* (1582). Con el sintagma el sevillano reivindica expresamente su derecho a reservarse la administración de los versos no incluidos en el volumen y rechaza la identificación de este con una obra completa y, por tanto, con un retrato acabado del autor. En el adjetivo se mantiene un eco de los *fragmenta* de Petrarca, pero no su clausura final; en la conjunción con el sustantivo se hace evidente y directa la relación con el título con que aparece en 1543 el corpus garcilasiano. Con todo ello Herrera pone de manifiesto el valor del diálogo con los modelos, hecho de seguimiento y transformación (Navarrete). La práctica creativa se corresponde con el modo en que la interioridad del individuo, su alma singular, se configura. El tenso equilibrio entre los gestos repetidos (*loci communes*) y el impulso propio puede inclinarse a uno u otro lado. En un extremo aparece la redundancia y el epigonismo; en el otro, una forma de subjetividad que introduce el principio de la ruptura.

Con un trasfondo simbólico de rasgos compartidos por Prometeo, Faetón o Lucifer, el sujeto roza la idea de soberbia (o de *hybris*, o de pecado). Él pretende robar el fuego de los dioses u ocupar su lugar, siempre con una voluntad de ascenso, que mira a Júpiter, Apolo, Yahvé... o Petrarca y Horacio. La relación con los clásicos acabará en la querrela de antiguos y modernos (Maravall 1986), con toda su dimensión histórica y con la necesaria incorporación de las estrategias de combate, según veremos. En este tramo, sin embargo, en el medio siglo que discurre entre el soneto de Garcilaso y la edición de Herrera, lo emotivo parece imponerse a lo racional, al menos hasta el punto de fractura que inicia quien se erige en comentarista de su precedente (López Bueno 1997). La filografía surgida de la fusión de petrarquismo y neoplatonismo impondrá la línea argumental de la poesía y establecerá la estructura de su discurso a modo de *iter*. Del camino de ascenso al lugar de la amada se pasa sin solución de continuidad al *itinerarium mentis in deum*, en una salida que es una exploración, en un ascenso que es un repliegue en la interioridad, tal como lo formula Juan de la Cruz en la imagen de la “interior bodega” donde bebe el alma en busca del amado tras pasar por el espejo de la “cristalina fuente”. Como el individuo contemporáneo de la conciencia protestante (Fromm), el poeta se sumerge en la contemplación al tiempo que asume la conciencia de su impulso de vuelo. La revalorización de la melancolía (Ferri Coll; Gambin) no es ajena a esta situación, ni las demás manifestaciones literarias aparejadas al desarrollo del petrarquismo.

En el plano de la narrativa, el siglo XVI se había iniciado con el brillo crepuscular de la ideología caballeresca, representado por la dubitativa ficción sentimental y el hegemónico linaje de Amadís. En el primer caso las tentativas de exploración de los sentimientos trasla-

dan a los personajes fuera del ámbito propio de los caballeros, acercándose a un entorno más urbano, pero sin llegar a aclimatarse en el mismo. De hecho, sólo la parodia de *La Celestina* se asienta en un marco ciudadano, antes de que lo tomen Lozana o Lazarillo. Del lado de los libros de caballerías, su centralidad sólo será disputada por los de pastores, cuando la expresión sentimental, muy codificada por el petrarquismo, se impone sobre la aventura de las armas. En los dos casos, y por caminos contrapuestos y complementarios, la raíz caballeresca es desplazada por dos espacios paralelos de la privacidad, el de la sentimentalidad, la subjetividad sentimental, y el de la vida urbana, protoburguesa, con el sesgo materialista de sus conflictos. El carácter de confesión retrospectiva del relato del pregonero toledano Lázaro González Pérez representa un traslado a la narrativa y a la trama de la ciudad del “pararse a contemplar el estado” del que partíamos.

El petrarquismo, en la formulación hispana entre Garcilaso y Herrera, aparece como el paradigma, pero no es el único discurso que refleja el descubrimiento de la conciencia y de la singularidad alcanzada en la expresión. El sujeto emergente en la modernidad empieza a afirmarse, junto con sus actos para mejorar estado, mediante la formalización y formulación de sus sentimientos, en el sentido más estricto de la subjetividad. La cuerda filosófica de fray Luis y la religiosa de Juan de la Cruz vibran en el mismo acorde que la amorosa del petrarquismo en su sentido más específico; intercambian con él rasgos y lenguaje, funden en ocasiones sus componentes y adoptan distintas coloraciones, pero sostenidas en una tonalidad compartida. Se nos impone, sobre todo en el ámbito de la poesía lírica, como un primer estadio de la subjetividad, directamente vinculada a la sentimentalidad del personaje poético –amante, estoico o místico- construido al hilo de los versos y como una imagen de la persona real que los escribe³. No podemos postular, sin embargo, una lectura de la voz lírica como un reflejo de la experiencia del escritor histórico. Más bien cabe indagar, como

3 Muchos de los postulados modernos sobre el estatuto de la lírica (Cabo Aseguinolaza and Gullón, Cabo Aseguinolaza), alrededor de la conocida formulación de Pessoa (“o poeta é um fingidor”), se prefiguran en Juan Alfonso de Baena (“es arte de tan elevado entendimiento e de tan sutil engeño que la non puede aprender, nin haver nin alcançar, nin saber bien nin como deve, salvo todo home (...) que sea amador, e que siempre se precie e se finja de ser enamorado”, *Prologus Baenensis*), Santillana (“¿Y qué cosa es la poesía, que en el nuestro vulgar ‘gaya ciencia’ llamamos, sino un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy hermosa cobertura, compuestas, distinguidas y escandidas por cierto cuento, peso y medida?”, *Proemio e carta al condestable de Portugal*), el Fernández de Oviedo de las *Batallas y Quincuágenas* (“Costumbre es en España entre los señores de estado que, venidos a la corte, aunque no estén enamorados o que pasen de la mitad de la edad, fingir que aman, por servir y favorecer a alguna dama y gastar como quien son en fiestas y otras cosas que se ofrecen de tales pasatiempos y amores, sin que les dé pena Cupido”), Baltasar del Alcázar (“Quisiera la pena mía / contártela, Juana, en un verso, / pero temo el fin diverso / de cómo yo lo querría, (...) Pues de estas dificultades / descubrirás, si lo miras, / que en el verso irán mentiras / y en la prosa necedades. / Pues, Juana, porque me precio / de puntual y entendido, / no querría ser tenido / por mentiroso ni necio. / Y así, estoy determinado / dejar el cuento suspenso: / ni en verso ni en prosa pienso / ponerme en ese cuidado”) y el *Quijote* (“Sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílidias y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen por dar sujeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo”, I, xxv).

hipótesis de trabajo, en los modos en que la composición del sujeto sentimental modulado en el poema incide en la estructura subjetiva de la persona, de los integrantes de la sociedad hispana en las dos décadas finales del siglo XVI.

* * * * *

A partir de 1580, y no sólo en la lírica, se abren varias vías para superar la clausura del petrarquismo, una vez cubierta la fase inicial de exploración de la sentimentalidad y de la conciencia subjetiva. Los debates teológicos sobre el libre arbitrio, por ejemplo, o los tratados médico-fisiológicos que culminan en el *Examen de ingenios para las ciencias* (1575) ofrecen líneas de acceso a la consideración del individuo, sus comportamientos y sus motivaciones sin deudas con las concepciones neoplatónicas o su filografía sublimadora. El humanismo ligado al reinado de Carlos V y su sentido europeo ha quedado atrás; Felipe II consolida una monarquía hispánica más cerrada sobre sí misma, con unos horizontes reducidos; sus súbditos parecen ahora interesarse por la introspección sólo en el horizonte de remordimiento que establece una confesión con dignidad sacramental desde Trento. Las diferencias del discurso de Guzmán de Alfarache con el de Lázaro (bien recordadas por el cervantino Ginés de Pasamonte) ponen de manifiesto el giro en la perspectiva (Guillén). Mientras tanto, se consolida en el seno de la sociedad el auge de un teatro y una teatralidad donde el juego de máscaras apunta a una noción de disimulo culminante en las doctrinas de Gracián; antes de ese punto, un giro alcanza suma trascendencia, no sólo para superar el petrarquismo. Su poética proponía un ideal de transparencia presente en todos los planos: las imágenes acuáticas de lágrimas y cristalinos arroyos, la aparente naturalidad de su lenguaje y la inequívoca identificación de voces entre personaje, voz lírica y poeta. De manera implícita, pero sustancial, este código ideológico se basaba en una exigencia de sinceridad o, mejor dicho, de incuestionada asunción en la lectura de que dicha sinceridad existe. En paralelo al desarrollo de la comedia sobre las tablas, donde actor y personaje levantan un complejo juego de identidad y diferencia, el de la máscara, en la narrativa emergen formas que se apartan de la pura expresividad sentimental representada por los pastores, y en el paradigma de la lírica se abre paso la conciencia de la distancia existente entre el interior del poeta y la materialidad de su verso. Como formulara la conocida y temprana letrilla de Góngora⁴, se impone la distinción entre sentir y decir, con toda su trascendencia en el plano específico de la poética y en el del comportamiento social.

En la lírica, el cultismo (López Bueno 2000) se está desarrollando a partir de la conciencia de la opacidad de la palabra poética y de la voluntad para explotar ese rasgo. La

4 "Manda Amor en su fatiga / que se sienta y no se diga, / mas a mí más me contenta / que se diga y no se sienta" (1583).

senda es conocida y alcanza su culminación en las *Soledades* gongorinas. Junto a esta línea habitualmente destacada en la historiografía literaria, hay que considerar otro fenómeno paralelo, igualmente estratégico en la superación del petrarquismo y que ofrece una perspectiva más amplia y compleja sobre los avatares de la subjetividad poética. El rumbo adoptado por el romance en su reflorecimiento durante la década de los ochenta, hasta alcanzar la publicación del *Romancero general* (1600), es sumamente indicativo. De una parte, hallamos los cambios respecto a las formalizaciones medievales del metro-género. Los primeros tienen que ver, lógicamente, con la inflexión temática: el dominante objetivismo narrativo en el legado del romance fronterizo cede terreno a las variantes de la subjetividad lírica. En paralelo, la propia forma métrica se acomoda a este giro amoldándose a las estructuras musicales contemporáneas, esenciales en su transmisión y en su estructuración semiestrófica en “coplas” o cuartetos. Los cambios sustanciales, sin embargo, se registran en una dimensión más cercana a la materia que nos ocupa. De una parte, el definitorio anonimato del género en el medievo es sustituido por una “firma” (Kamuf) presente ya en el *Cancionero general* (1511) de Hernando del Castillo y generalizada a finales de siglo; es más, quienes serán los poetas relevantes en las décadas sucesivas asientan su notoriedad en el cultivo del género, que ve así abolirse las fronteras con la poesía “cultura”. De manera específica, resulta significativa la cantidad de volúmenes impresos ya en la década de 1580 como romanceros de autor, firmados por poetas que también cultivan otros registros y con una redefinición de las relaciones entre el autor y sus versos, no sólo frente al modelo precedente del romancero, sino también respecto al vigente paradigma petrarquista⁵.

Al centrarnos en dos de los máximos exponentes de la reformulación histórica del género, posiblemente los responsables máximos de su reacondicionamiento, encontramos en sus divergencias una imagen de la encrucijada de la poesía en el cambio de siglo, con un fuerte componente de paradoja. En el caso de Lope, su compulsiva tendencia a versificar y estetizar sus experiencias vitales se proyecta en el romancero en la continuidad de un tono confesional y en el dibujo de un itinerario amoroso. Los oyentes y lectores pueden identificarlo como el del propio autor, presentado siempre con un trasfondo de veracidad bajo las casi transparentes máscaras de los personajes. Zaide o Belardo, las más conocidas, continúan la caracterización de los héroes de la narrativa anterior (moros y pastores), inscrita en el discurso sentimental del petrarquismo, y en este sentido Lope hace que este discurso derribe las barreras de las diferencias de metro y tradición para acomodar su per-

5 La práctica o *habitus* (Bourdieu 1988) editorial en los autores de la última generación del siglo XVI produce un notable impacto en el desmoronamiento de este edificio. Destaca el valor conclusivo del poemario de Herrera (1582), junto a los otros tres títulos salidos el mismo año del taller de Pescioni, así como la deriva en las *Diversas rimas* (1591) de Espinel.

vivencia a un nuevo escenario de modas poéticas. Al publicar sus *Rimas* (1603) el Fénix hace patente su fidelidad esencial a los rasgos del *Canzoniere*, salvo en lo concerniente a la composición de un camino cerrado y concluso, propio de la existencia de un único amor e incompatible con el curriculum sentimental de nuestro poeta. En el caso de sus romances, con el dominante uso de la tercera persona, de las figuras-máscaras interpuestas, Lope mantiene la dominancia de su subjetividad sentimental como clave de una poética con los mismos ideales de transparencia expresiva vigentes en las décadas previas.

En las antípodas de las posibilidades ofrecidas por el romance a partir de la penúltima década del siglo se sitúa la opción gongorina, al tiempo que participa en la renovación del género y en la de la poética desplegada en el siglo siguiente. Al menos en términos relativos, puede ser más frecuente el uso de la primera persona en los romances del cordobés (Carreira 1992) que en los de Lope, y puede ser sintomático que sea la forma narrativa adoptada en su primera entrega, el “Hermana Marica,” también marcada por el desafiante empleo del romancillo y, sobre todo, de una rupturista perspectiva infantil; la materialidad de las “bellaquerías detrás de la puerta” completa el gesto de separación de la poética petrarquista de la sentimentalidad, basada en el empleo de unas formas estróficas dignas, la mirada de madurez introspectiva y la sublimación espiritual de las relaciones eróticas. Con todo ello también se supera la forma, el grado o el tipo de subjetividad propia de esa sentimentalidad y esa poética. En diálogo explícito con su temprano romancillo, el “Hanme dicho, hermanas” ratifica el gesto, sustituyendo la tópica *descriptio puellae* por un autorretrato. El nuevo romance insiste en el uso de una primera persona y parece con ello poner al propio autor en escena. Sin embargo, el tono burlesco refuerza lo que en ello hay de teatralidad. De una parte, la prosopografía se centra en lo más exterior, lo que puede darse en espectáculo, y marca una distancia respecto a la introspección que daría en prosopopeya, esto es, en la indagación o, por mejor decir, en la construcción de una interioridad. De otra parte, el juego de la burla, la jocosidad⁶, establece otra forma de distancia, esta vez estética, entre el sujeto que habla y el sujeto retratado. De manera temprana se da cumplimiento al programa estético (Pérez Lasheras 1995 y 2011) de desplazarse del sentir al decir, y estamos ante los cimientos de un edificio en el que la subjetividad sentimental se va a ver sustituida, en el espacio de la escritura, por otra forma de subjetividad, más literaria (Ruiz Pérez 2009).

Procede volver a la propia conceptualización del género, elegido por su valor representativo del giro ideológico y estético. El rasgo dominante en su caracterización genérica, como “romancero nuevo”, es el de la novedad, que empieza a imponerse como un factor

6 Es relevante la etimología de *jocus*, ligada a la idea de juego y el papel del juglar, especialmente en su dimensión cercana a la del bufón u “hombre de placer”.

de ruptura del dominante principio de imitación de los modelos; aún lejos de la idea proto-romántica de la originalidad y más aún de la de genio, la afirmación de la novedad puede convertirse con más facilidad en bandera de combate en un género sin clásicos, esto es, sin modelos de prestigio y fuentes de autoridad. Esta circunstancia convierte al romancero, desde sus precedentes de anonimia, en un terreno propicio para extender una nueva subjetividad, más cercana a la de la firma autorial en sentido moderno, desprendida ya de la raíz sentimental del sujeto poético precedente.

En una vía paralela, la mutación del género queda caracterizada en su otra denominación, la de “romancero artístico”. Sin duda, el rótulo lo vincula a dos rasgos esenciales en el género y en el estadio contemporáneo de la poesía: el componente del artificio, frente a la naturalidad, y el de la afirmación del artista, más allá de sus diferencias con los modos propios de la creación tradicional y el anonimato. En lo que toca al artificio y su revaloración, como sinónimo de arte o *ars*, no resulta paradójico que esta noción se despliegue en el género aparentemente más sencillo, espontáneo, tradicional y, por consiguiente, natural, incluida su recuperación de la forma octosilábica, arraigada en la tradición popular e identificada con la prosodia natural del castellano. No es tan paradójico si no restringimos la noción de *ars* a su realización más cultista, manifestada en el horizonte contemporáneo al romancero en la etapa inicial de lo que la crítica ha definido como manierismo. No se trata de las formas más superficiales de una artificialidad identificada con el aparato retórico acumulado. Estaríamos, más bien, ante una actualización histórica del vaivén entre una poética de base platónica, que reclama naturalidad y rechaza la duplicidad de las imágenes, y otra de base aristotélica, donde la *mimesis* no sólo se considera condición esencial de la poesía, sino que se reivindica como principio estético: no que se sienta, como reclamaba una poética de la sinceridad y la subjetividad sentimental, sino que se diga, como corresponde a la conciencia de que la poesía es un arte verbal y es en la construcción del discurso donde radica su esencia y donde se dilucida su éxito o su fracaso. En este sentido, la propuesta de Góngora se erige en el exponente máximo de este desplazamiento, como hace en el espacio de los géneros petrarquistas (sonetos y canciones) despojándolos del componente sentimental ligado al sufrimiento amoroso o, aun más subversivo, introduciendo en su formulación un quiebro insospechado y disolvente. Y algo similar ocurre en los versos romanceriles de Cervantes, otro partícipe destacado en la renovación del género y confesado admirador de Góngora, con el que coincide en el desarrollo (no tan feliz) de una poética desligada de la expresión como marca de subjetividad; su singularidad (más expresamente reivindicada por él que por Góngora) no radica en los paisajes anímicos, sino en la capacidad para levantar un ejercicio verbal donde la ficción verosímil desplaza la centralidad de lo verdadero (Ruiz Pérez 2006). Nos acercamos a la consolidación de una noción plena, moderna, de literatura.

También la noción de autoría ligada a lo artístico del romancero contribuye de manera determinante a este proceso. Ya se apuntó el papel que en el asentamiento del género jugaron los escritores que compusieron y publicaron, con su nombre, libros de romances. Es el caso de Lucas Rodríguez, Pedro de Padilla, Juan de la Cueva o José de Valdivieso. En el gesto individual y, sobre todo, en su recurrencia se configura una actitud novedosa, tanto en relación a la tradición del romancero como respecto a la práctica de la gran mayoría de los poetas de filiación petrarquista. La decisión de ordenar su obra y darla a la imprenta en forma de una entrega exenta se transforma en un modo de rúbrica autorial, directamente vinculada con la práctica editorial (Ruiz Pérez 2009). En ella la expresividad inicial de una escritura orientada a la indagación o conformación de la subjetividad sentimental tiene que compartir espacio con otra tarea bien distinta, pues ya no se mira tanto a la interioridad como al público lector al que se dirige la obra, en particular cuando esta circula en las vías del mercado. La extensión de esta actitud se sitúa en la base del proceso de profesionalización y lo impulsa de manera decidida, como se percibe en la trayectoria creativa y editorial de los autores mencionados. El rasgo indica la configuración de una nueva etapa en la construcción de la subjetividad autorial, paralela a los cambios estilísticos. Estos cambios pueden interpretarse a partir de la pérdida del ideal de transparencia y expresión directa de la intimidad. El alejamiento del modelo petrarquista implica trascender una práctica asentada en la expresión directa, presuntamente al hilo de la sentimentalidad, y la consiguiente dispersión de los poemas. De este punto se pasa a un estadio donde se impone el designio constructivo, conducente a la conformación del libro y su preparación para la imprenta, aun cuando se mantenga un amplio componente de *varietas* propio de esta práctica y la vigencia de algunos ideales estilísticos. En el proceso la conciencia autorial desvía la mirada desde su experiencia amorosa a la propia realización de su escritura como proceso complejo conducente a la edición del libro. Volviendo a la fórmula original, podríamos decir que el poeta deja de contemplar su estado emocional para considerar su ejercicio poético.

La multiplicación de libros de romances sitúa a los autores ante una percepción de su labor en vías de profesionalización distinta a la de una actividad aislada. Más bien comienzan a percibirla plenamente en un marco de rivalidad, que el incipiente mercado favorece. El escenario es el de los pasos tempranos en la constitución de un campo literario, con los componentes fundamentales definidos por Bourdieu, incluyendo la pugna entre escritores y las estrategias de reivindicación autorial. Aunque no faltan las polémicas singulares, como la que por estos años enfrenta a Herrera y el Prete Jacopín (Montero), el debate tiene una dimensión marcadamente colectiva, en el empeño por la afirmación del arte y de su práctica. En el caso del romancero las reacciones ante los cambios no fueron tan intensas, al tratarse de un género fuera del paraguas de la poética clasicista y carente para la mayoría

de los cultos de esta dimensión. Escenario bien distinto es el que conocieron, pocos años después, quienes trasladaron la dinámica de actualizaciones a géneros de mayor consideración académica, como al inicio del siglo siguiente experimentaron Lope o Góngora cuando salieron de los límites del romancero en el que asentaron su prestigio como poetas.

En la primera quincena del siglo XVII, a los alegatos lopescos ante la academia de Madrid y la respuesta del autor de las *Soledades* a sus impugnadores se suma la voz de Cervantes, aunque en el caso de sus novelas, por ser un género menos codificado que la comedia o el poema extenso, la reacción no fue tan virulenta, si exceptuamos las críticas del propio Lope. En el núcleo compartido en la autorreivindicación de los tres grandes creadores de los géneros modernos se halla el argumento de la novedad (Ruiz Pérez 2010), colocado en el centro mismo de su discurso desde el título del primero de los textos, el *Arte nuevo* del Fénix. Menos articuladas en su planteamiento, no se separan de esta línea las afirmaciones de los otros dos autores: haber dado principio a algo, en la respuesta de Góngora, y ser el primero en haber novelado en lengua castellana, en el prólogo de las *Ejemplares*. La justificación y defensa de la novedad se traslada, como hiciera Lope, al plano individual, con un claro germen del valor de originalidad. Estamos lejos del principio de sujeción propio de la poética clasicista y sus nociones de *imitatio* y *aptum*. Vemos, en cambio, abrirse las puertas de la afirmación del sujeto creador en su singularidad, una forma de subjetividad de naturaleza muy dispar a la considerada en el petrarquismo.

Los tres creadores de los géneros característicos de la modernidad comparten una profunda conciencia del valor de su arte y de la maestría alcanzada en él, lo que, con lo específico de sus fórmulas, constituye una base imprescindible para la aparición de la figura plena del escritor y también de la literatura en su sentido propio. Cervantes y, sobre todo, Lope, de una generación posterior, conforman su autoconciencia autorial en un arraigado sentido de la profesionalización (García Reidy), cuando esta saca la escritura *pro pane lucrando* del ámbito retardatario del mecenazgo o, al menos, no se limita a esta relación, como en Lope. En las antípodas de esa actitud, el aristocratismo estético de Góngora representa una actitud complementaria, pues su alejamiento de la imprenta y el mercado no comporta, más bien todo lo contrario, la renuncia a la perfección de su obra ni al orgullo creador. Las rivalidades y admiraciones, a veces compatibles, ratifican su visión de compartir un campo común o, al menos, de un amplio espacio de intersección entre sus ámbitos respectivos. Desde posiciones complementarias, estos tres autores no sólo dibujan la centralidad del campo literario en el primer tercio del siglo XVII. También personifican de manera paradigmática el emergente sujeto literario.

* * * * *

Por el alcance y entidad de su trayectoria y su vida, Lope es el que lleva más lejos sus posiciones autoriales. También por haber desplegado su creación en los distintos géneros y haber establecido vínculos con los diferentes ámbitos de sociabilidad del campo literario: mercado, academia y mecenazgo. Su ciclo *de senectute* (Rozas) reúne, fusiona y lleva a su plenitud estas circunstancias y se presenta como la realización definitiva del sujeto autorial en toda su dimensión. Las raíces de este ciclo final se hallan en la frustración derivada del fracaso en sus pretensiones de acceder a una posición que supusiera un definitivo “mecenazgo de estado”, como cronista real, pero también en los ataques recibidos a cuenta de su rebeldía ante los preceptos aristotélicos y, en última instancia, por verse desplazado por los “pájaros nuevos”, mejor adaptados a las demandas actualizadas del público en el campo fundado por el propio Lope. El conjunto de avatares biográficos serviría por sí mismo para establecer los perfiles del campo literario al concluir el primer tercio del siglo XVII y ayudarían a definir la condición autorial por su posición de campo, con la tensión entre centro y periferia. Sin embargo, los años últimos de la vida de Lope fueron de una fecundidad asombrosa, y en sus realizaciones el Fénix consiguió articular plenamente las líneas de conformación de la subjetividad, sentimental y literaria.

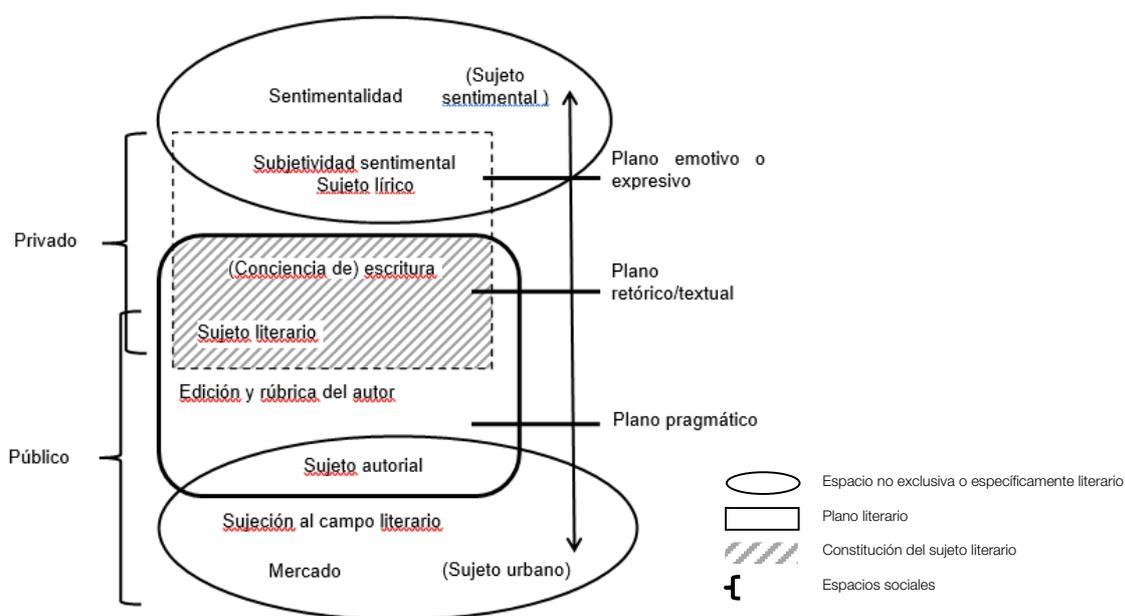
En particular en las composiciones elegíacas, en la póstuma *Vega del Parnaso* tiene cabida la actualización de la confesionalidad más cruda, indagando en la intimidad personal a partir de los avatares biográficos, desde los más intensos (pérdida de los hijos o de su amada) a los aparentemente más triviales, como demuestra la conversión del “Huerto deshecho” en una pieza magistral, donde la cercanía afectiva se desplaza sin solución de continuidad a un plano alegórico de trascendencia vital y literaria. En estas piezas Lope retoma los planteamientos petrarquistas seguidos más fielmente en las *Rimas* y desborda su estrecho campo argumental, a la vez que sitúa la estricta confesionalidad en una dimensión estética raramente alcanzada antes.

En *La Dorotea* el autor recupera las estrategias discursivas de sus romances de juventud, y no sólo por volver a la materia biográfica de sus amores tempestuosos. De la gran lección del romancero toma y aplica a su “acción en prosa” el juego de los desdoblamientos, explotando el artificio de los personajes-máscaras. Así, además de evocar y reordenar episodios de su vida personal, despliega un tratamiento dramático y discursivo en el que la dimensión metaliteraria no se limita a los comentarios sobre la “nueva poesía” y el ataque a sus excesos. Más radical es el alcance de su apropiación de la fórmula celestinesca para dar un giro a su propio modelo cómico, y no sólo por la circunstancial prohibición dictada por la Junta de Reформación (Moll 1974; Cayuela 1993). El juego de reelaboración se convierte en un ejercicio de reescritura y en él se asienta una aguda conciencia, con la profundidad que le otorga la melancólica y lúcida consideración de su propia trayectoria, convertido ya el escritor en un sujeto literario.

Finalmente, el *Laurel de Apolo* traslada a la posición de centralidad que el Fénix aún puede reivindicar el discurso que Cervantes había desplegado, con mayor marginalidad y genialidad, en el *Viaje del Parnaso* (Ruiz Pérez 2006). Sin entrar ahora en las diferencias, valga destacar lo que el conjunto de silvas laudatorias tiene de designio de ordenación del campo literario desde la conciencia de su existencia y el dominio de las reglas que lo rigen. Elevado a la cumbre apolínea, Lope cierra el círculo de la constitución del sujeto autorial, definiéndose a la vez por su propia práctica y por la articulación de la república letrada, en un doble movimiento que refuerza su autonomía específica y apunta a la persistencia de los nexos que la mantienen en el campo sociocultural, incluidas las demandas materiales de sus integrantes.

* * * * *

La consideración del ciclo *de senectute* lopesco ofrece una doble perspectiva para la consideración crítica propuesta en estas páginas. De una parte, corona la dimensión diacrónica y articulada del proceso de conformación y establecimiento de la subjetividad literaria y el sujeto autorial, al tiempo que proporciona un cierto aval de su pertinencia interpretativa. De otra parte, cuestiona la consideración de unas etapas cerradas y completamente diferenciadas, en que se asiste a un proceso de abolición de los rasgos precedentes, ofreciendo en cambio una visión integradora de una dialéctica que procede por asimilación y superación, pudiendo trasladarse a un paradigma de componentes y argumentos, detectables en distinto grado en cada época, género, autor o, incluso, momento de su trayectoria. Ubicados estos elementos, en primer lugar, en la línea de la historia hacen visible la pertinencia en la determinación de los diferentes planos o niveles en que se sitúan. Así, esta lectura diacrónica o sintagmática, estructurada en etapas sucesivas definidas en torno a un discurso representativo, ha de ponerse en diálogo y combinarse con una visión de orden sincrónico y naturaleza de paradigma, recordando en todo caso que los distintos niveles no resultan excluyentes.



En los dos extremos del cuadro se sitúan los elementos que podrían considerarse externos al sistema literario, sin incurrir en una visión restrictiva sobre su autonomía. Aunque no intervienen directamente en el hecho literario, este no existe sin la determinación contextual de una sentimentalidad constituida históricamente y del mercado en sus distintas fases, como espacio estricto de compraventa de libros y como horizonte ideológico del intercambio humano. En sí mismos ambos elementos, el de la intimidad sentimental y el de la materialidad de la comunicación, resultan aparentemente contrapuestos y paradójicamente constituyen las dos caras de la misma realidad, la de la burguesía emergente. La nueva clase que empieza a configurarse en el espacio de las ciudades libres, de su régimen económico y de su modelo cultural, establece como uno de sus cimientos la distinción entre lo privado y lo público, entre el tiempo del ocio y el del negocio (*nec otium*). El primero viene marcado por el animismo (Rodríguez *passim*), que apela a la existencia de un espíritu individual y presuntamente libre como argumento de liberación del modelo estamental heredado del feudalismo. La privacidad actúa como refugio y espacio de limitación del sujeto individual, también como ámbito para el despliegue de la libre posesión de su tiempo, sin someterse a la atención de las necesidades materiales. Estas se afrontan en el espacio público, cada vez más mercantilizado. Como señalara Fromm (1971), la reforma protestante proclamó a la vez el libre juicio y la justificación por la fe, hasta llegar a reconocer el enriquecimiento como un signo de la salvación del alma. Con ello construía las bases del desarrollo capitalista y de la clase burguesa que lo protagonizó. La diferencia con la Europa católica ha de leerse, sin embargo, como una cuestión de grado, sobre todo en el inicio de la ruptura, antes de que la contrarreforma se asentara y liquidara la mayor parte de las raíces ideológicas del humanismo. Al menos hasta la redacción del primer *Índice de libros prohibidos* (1559) y el cordón sanitario de Felipe II, la España que reunía en Medina del Campo las ferias comerciales y una de las ediciones más antiguas del *Lazarillo* se mantenía en una órbita europea en que el albedrío se extendía por igual a los movimientos del alma y a la libertad de comercio, como correlatos que se reclaman mutuamente. El horizonte compartido es el marco histórico e ideológico de la construcción del individuo moderno, del sujeto que comienza a definirse en la introspección y a realizarse en la economía de mercado.

En el escenario hispánico, la dimensión imperial configuraba un contexto específico. Como quedó reflejado en el poliédrico y controvertido episodio de las Comunidades, el modelo ausbúrgico del imperio, sobre todo en relación con el modelo alternativo de las ciudades libres, comportaba elementos de raíces medievales junto a otros propios de un horizonte de modernidad. Por ello, en su camino a la constitución de un estado unificado aplasta a la vez el poder aristocrático y las identidades locales o, al menos, establece con ellos un precario equilibrio de integración. También en el plano cultural y específicamente literario, esta situación e, incluso, las diferencias introduci-

das tras abdicar Carlos V, se traduce en una contraposición de tendencias. Hacia una persistencia del organicismo medieval, renacido en la cultura barroca (Maravall 1975), opera la inercia retardataria, representada por la proyección del patrón caballeresco en los comportamientos sociales y en los gustos estéticos. En dirección contraria operaba la apertura proporcionada por la dimensión europea del imperio y la disolución de las cortes nobiliarias y su función de modelización. También, junto a estas fuerzas contrarias que definían la singularidad de la integración hispana en el horizonte europeo, el imperio establecía un horizonte específico en el que nuestras letras adquirirían sus matices, como puede apreciarse al contrastar el petrarquismo castellano de poetas soldado con el desarrollado, por ejemplo, en el entorno de la *Pléiade* o en el círculo de Thomas Wyatt. En cualquiera de sus manifestaciones, sin embargo, el animismo que encuentra en la filografía neoplatónica su formulación conceptual más depurada, se impone para determinar una materia amorosa compartida en el plano del argumento y un sentido expresivo de la sentimentalidad resultante.

La espiritualización ligada al petrarquismo no es óbice, desde sus primeros pasos, para una convivencia con la materialidad propia de la mercancía, con el libro como representación privilegiada, en su dualidad de alma de texto y cuerpo de papel impreso. Precisamente, en la primera muestra de petrarquismo impreso en España nos encontramos con una poliédrica imagen, que los preliminares del volumen de 1543 evidencian con claridad. La escritura de Garcilaso surge de la efusión sentimental y una actitud introspectiva, ya señalada; en lógica correspondencia, su comunicación se circunscribe al círculo amistoso, representado por Boscán, encargado de la edición y de la publicación de los versos a la muerte del amigo, al amparo del librero o mercader de libros Joan Bagés; fallecido también el poeta editor, es su viuda quien completa la labor; pasando de mano en mano y de uno a otro formato, los versos se detienen finalmente en una propiedad, la que el privilegio del emperador le concede a doña Ana Girón y, tras ella, a los hijos habidos en común con Boscán. Sin solución de continuidad, la autocontemplación del poeta del Tajo se materializa en el libro catalán y se escritura en términos de propiedad mercantil por la legitimación y autoridad del soberano. El ejemplo lo es de la complejidad de las relaciones entre planos y de la dificultad de mantener intactos sus valores cuando el proceso llega a su culminación. La generalización de lo observado en este ejemplo señero la encontramos década y media después, cuando Felipe II establece la regulación de la impresión y comercio de libros. En su pragmática queda ya formulada la tensión inscrita en la obligación de la firma y en lo que supone de reconocimiento de una identidad sujeta a derechos y obligaciones, a beneficio económico y a castigo, asimismo pecuniario, pero también penal. Como forma de derecho,

esta breve pero detallada disposición supone una codificación y, en consecuencia una institucionalización, para regular la subjetividad en el marco legal y en el del mercado.

Esta perspectiva nos lleva desde la poesía a la imprenta y su regulación. Es interesante y productivo ponerlo en relación con la consideración de un tratado de 1587. La *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* arranca con problemas de atribución legal y contiene un intento de sistematizar lo desprendido de la introspección en el horizonte de una renovación científica. El primer componente del abigarrado tratado médico-filosófico trata de “el conocimiento de sí mismo”, y tan significativos como su materia son la forma dialogada y el protagonismo de “tres pastores filósofos”. En sus conversaciones discurren sobre los “afectos del alma”, incluido el amor, de manera que se formula como norma general lo que surge de la autocontemplación individual. Con la marca de la novedad en el título, el volumen pone las bases de una antropología del alma y desde ella se eleva a la consideración en el tercer coloquio de “las cosas que mejoran las repúblicas”. En el plano analítico y filosófico responde a lo establecido sintética y legalmente por la pragmática sobre imprenta, donde la exigencia de la firma como marca individual se establece para la prevención de los daños al reino y su religión. Y precisamente en este apartado de la firma la *Nueva filosofía* ofrece otro relevante problema, el de la identidad real de su autor o autora, cuando la firma resulta conflictiva y plantea una tensa conciencia de autoría, ligada a la responsabilidad impuesta (Foucault 1975). El asunto es conocido; la primera edición aparece a nombre de Oliva Sabuco de Nantes y Barrera, y no tarda en aparecer una declaración de su padre, Miguel, reclamando su autoría. Es la otra cara de la noción de herencia materializada positivamente en el privilegio para la impresión de las obras de Boscán y Garcilaso. Las teorías para defender la atribución al padre o a la hija son variadas y contradictorias (Ruiz Fernández 2012). Su diversidad denota lo problemático del caso y de una autoría bajo vigilancia, cuando sale del espacio de la privacidad. Casi treinta años después del *Índice* de Valdés, resulta aceptable la hipótesis de que Miguel Sabuco pudo atribuir a su descendiente, joven y mujer, un texto que rozaba materias susceptibles de incurrir en la heterodoxia. Más tarde, comprobada la aceptación de la obra por inquisidores y mercado, el padre pudo reclamar su protagonismo apoyándose también en este caso en la condición femenina de doña Oliva, que hacía poco verosímil la inteligencia y la decisión necesaria para componer y dar a luz este volumen. Lo que interesa ahora es comprobar cómo firma e identidad confluyen en la portada del libro impreso, que allí se sustancia la posición de autoría y su relación con el texto, y que por ello y por el sentido de propiedad que comporta el nombre sobre la obra puede ser objeto de disputa. Aun sin llegar a un caso extremo como este, firma e identidad revelan su precario equilibrio. La rúbrica sanciona la identidad, pero también la clausura, la delimita; la firma actúa como signo de identidad, pero no es la identidad; el sujeto se

reconoce en ella pero se realiza en el ejercicio que lleva hasta poner su nombre en un texto y se despliega en la vía que corre en brazos de la imprenta.

Las calas ilustran el entramado de relaciones que se establecen, en la periferia de la literatura, entre la indagación sobre una condición humana vista a nueva luz y las reglas que pautan el funcionamiento social hasta en sus aspectos más materiales, tanto legales como penales. En el interior del círculo formado por la articulación de privado y público, de “afectos del alma” y de códigos para el mercado, se mueve la literatura en la primera fase de la edad moderna, y en su trama se entrecruzan los distintos niveles de la subjetividad. Allí se encuentran los planos más externos, los que corresponden a una sentimentalidad con existencia independiente de una formulación textual y los que atañen a la puesta en circulación (y en venta) de los libros impresos, también los de materia distinta a la literaria. En el entrecruzamiento de ambos es donde podemos ver aparecer los perfiles de un sujeto literario en su sentido más específico.

Podríamos considerar que la construcción del sujeto literario ha alcanzado su plenitud cuando se apropia de ese espacio de intersección en que el impulso expresivo de una sensibilidad movida por los “afectos del alma” se formaliza para materializarse en libro, se difunde y sirve para proporcionar a su autor notoriedad y beneficios económicos (o responsabilidad y castigo). En ese territorio híbrido conviven el discurso del animismo y una creciente atención al mercado, la intimidad del sujeto y su conformación en el espacio público, también el de la publicación. En el petrarquismo el endecasílabo pauta la melodía de los sentimientos y con ello les otorga una primera forma de materialización. El proceso se completa cuando los versos se ordenan y se imprimen. En el proceso, el sujeto que se descubre en su sentimentalidad acaba configurando una imagen de sí con la firma en la portada⁷, llave de su reconocimiento por los demás, por los lectores, por las instancias del poder y, no en menor medida, por sus rivales en el campo literario. El primer elemento pertenece al ámbito de la psique preliteraria, el de lo emotivo y expresivo, y se halla a las puertas de la formalización. El segundo componente se sitúa en el plano de la pragmática, por cuanto se convierte en una acción, tiene efectos directos sobre los receptores y, en un sentido más coloquial del término, redundando también sobre un autor en busca de beneficios. Entre ambos se sitúa el nivel retórico-textual, donde las reglas del discurso dan forma a los sentimientos y permiten que se formulen en una composición reconocible e interpretable. Desde el centro de la escritura y la definitiva disposición de un texto *ne varietur*, el sujeto literario se conforma en la administración de los elementos determinantes de su subjetividad lírica y de su posición autorial, así como de las tensiones resultantes entre los dos polos, el

7 También se percibe la huella del autor en el resto de los preliminares, paratextos legales o no: la sanción administrativa por parte de la autoridad, la justificación de la autoría en las declaraciones prologales, la afirmación de un lugar en la república letrada expresada en dedicatorias y composiciones laudatorias.

expresivo y el pragmático. La conciencia del texto y el dominio de su formalización son las marcas de un sujeto literario que empieza a distinguirse del hombre de letras ya antes de llegar a la plenitud de la modernidad (Álvarez de Miranda).

Sirva para concluir una nueva vuelta a Foucault. En este caso, para subrayar la necesidad de considerar todo lo apuntado en una dimensión social. El individuo no existe ni se define en soledad. Del mismo modo, el sujeto literario no se conforma en el aislamiento. En toda definición hay una intervención de los otros. Al analizar la “función autor” Foucault (1969) destacaba la dimensión pragmática de esta posición. La misma definición en términos de “función” (función para otros, reconocida por otros, incidiendo en su acto de lectura) asentaba esta perspectiva de interacción. En *Vigilar y castigar* (Foucault 1975) atiende a los mecanismos reguladores del poder y su paradójico efecto de asentar la individualidad y la condición de sujeto justamente al establecer sus límites, al delimitar su espacio. La reacción a las normas y constricciones aparece así como uno de los motores esenciales en la constitución del individuo. La propia etimología de “sujeto” se relaciona con la idea de “sujeción”. En español se puede reflexionar sobre la distinción y sobre las relaciones entre “estar sujeto” y “ser sujeto”. En la medida de esta interpretación, la sujeción o delimitación aparece como condición del sujeto, de la subjetividad. En los términos que nos atañen, podemos inferir que el sujeto autorial sólo se instaure con la condición de necesidad de la existencia del campo literario. Considerando de nuevo la práctica de Lope en su ciclo *de senectute*, esta formulación se impone, y puede servir como ejemplo a título de demostración. Desde su génesis en la frustración, el ciclo arranca de las relaciones del autor con su entorno en el ámbito de las letras, con muchos de los rasgos del campo literario, y una de sus obras señeras en estos años, el *Laurel de Apolo*, actúa como documento de la existencia de un campo literario antes de proceder a un intento de ordenamiento.

En los versos de Garcilaso la experiencia de la introspección puede hacerse al margen de un campo literario. La imitación de Petrarca o el intercambio de manuscritos con su amigo Boscán no se acercan a esta noción ni a su funcionalidad. La conciencia de la escritura se despierta en gran parte (o, al menos, se formula) como reacción a los ataques y se forja en la polémica; sin embargo, tampoco para ello es necesario que el campo literario esté plenamente constituido. Respecto al horizonte garcilasiano aparecen, es cierto, nuevos componentes, como la rivalidad, la tensión con la norma, el impulso de innovación o distinción o las resistencias al cambio. Desde la academia o los defensores de la ortodoxia poética opera la función de vigilancia y, en cierta forma, de castigo. La puesta en funcionamiento de estos factores contribuye a impulsar procesos paralelos: la consolidación del campo y la afirmación de un sujeto literario, con todas sus interrelaciones. Al modo de Lope, el escritor con conciencia, voluntad y capacidad orienta entonces su práctica a reforzar ambas líneas,

consciente de que la posición de centralidad que persigue sólo es posible en el marco de un campo articulado. Asistimos con el Fénix a la consolidación de un pleno sujeto autorial y a la apertura del camino que habrá de recorrer la literatura moderna, al menos hasta que la moda de la autoficción aparezca como un síntoma del cambio en el paradigma general.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez de Miranda, Pedro. *Palabras e ideas. El léxico de la ilustración temprana en España (1680-1760)*. Madrid, Real Academia Española, 1992.
- Ariès, Philippe y Georges Duby (dir.). *Historia de la vida privada*. Madrid, Taurus, 1991 (vols. III-VI).
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1988.
- . *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- Burckhardt, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid, EDAF, 1982.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando y Germán Gullón, ed. *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam, Rodopi, 1998.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (ed.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid, Arco Libros, 1999.
- Carreira, Antonio. "El yo de Góngora: sus máscaras y epifanías". *Compás de Letras*, 1, 1992, pp. 90-123.
- Cayuela, Anne. "La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla". *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIX, 1993, pp. 51-76.
- Dülmen, Richard van. *El descubrimiento del individuo, 1500-1800*. Madrid, Siglo XXI, 2016.
- Elias, Norbert. *La sociedad de los individuos*. Barcelona, Península, 1990.
- Ferri Coll, José M^a. *Los tumultos del alma. De la expresión melancólica en la poesía española del Siglo de Oro*. Valencia, Institució Alfons el Magnanim, 2006.
- Foucault, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?". *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63, 3, 1969, pp. 73-104.

- . *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris, Gallimard, 1975.
- Fromm, Erich. *El miedo a la libertad*. Buenos Aires, Paidós, 1971.
- Gambin, Felice. *Azabache. El debate sobre la melancolía en la España de los Siglos de Oro*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.
- García Reidy, Alejandro. *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid, Iberoamericana, 2013.
- Guillén, Claudio. "Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y el descubrimiento del género picaresco". *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 197-211.
- Gurevich, Aaron. *Los orígenes del individualismo europeo*. Barcelona, Crítica, 1997.
- Kamuf, Peggy. *Signature pieces: on the institution of authorship*. Ithaca, Cornell University, 1988.
- Lapesa, Rafael. *Garcilaso: estudios completos*. Madrid, Istmo, 1985.
- López Bueno, Begoña (dir.). *Las "Anotaciones" de Fernando de Herrera. Doce estudios*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.
- . *La poética cultista de Herrera a Góngora*. Sevilla, Alfar, 2000.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel, 1975.
- . *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*. Madrid, Alianza, 1986.
- Moll, Jaime. "Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634". *Boletín de la Real Academia Española*, LIV, 1974), pp. 97-103.
- Montero, Juan. *La controversia sobre las "Anotaciones" herrerianas. Estudio y edición crítica de la "Controversia"*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1987.
- Navarrete, Ignacio. *Orphans of Petrarch: poetry and theory in the Spanish Renaissance*. Berkeley, University of California, 1994 (trad. esp. Madrid, Gredos, 1997).
- Pérez Lasheras, Antonio. *Más a lo moderno: sátira, burla y poesía en la época de Góngora*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1995.

- . *Ni amor ni constante. Góngora en su fábula de Píramo y Tisbe*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2011.
- Prellwitz, Norbert von. "Góngora: el vuelo audaz del poeta". *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIV, 1997, pp. 19-35.
- Rodríguez, Juan Carlos. *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*. Madrid, Akal, 1990.
- Rozas, Juan Manuel. *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid, Cátedra, 1990.
- Ruiz Fernández, J.: "La Nueva Filosofía de Oliva y Miguel Sabuco", *Ensayos, Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 27, 2012, pp.121-141 (<http://www.revista.uclm.es/index.php/ensayos>. Consultada en 17-01-2019)
- Ruiz Pérez, Pedro. *La distinción cervantina. Poética e historia*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- . "Las Obras de Boscán y Garcilaso: modelo editorial, modelo poético". *Del Verso al Libro*, Santiago Fernández Mosquera (ed.), monográfico de *Calíope*, 13,1, 2007, pp. 15-44.
- . "La poesía vindicada: reconocimiento de la lírica en el siglo XVI". *El canon poético en el siglo XVI*, Begoña López Bueno (dir.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008, pp. 177-213.
- . *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.
- . "Género y autores: el giro en la cuestión de la poesía". *El canon poético en el siglo XVII*, Begoña López Bueno (dir.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010a, pp. 269-303.
- . *El siglo del arte nuevo (1598-1691). Historia de la literatura española*, 3, José Carlos Mainer (dir.), Barcelona, Crítica, 2010b.