

Aproximación a la lengua poética de la segunda mitad del siglo XVII: el ejemplo de José Pérez de Montoro

Alain Bègue

EHEH, Casa de Velázquez/
LEMSO, Université de Toulouse-Le Mirail

Pese a la labor cada vez más importante de algunos investigadores, la comunidad científica sigue aproximándose con cierto recelo y hasta menosprecio a los poetas de la segunda mitad del siglo XVII. José Pérez de Montoro¹, poeta y dramaturgo nacido en Játiva en 1627 y muerto en Cádiz en 1694, forma parte de esta pléyade de autores finiseculares casi desconocidos que, si bien no destacan por su calidad literaria, sí lo hacen por representar los jalones que marcan el progresivo y proteico paso del Barroco al Neoclasicismo. Las pocas referencias críticas dedicadas a nuestro autor coinciden en la descripción de un estado degenerado de la poesía castellana. La primera de ellas, a cargo de Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, afirmaba, a finales del siglo XIX, que «Cáncer, León Marchante, Montoro, Sor Juana Inés de la Cruz son, al terminar el siglo XVII, los más célebres representantes de esta Musa degradada, que canta porque se divierte, y no porque siente o porque admira»². Más recientemente, Miguel Ángel Pérez Priego y Juan Manuel Rozas destacaron el «prosaísmo de la segunda mitad del siglo» XVII³; consideración a la que suscribió Russell P. Sebold al presentar las últimas décadas del XVII como «un período dominado por detestables poetastros ultrabarrocos, ya pretenciosos, ya prosaicos, como Tafalla Negrete y Pérez de Montoro»⁴. Los

¹ La datación de sus poemas hace de José Pérez de Montoro un poeta barroco tardío. En efecto, las dos terceras partes de su corpus poético —que corresponden a las composiciones que hemos podido fechar con seguridad o con casi seguridad— fueron escritas entre 1670 y 1694.

² Cueto, 1893, p. 14.

³ Pérez Priego y Rozas, 1983, p. 645.

⁴ Sebold, 1997, p. 157.

mencionados críticos no repararon sin embargo en la relativa popularidad y aceptación de nuestro autor en su tiempo. En efecto, como lo señalamos en nuestra tesis doctoral, Pérez de Montoro gozaba de un cierto reconocimiento en la Corte y en su Andalucía adoptiva por sus obras, tanto escritas como cantadas. Además, los aprobadores de sus obras póstumas, publicadas en 1736⁵ —los jesuitas Carlos de la Reguera y Marcos Domínguez de Alcántara— no dejaron de subrayar respectivamente «lo fluido y sonoro del metro, lo alegre y vivo de las expresiones, la agudeza en el decir y las prontitudes en los conceptos, con lo que bebe toda el alma y la viveza a nuestro idioma»⁶, así como «la amenidad de sus asuntos y pureza de estilo»⁷. Por otra parte, en 1706, el aragonés Pedro Miguel de Samper no dudó en incorporar al poeta entre las autoridades de la aprobación que hizo de las obras póstumas de José Tafalla Negrete:

Bien grande es la [utilidad] que encierran estas poesías de don José Tafalla, pues no siendo inferiores a los énfasis heroicos de Góngora, a las dulces suavidades de Lope, a las provechosas moralidades de los Leonardos, a la propiedad de frases de Ulloa, a los profundos conceptos de Solís, a las saladas discreciones de Montoro, ni a los vivos picantes de Quevedo, brilla con una especial gracia, que no se encuentra en los otros [...].⁸

La lógica divergencia, en su valoración de la obra poética de José Pérez de Montoro, entre los comentaristas de finales del siglo XVII y principios del XVIII, por una parte, y los herederos de la crítica literaria neoclásica y romántica, por otra parte hace necesaria una nueva lectura de su corpus literario. Nuestro propósito es presentar en este trabajo algunos rasgos estilísticos de la escritura de Pérez de Montoro, rasgos que reflejan de manera ejemplar, a nuestro juicio, el estado de la escritura poética en la segunda mitad del siglo XVII.

FORMACIÓN DE JOSÉ PÉREZ DE MONTORO

José Pérez de Montoro, a semejanza de numerosos contemporáneos suyos, se formó teóricamente —como lo reconoce el mismo autor— en el *Arte poética* de Juan Díaz Rengifo⁹. Ejerció luego su pluma en las no pocas manifestaciones literarias de carácter público, como las justas poéticas y demás certámenes, o privado, como las academias literarias, que se celebraron a lo largo del siglo y con mayor frecuencia en la segunda mitad del siglo. Su participación en ellas puede remontarse por lo menos al año de 1659, cuando participa en el madrileño certamen dedicado a la Virgen de las Soledades, y se desarrolla hasta 1672, cuando aparece como fiscal de una academia organizada en Cádiz bajo el patronazgo del duque de Veragua. Como afirmó la profesora Aurora Egido, la época barroca representa «un caso límite de proliferación de poesía

⁵ En adelante *OP*.

⁶ «Aprobación del *reverendo padre* Carlos de la Reguera, de la Compañía de Jesús, maestro de matemáticas en el Colegio Imperial de esta Corte», en *OP*, s. f.

⁷ «Aprobación de don Marcos Domínguez de Alcántara, presbítero, &c.», en *OP*, s. f.

⁸ «Aprobación de don Pedro Miguel de Samper, ciudadano de la ciudad de Zaragoza y cronista de su Majestad en el reino de Aragón», en Tafalla Negrete, *Ramillete poético*, s. f.

⁹ «Cuando yo andaba en Rengifo, / ya era él poeta de obras, / que llenaban la cazuela, / harto mejor que la olla» reconoce el autor refiriéndose al poeta Francisco de Avellaneda (*OP*, I, p. 198, vv. 29-32)

circunstanciada o por oficio»¹⁰. En aquel entonces la práctica poética se había convertido en un medio posible de promoción social o cuanto menos de medio para obtener algún subsidio o favor. Y, a pesar de habérselo reprochado a su principal adversario literario, Fermín de Sarasa y Arce¹¹, Pérez de Montoro no hizo sino aumentar el número de poetas áulicos y polígrafos que aprovecharían cualquier circunstancia para atraer los favores bien de algún alto funcionario (los miembros de distintos consejos gubernamentales), bien de miembros de la aristocracia andaluza (los duques de Veragua y de Medinaceli), o bien de la mismísima fuente del poder, el rey Carlos II. Lo prueban las composiciones panegíricas, fúnebres o epistolares que abundan en su obra.

Cabe señalar, por otra parte, tal como hiciera acertadamente la profesora María Soledad Carrasco Urgoiti, un cambio en el origen social de las participantes de las academias literarias a mediados del siglo XVII, esto es, cuando acaban formándolas «abogados, financieros y personas que desempeñan cargos administrativos»¹², a los que tendríamos que sumar los miembros procedentes del estamento eclesiástico, casi siempre promotor de los certámenes poéticos del siglo XVII¹³ y activo participante en los mismos. O sea, que son mayoritariamente autores que suelen hacer uso en su oficio del arte de la elocuencia. Es cosa conocida, además, que el *Ars praedicandi* así como los ejercicios universitarios influyeron en la estructura de las academias literarias¹⁴. Si bien no se trataba de ningún fenómeno nuevo, ya que hubo el antecedente de las justas sevillanas convocadas por el obispo don Baltasar del Río y que acogían, ya desde 1530, a los estudiantes de oratoria y poesía para que se entrenasen en las composiciones poéticas¹⁵, sí se trataba, en el siglo XVII, de una amplificación de toda la práctica poética anterior. Al contrario de lo que afirmaban preceptistas como Luis Alonso de Carvalho¹⁶, el poeta ya no nacía como tal sino que, a semejanza del orador, “se hacía”. Así, pues, la ínfima frontera que separaba a los poetas de los oradores se difuminó. Y Pérez de Montoro, si presenta reales dotes musicales, no deja de compartir ciertas características socioprofesionales con los nuevos versificadores. Así, por ejemplo, demuestra, en sus composiciones poéticas, manejar con cierta soltura los conceptos jurídicos que requiere su función de controlador mayor de la Casa de Contratación en las reales aduanas de Cádiz.

ORALIDAD Y POESÍA

De modo que la práctica profesional del arte poética, sea cual sea su manifestación, no pudo dejar de reflejarse en la escritura de nuestro poeta setabense-gaditano. Y eso, por dos razones esenciales. En primer lugar, por el predominio de la *argutia* en un siglo XVII que resulta ser el siglo de las poéticas conceptistas. Se acaba buscando la agudeza a

¹⁰ Egido, 1990, p. 50.

¹¹ «Este poeta, sin duda, / no hay asunto que se escape / de que él no coja la pluma, / el papel, la estampa, y dale» (OP, I, p. 96, vv. 49-52).

¹² Carrasco Urgoiti, 1988, p. 51.

¹³ Mas i Usó, 1996, p. 173.

¹⁴ Egido, 1988, p. 82.

¹⁵ Entrambasaguas, 1967, p. 7.

¹⁶ Carvalho, *Cisne de Apolo*. Consultar su capítulo sobre la vena poética.

toda costa —el «máximo de ingenio para el mínimo de contenido»¹⁷— para obedecer al fundamento imprescindible de la configuración de textos poéticos: la *admiratio*¹⁸. Debido a su carácter epigramático, la agudeza suele encontrarse preferentemente en ciertas formas métricas, tales como el soneto o la décima, y debe aparecer al final de la composición, si es breve, o de cada estrofa, de tratarse de un poema estrófico¹⁹. Esta sistematización acaba imponiendo un modelo de composiciones caracterizadas por la sucesión de «un indeterminado número de conceptos» unidos por el hilo conductor de «una idea unificadora»²⁰. Se impone de esta manera la tendencia hacia lo epigramático yuxtapuesto, hacia la agudeza incompleja definida por Baltasar Gracián²¹.

En segundo lugar, ese predominio del *movere*, de la admiración en el Barroco, se comprobaba particularmente, como apuntó Aurora Egido, «en el ejercicio público de la poesía que se manifestaba en los fastos de la fiesta cortesana o de la justa poética»²². En el mismo sentido abundó Mercedes Blanco al hacer del conceptismo el elemento común a todos los participantes de las justas poéticas²³, donde se manifiesta de manera más acusada «esta práctica generalizada de la figura ingeniosa»²⁴. La poesía escrita para el cenáculo académico o para la justa poética lo era «con el pensamiento puesto en el auditorio al que va dirigida y ante el que va a ser recitada, cantada o leída»²⁵. Lo verbal y lo escrito aparecen así conjugados en la sistematización y mecanización de la escritura conceptista. Además, y a diferencia de las composiciones destinadas a la lectura silenciosa, las escritas para ser declamadas o cantadas implican un acto de recepción único que posee un movimiento irreversible que tiene que tomar en cuenta el poeta²⁶. La composición poética producida para un ámbito público debe ser elaborada para su entendimiento inmediato, pues, salvo con un esfuerzo de la memoria, no se permite vuelta atrás, y el éxito del concepto depende de la disposición de sus elementos constitutivos.

En lo que a la *dispositio* se refiere, la doble condición de la sistematización del uso del concepto y de la necesaria comprensión única del auditorio tuvo como consecuencia el desarrollo y la amplificación de estructuras sintáctico-poéticas ya existentes, como las estructuras plurimembres, y estructuras fundadas en el paralelismo y la simetría. Lo cual supone una adaptación de la invención que se traduce por el empleo privilegiado de

¹⁷ Carreira, 1998, p. 373.

¹⁸ Boccaccio ya lo señalaba en su *Genealogia deorum gentilium* (1350-1360).

¹⁹ Tal es en efecto la definición que da, por ejemplo, Manuel de Faria e Sousa de su «soneto cabal»: «Esto queda enseñado, que si bien el soneto no ha de tener más de un pensamiento, debe organizarse de modo que lo fino dél se conozca con más valor en el último terceto. Es como carrera de buen hombre de caballo a donde se mira más al pasar que a partir y correr. Es puntualmente cohete, que volando luminoso, y ruidoso para en un estallido mayor. Y aunque, como dijimos, no ha de apartarse de un solo pensamiento organizado con esa industria, debe disponerse de manera que en cada cuartel diga algo que dé cuidado. El primer terceto se puede sufrir menor, porque ordinariamente sirve de hacer la cama a lo mayor que se quiere decir en el último. Así se hace un soneto cabal» (Faria e Sousa, *Rimas varias de Luis de Camoens*, pp. 399-400).

²⁰ Pérez Magallón, 2001, p. 459.

²¹ Gracián, *Agudeza*, I, p. 62.

²² Egido, 1990, p. 24.

²³ Blanco, 1988, p. 43.

²⁴ Blanco, 1988, p. 44.

²⁵ Egido, 1988, p. 79.

²⁶ Ducrot y Schaeffer, 1995, p. 618.

agudezas compatibles con dichas estructuras: agudezas por correlación —sobre todo la agudeza por improporción y disonancia—, juegos de palabras —*derivatio* o figura etimológica, equívocos, juegos de palabras por disociación, etc.— y agudezas compuestas. Si bien resulta necesario tener en cuenta el tema tratado y las preferencias estilísticas de cada autor, se nota no obstante un general predominio de dichas fórmulas. El contexto oral no afecta sólo a la disposición interna de los poemas, sino también a la *elocutio*, ya que implica peculiaridades estilísticas y verbales fundadas en la introducción de elementos del habla cotidiana, de elementos paremiológicos, de marcadores de la oralidad, así como una mayor simplicidad sintáctica, mayor transparencia semántica y un uso masivo de las redundancias fonéticas.

Voz recitada: las manifestaciones literarias públicas

Tomaremos, a modo de ejemplo de poesía académica, el romance octosilábico «Deidad sacra, en cuyo templo» incluido en el vejamen que hizo Pérez de Montoro para la academia gaditana de 1672 (véase el Apéndice 1). Veinte de sus treinta cuartetas se asientan sobre procedimientos paralelísticos o simétricos.

Los paralelismos sintácticos perfectos entre dos o más versos son escasos en la obra de Pérez de Montoro y de hecho sólo podemos comprobar un ejemplo en la cuarteta 29. En cambio, sí aparecen en numerosísimas ocasiones las variantes imperfectas, tal como ocurre en los versos 1-4, 9-12, 21-24, 37-40, 41-44, 45-48, 49-52, 65-68, 81-84 y 85-88. Del mismo modo, encontramos casos de paralelismos imperfectos finales (vv. 5-8, 17-20, 25-28), quiasmos en dos versos seguidos (vv. 89-92) o dentro de un mismo verso (vv. 105-108) —éste último acompañado de una derivación, es decir del uso de varias palabras con la misma raíz, y de una epanalepsis imperfecta, esto es, de una repetición (imperfecta en este caso), al final de una frase o verso, de la misma palabra o secuencia sintáctica con la que empieza («Vive tú» porque tú vives», v. 108)—, un caso de paralelismo oblicuo, es decir un paralelismo entre dos grupos sintácticos cuya situación en su respectivo verso es opuesta (vv. 93-96) y de una epanalepsis (vv. 97-100). Convendría señalar que, al igual que los conceptos, las figuras paralelísticas o simétricas de dicción se ubican casi siempre en la parte final de las estrofas y, en el caso del romance, en los dos últimos versos de cada copla. Y, de hecho, suelen servir de soporte sintáctico para figuras de pensamiento tales como la antítesis —vv. 19-20, 67-68, 91-92 o 103-104— y la hipérbole —vv. 9-12, 25-28, 37-40, 41-44, 81-84, 85-86, 93-96 y 113-116.

La necesaria organización que suponen tanto la longitud del poema como su declamación queda subrayada en los múltiples procedimientos anafóricos empleados por el autor. La anáfora perfecta con anáfora simple —«hoy» (vv. 5, 9 y 13) y «Vive» (vv. 113 y 117)— y anáforas complejas —«Tantos sean» (vv. 61 y 65), «No eres tú» (vv. 77, 81 y 90), «Vive tú» (vv. 107, 108 y 109)— coexiste así con la anáfora compleja imperfecta —«ya que» (vv. 17 y 21), «tantos sean» (vv. 58, 61 y 65), «¿Qué mucho» (vv. 69 y 73)— para guiar al auditorio. Además, los marcadores de fin de anáfora, la conjunción «pues» («hoy, pues», v. 13) y la locución adverbial «en fin» (v. 93) participan de la organización discursiva y de la fluidez del enunciado poético.

La ejemplaridad de este romance radica asimismo en su finalidad panegírica dentro del género burlesco en el que se había convertido el vejamen académico en el siglo XVII.

Puesto que la celebración del cumpleaños de la reina madre, Mariana de Austria, era el motivo de la reunión académica, Pérez de Montoro tuvo que proceder a la elección de un estilo acorde con el debido decoro. El *genus sublime* de su estilo reside en el campo léxico de la divinización («deidad», vv. 1 y 37; «sacra», v. 1; «templo», vv. 1 y 55; «adora», v. 3; «altares», v. 5; «fe», v. 35; «Cielo», vv. 35 y 66; «sagrados», v. 51 y «votos», v. 56), el campo semántico de la monarquía («reina», v. 9; «imperios», v. 10; «coronas», v. 12; «leones», v. 19; «soberanas», v. 52; «real», v. 80; «león cachorro», v. 85) y de la inmortalidad («eterna fama», v. 109; «bronce», v. 110; «mármoles», v. 115; «estatuas», v. 116), el empleo de mitologemas («Laquesis», v. 45; «Clicie», v. 84), de alusiones metafóricas («mantener verde la oliva / sin que el laurel se marchite», vv. 91-92), de alegorías («el tiempo», v. 39) y la hipérbole. Sin embargo, a nuestro juicio, la oralidad, característica obvia de cualquier academia, confiere cierto prosaísmo al discurso poético. Resultan casi inexistentes los procedimientos retóricos —tales como los hipérbatos— que rompen la fluidez del discurso. Sólo permanece la socorrida anástrofe, esto es, la inversión del orden sintáctico de los elementos de un mismo sintagma, sobre todo en los grupos sintácticos bi-nominales («... no a los confines / llega de sagrados cotos, / ni de soberanos lindes», vv. 50-52) o compuestos de un sustantivo y su epíteto («ignorante el mundo», v. 41). Del mismo modo, es de notar la claridad —por desgastados— de los conceptos empleados por el poeta.

*Voz cantada: tonos humanos y villancicos*²⁷

Además de escritor participante en diversas manifestaciones literarias públicas o privadas, Pérez de Montoro fue, junto con Manuel de León Marchante, Sor Juana Inés de la Cruz y Vicente Sánchez, uno de los más fecundos poetas villanciqueriles. Fue autor de doscientos nueve villancicos escritos para ocasiones tan diversas como las fiestas de santos, las profesiones de religiosas y las fiestas del calendario litúrgico (Pentecostés, Inmaculada Concepción, Navidad y Reyes), y casi siempre por encargo de instituciones varias —desde la Capilla Real hasta la catedral de Cádiz, pasando por la de Toledo y los conventos reales de las Descalzas y la Encarnación. Fue asimismo autor afamado de tonos humanos, como indica Fermín de Sarasa y Arce en un romance contra Pérez de Montoro:

Ni valió alegar que era
ingenio clásico y grande,
y autor de «Señora Inés»²⁸,
aquel celebrado baile.
(OP, I, p. 98, vv. 53-56)

²⁷ Es de señalar la progresiva y relevante importancia adquirida por la música tanto en los cenáculos académicos como en las justas poéticas conforme va avanzando el siglo XVII. Aurora Egido (1988, p. 85) y Pasqual Mas i Usó (1996, pp. 18 y ss.) subrayaron el “azarzuelamiento” de las academias literarias. La profesora Egido da como ejemplo de la materia zarzuelesca la introducción del recitativo en los círculos académicos de finales del Seiscentos. Podemos precisar que la primera huella del recitativo en textos cantados españoles se encuentra en la serie de villancicos escrita por José Pérez de Montoro para el madrileño convento de la Encarnación en 1684.

²⁸ El mencionado tono humano, cuyo primer verso es «Señora Inés, si no ha visto», se encuentra en las OP, pp. 372-373; véase el Apéndice 2.

Ahora bien, volvemos a encontrar, en las composiciones poético-musicales de nuestro autor, los mismos procedimientos retórico-dispositivos señalados antes. En el villancico²⁹ hagiográfico dedicado a San Antonio de Padua, que tomaremos como ejemplo, aparecen las figuras paralelísticas en su cabeza y en siete de sus diez quintillas. La cabeza se funda en un paralelismo imperfecto final destinado a apoyar la musicalidad de la estrofa y a reforzar la frase lexicalizada «cantar a las mil maravillas»:

Oigan, que quiero en unas quintillas
gastar con Antonio mis claros acentos,
que de quien obró mil a mil los portentos,
bien podré cantar a las mil maravillas.
(*OP*, II, p. 63, vv. 1-4)

La segunda de las coplas se concluye por en un quiasmo antitético con valor hiperbólico:

Su catedral le dio silla;
pero viendo que el Señor
levanta a quien más se humilla,
trocó la iglesia mayor
por una pobre capilla.
(*OP*, II, p. 63, vv. 10-14)

La tercera ofrece un paralelismo perfecto y un paralelismo final antitético:

Llamábanle en esta edad,
por tratarle con decencia,
los pobres, paternidad,
los devotos, reverencia,
pero él era caridad.
(*OP*, II, p. 64, vv. 15-19)

La cuarta presenta un paralelismo imperfecto final antitético:

Más puro fue que el armiño,
y Dios, viéndole tan fiel,
si para el común cariño
fue una vez hombre, para él
fue infinitas veces niño.
(*OP*, II, p. 64, vv. 20-24)

La quinta contiene dos paralelismos finales, uno entre dos versos binarios (vv. 23-24) y otro con una figura etimológica (vv. 24-25):

²⁹ Como señalamos en nuestra tesis doctoral, procedemos a la distinción entre la forma «villancico», correspondiente a la forma binaria tradicional con cabeza y coplas, y el género «villancico», que abarca cuantas facetas presenta el villancico de la segunda mitad del siglo XVII (tradicional binaria, ternaria, ensalada, etc.).

El santo, pues, vigilante,
 por ser buen correspondiente,
 fue de lo fino y constante,
 de lo humilde y lo obediente,
 puntualísimo observante.
 (OP, II, p. 64, vv. 25-29)

En la octava hay dos paralelismos imperfectos, el uno antitético en los dos primeros versos (vv. 40-41) y el otro sinonímico con antítesis final (vv. 43-44):

A los infieles convierte,
 a los cristianos no olvida,
 y anda con todos de suerte
 que a unos les vuelve la vida,
 y a otros les quita la muerte.
 (OP, II, p. 65, vv. 40-44)

En la novena se da la repetición del superlativo «más» casi en la misma sílaba métrica (quinta y cuarta):

Nobles y ricos hacer
 deben a este santo el voto
 que pudieren mantener,
 pues siempre es su más devoto
 quien tiene más que perder.
 (OP, II, p. 65, vv. 45-49)

Y, por fin, la décima quintilla se apoya en un paralelismo imperfecto final antitético e hiperbólico:

No, pues, desconfíe alguno
 de Antonio, mediante Dios,
 cuando lo busque importuno
 porque el santo siempre es uno,
 y, si se le ofrece, es dos.
 (OP, II, p. 65, vv. 50-54)

Entre los procedimientos harto utilizados por nuestro autor en su obra poética figura también la deslexicalización de refranes e idiotismos. Así ocurre, por ejemplo, en la séptima quintilla, donde presenta la milagrosa capacidad del santo para devolver el oído a sordos mediante un concepto formado a partir de la deslexicalización de la frase hecha «conocer de oídas» (vv. 34-35)

Otra característica de esta obra reside en su extrema claridad y fluidez, tanto desde un punto de vista sintáctico como desde el punto de vista semántico. La casi ausencia de encalbagamientos abruptos, de hipérbatos —en dos ocasiones: «Más puro fue que el armiño» (v. 16) y «nobles y ricos, hacer / deben a este santo el voto» (vv. 41-42)— y de anástrofes —sólo hay un caso en el segundo verso de las coplas («de Lisboa natural», v. 2)— contribuyen a esta impresión de claridad narrativa. Ésta se debe una vez más, en

nuestra opinión, a la interpretación oral de la obra, cantada esta vez y no recitada o declamada, pues tanto la *dispositio* como la *inventio* deben responder al criterio de eficacia e inmediatez de su recepción por parte de un auditorio heterogéneo. Según Oswald Ducrot y Jean-Marie Schaeffer, el canto supone una escritura peculiar que radica en su simplicidad sintáctica, una mayor transparencia semántica, redundancias semánticas masivas, por ejemplo por la introducción de un estribillo³⁰.

LA EVOLUCIÓN HACIA LA CLARIDAD
Y NATURALIDAD DEL DISCURSO POÉTICO

Los fenómenos poéticos, retóricos y gramaticales que acabamos de señalar apuntan todos a un proceso de clarificación del discurso poético. La sempiterna rivalidad entre arte y naturaleza parece resolverse progresivamente a favor de esta última. A pesar de cierto resurgir neocultista o neogongorino³¹, la tendencia en la segunda mitad del siglo XVII parece ser escribir con una claridad discursiva que dista poco de la que suele pertenecer a la prosa.

La claridad de la escritura poética es la que defiende Pérez de Montoro en 1689 en un largo romance crítico dirigido contra un romance culto escrito a la muerte de la reina María Luisa de Orléans (véase el Apéndice 3). No se trataba de un debate nuevo. Los antiguos, tanto profanos como religiosos, ya trataron en sus preceptos retóricos de la oposición entre oscuridad y claridad antes de que Petrarca se hiciera con sus teorías para presentarse como defensor de cierto tipo de oscuridad. A principios del siglo XVII, las *Soledades* de Luis de Góngora fueron seguramente, según Robert Jammes, el origen de «la más importante polémica literaria de toda la historia de la crítica española»³². En este sentido, la obra de Pérez de Montoro no es sino uno de los jalones finiseculares de un debate áureo que se prolongará hasta el siglo XIX.

No sólo se opone el autor explícitamente a la oscuridad gongorina, como lo hacía ya en otro poema³³, sino que se aventura, en su romance crítico, a proponer su propia definición de la oscuridad poética:

Obscuro es lo que es remoto,
obscuró es cuando al rodeo
lleva con lo dilatado,
puesto en peligro lo atento.
Obscuro es lo que de impropio
pasa tanto ya el extremo,
que el oído dar no sabe
razón al entendimiento.
.....
Obscura es la letra que es,
sin carácter, toda enredos,

³⁰ Ducrot y Schaeffer, 1995, p. 619.

³¹ Ver mi artículo sobre las tendencias poéticas de finales del siglo XVII en Cádiz (Bègue, 2005).

³² Roses Lozano, 1994, p. IX.

³³ «Al llegar el rey negro a las aras / a dar a Dios culto, / otro Góngora pintiparado / sería en lo oscuro» (OP, II, p. 415, vv. 91-94).

aunque después de leída
parezcan valles los cerros.
(OP, I, p. 188, vv. 29-36, 45-48)

Así, para Pérez de Montoro el discurso poético debe residir tanto en la claridad de los conceptos («el hablar era sacar / de sombras los pensamientos», vv. 19-20), pues el lector u oyente no debe recurrir a la razón para entenderlos («Obscuro es si se requiere / la razón para lo expuesto», vv. 25-26), como en la organización sintáctica de las palabras, que deben obedecer a una narración progresiva que no obligue al lector a una segunda lectura reversible (aunque ésta permita su comprensión).

A diferencia de los poetas y preceptistas antigongorinos, que, si bien rechazaban la oscuridad que surgía de las palabras, sí justificaban la que procedía de los conceptos³⁴, Pérez de Montoro propugna una claridad del discurso poético que abarque las áreas retóricas tanto de la invención como de la disposición. Propugna un acercamiento confundible, casi una superposición, entre el sistema expresivo (*verba*) y su significado (*res*). Este abandono de la oscuridad, elemento que, según Luis Alfonso de Carvallo, distinguía al poeta del orador, permite ahora a estos últimos —los oradores— presentarse como poetas y romper así el esquema del *poeta nascitur*³⁵. Orador y poeta son casi una misma cosa en la segunda mitad del Seiscientos.

Es de subrayar, en la crítica de la oscuridad hecha por Pérez de Montoro, la clara reivindicación de la presencia de la sinceridad y, por consiguiente, del sentimiento en el discurso poético:

Una cosa es ser obscuro,
otra cosa es ser sincero,
aquello explicado ata,
esotro siempre anda suelto.
(OP, I, p. 189, vv. 57-60)

El autor busca un artificio poético, una imitación de la voz que habla que permita al lector o al oyente alcanzar de esta manera sus propios sentimientos. La sinceridad del autor se refleja en su escritura suelta. Ya en su vejamen de 1672, Pérez de Montoro había elegido a Garcilaso como modelo de ternura: «porque es tan tierno de ojos, que no lo dijo más tierno Garcilaso». El poeta busca una escritura lo más natural posible. Después de la denostada ausencia del poeta en las composiciones de Góngora, se siente la necesidad de volver a la aparente claridad de la escritura de Garcilaso. No se trata sino de reducir los artificios propios de lo que Paul Julian Smith llamó la «retórica de la presencia»³⁶.

Esta naturalidad del discurso acompaña la progresiva «pérdida del determinismo temático y estilístico» que caracteriza al Barroco³⁷ y va sometiendo los metros y géneros

³⁴ Así Juan de Jáuregui, entre otros, se opone en su *Discurso poético* a la poesía que ni gusta al vulgo ni a los doctos, y distingue entre la oscuridad que reside en los conceptos y la que surge de las palabras (Jáuregui, *Discurso poético*, p. 129).

³⁵ Egido, 1990, p. 18.

³⁶ Smith, 1995, p. 90.

³⁷ Egido, 1990, p. 34.

a su nueva materia. Se comprueba así si no un abandono de los formas italianas, sí una considerable disminución de su uso que se limita al gusto personal de una minoría de poetas y a los círculos académicos o justas poéticas. Por el contrario, asistimos a una Edad de Oro del octosílabo. Para 1665 el romance estaba en plena barroquización, y esta barroquización venía desde los comienzos del siglo. Es, para estas fechas, cuando el romance conoce su mayor polifacetismo. Y, de nuevo, Pérez de Montoro resulta ser un buen ejemplo de esas tendencias métricas. El profesor Antonio Alatorre, en su ya clásico estudio sobre la evolución del romance a lo largo del siglo xvii, ya había apuntado muy brevemente la riqueza del romance en la obra de Pérez de Montoro: «José Pérez de Montoro fue, como Salazar y Torres y como Sor Juana, un gran innovador y explorador en los terrenos de la métrica, y concretamente del romance»³⁸. En sus villancicos aparecen treinta y ocho formas distintas de romances, desde el sencillo hexasilábico (o endechas) hasta las formas romanceadas más musicales (por ejemplo, cuartetos 7-9-7-5, 7-5-10-5 o 9-12-8-12). La libertad narrativa que ofrece el romance así como su fácil adaptación al ansia innovadora procedente de los géneros poético-musicales corresponde a ese discurso poético natural buscado por Pérez de Montoro.

Cabe añadir, además, los romances pertenecientes al corpus poético profano de José Pérez de Montoro y que representan, con setenta y cuatro ocurrencias (sesenta y uno octosilábicos y trece endecasilábicos), el 46% de las formas métricas empleadas. Las demás formas poéticas, estróficas o no, —sesenta y un sonetos, ocho jeroglíficos, tres décimas, tres cuartetos, tres poemas en quintillas, dos en octavas, dos glosas, dos tonos humanos, un ovillejo, un poema en endechas reales, otro en quintillas, uno en seguidillas y un sexteto-lira— suelen obedecer a criterios genéricos y canónicos (como el soneto utilizado por Pérez de Montoro casi exclusivamente para la poesía amorosa y moral). Por otra parte, la poesía religiosa de nuestro autor comprende, haciendo caso omiso de los doscientos nueve villancicos citados, nueve romances (ocho octosilábicos y un endecasilábico), siete motes latinos con su redondilla, seis sonetos, dos redondillas, una canción real, una composición en sextetos-liras y otra en sextillas. La presencia de formas métricas numéricamente inferiores —generalmente formas que presentan mayor rigidez como la canción real petrarquista o el sexteto-lira— suele ser fruto de su participación en academias o certámenes. Francisco de Herrera decía que era «muy desigual diferencia escribir en modo que los versos fueren la materia, a aquel en que la materia fuerce los versos»³⁹ y la estructura constreñida de las estrofas italianizantes parece resentirse del allanamiento expresivo de la nueva estética.

El presente trabajo sólo ha podido presentar una de las vertientes que adopta el discurso poético de la segunda mitad del siglo xvii. El imperio de la agudeza junto con la profesionalización de la práctica poética, que adopta un carácter marcadamente oral, acaban generando una escritura sistematizada y mecánica. Paralelamente, observamos en la obra de Pérez de Montoro el desarrollo de una nueva tendencia hacia una escritura aparentemente lo menos artificiosa posible, y hacia una mayor transparencia de la sinceridad del poeta. Testigo y activo partícipe de los cambios sufridos en una época de

³⁸ Alatorre, 1977, p. 402.

³⁹ Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, p. 268.

crisis y de gran mutación de la poesía, José Pérez de Montoro figura, a través de su obra literaria, una de las primeras etapas de un camino que discurre hacia la poesía neoclásica. Su obra manifiesta las ansias de cambios estéticos que desembocarán en el regreso a la mesura, a la propiedad y a la naturalidad aristotélicas propugnados por los poetas del siglo XVIII.

Apéndice

1. Voz recitada: las manifestaciones literarias públicas

Deidad sacra, en cuyo templo
sólo el culto se permite
a la fe que adora ciega
y al respeto que ama lince;
 hoy, que en no menos altares 5
que leales pechos riges
dura indispensable fuego,
arde el voto inextinguible;
 hoy, que te celebran reina,
y más imperios te erigen 10
las virtudes que dilatas,
que las coronas que ciñes;
 hoy, pues, que el diciembre acuerda
el día en que amaneciste,
con cuya memoria el tiempo 15
hace los años felices;
 ya que a tus pobres vasallos
(que entre tanto que no gime
el parche duermen leones)
la lira recuerda cisnes; 20
 y ya que el común contento
la desorden no prohíbe
de que arrebatados canten,
o que suspendidos griten;
 oye, señora, tus glorias 25
en una voz que se engríe
de oírse entonar tan baja,
que aun suena menos que humilde.
 Mas ¿dónde hallará el ingenio
quien una duda descifre, 30
que le añade a mi ignorancia
la torpeza de invencible?:
 ¿cómo, señora, tus años
celebran sin que peligre
la fe, creyendo que el cielo 35
humanas leyes admite?
 Quién nace deidad no nace,
porque vive siempre, y vive

sin que el tiempo lo sospeche ni las horas lo malicien.	40
Pues, ¿cómo ignorante el mundo juzga capaz de añadirse a la cuenta de sus años el orden de sus abriles?	
En la majestad, Laquesis, cuantos al torno infalible hilos de estambre devana, madejas de oro repite.	45
La jurisdicción grosera del tiempo, no a los confines llega de sagrados cotos, ni de soberanas lindes;	50
mas, hoy, al tiempo sin duda los afectos se dirigen, para que a su frágil templo hagan nuestros votos firme.	55
Celébrense, pues, los años, y tantos sean, que alivien la pauta por donde el tiempo con pesada mano escribe.	60
Tantos sean, que a ejemplares de duraciones confirmen el riesgo de los instantes de contingencia imposible.	
Tantos sean como cuantas ansias al cielo le piden, que todo el orbe caduque, o tu vida se eternice.	65
Mas, ¿qué mucho que el afecto a inmortalizarse aspire, si del amor con que amparas no son los términos fines?	70
¿Qué mucho que ansioso el ruego la vida te solicite, si en ella desea cuantas la felicidad consigue?	75
¿No eres tú, en cuya celosa y obediente mano asiste la vara de oro, en tanto real cuidado se mide?	80
¿No eres tú la que en las luces no menos que en los eclipses, si a un sol correspondas rosa, a otro sol atiendes Clicie?	
¿No debió el león cachorro, témanle ya o ya le admiren, si al nacer de ti lo grande,	85

al crecer de ti lo insigne? En su tutelar defensa, ¿no eres tú la que supiste mantener verde la oliva, sin que el laurel se marchite?	90
Por ti, en fin, segundo Carlos reina en cuanto inaccesibles mares alumbran, y en cuanto indomables luces ciñen.	95
Pues, ¿qué mucho que en tus aras el afecto incombustible sólo a su fuego su fuego y su vida sacrifique?	100
Arda en leal holocausto, y el torpe interés no avive la llama, ni al noble fuego carbones sucedan viles.	105
No se oigan entre el incendio más voces que las que dicen «Vive tú», y repitan sólo, «Vive tú», porque tú vives.	110
Vive tú, y tu eterna fama, eterno el bronce publique en mudas planchas que enseñen retórica a los clarines.	115
Vive, y no con luz borrada los cinceles y buriles cuantos mármoles te abulten, tantas estatuas te animen.	120
Vive, pero del deseo la ponderación se fíe al silencio, que en él sólo hay frases para imposibles. (OP, I, pp. 435-438)	

2. Voz cantada: tonos humanos y villancicos

Señora Inés, si no ha visto lo que me hace padecer, mire usted, yo me contento sólo con que mire usted.	5
Es mi dolor un cuidado, que aunque le oculto tal vez, ya se ve que yo no tengo, sino lo que ya se ve.	10
Bien claro está que el mostrarse tan porfiado su desdén, es querer que no la quiera,	

pero todo en mí es querer.
 Ese rigor con que mata,
 que apacible engaño es,
 ahora bien, ya sé que es mal, 15
 pero quiérole ahora bien.
 Y pues mi amor se sujeta
 a tormento tan cruel,
 sentiré que me agradezca
 todo lo que sentiré. 20
 Aunque morir es forzoso
 a manos de su esquivéz,
 puede ser que no me mate,
 si hace lo que puede ser.

Estribillo.

Con que mi mal, señora Inés,
 mire usted que se ve, que es querer;
 mas si logro rigores, ahora bien,
 padeciendo y amando sentiré
 que también el alivio puede ser.

3. Contra la oscuridad poética

Muera aquel romance infausto,
 estivado de misterios,
 muera obscuro, porque muera
 con todos sus sacramentos. 5
 Muera, puesto que parece
 en lo horroroso y lo denso,
 en lo ardiente y lo profundo,
 hecho en los mismos infiernos.
 Muera, pues en caso tal
 que estremeció todo el reino, 10
 quiere, haciendo el caso noche,
 dormirnos los sentimientos.
 Muera... pero no, señor,
 no muera ya, porque temo
 que el diablo se lleve el alma 15
 que Useñoría le ha puesto.
 Señor don Manuel, yo oí,
 cuando atendí a mis maestros,
 que el hablar era sacar
 de sombras los pensamientos. 20
 Y ¡qué oscuro es, cuando, aunque
 sean los términos buenos,
 siendo amplísimos, no traen
 determinado su empleo!

Obscuro es, si se requiere 25
la razón para lo expuesto,
al ver lo que ha echado fuera,
pedir las luces adentro.

Obscuro es lo que es remoto, 30
obscuramente es cuando al rodeo
lleva con lo dilatado,
puesto en peligro lo atento.

Obscuro es lo que de impropio 35
pasa tanto ya el extremo,
que el oído dar no sabe
razón al entendimiento.

Obscuro es lo que se implica 40
con lo que va suponiendo,
si no propone al oído
las causas de sus encuentros.

Obscuro es lo que depende 45
de un voluntario supuesto,
pues se ha de encender la luz
de lo posible en lo lejos.

Obscura es la letra que es, 45
sin carácter, toda enredos,
aunque después de leída
parezcan valles los cerros.

Obscura es la acción también 50
cuya idea no sabemos,
aunque después de sabida
deponga la duda el ceño.

¿Quién duda que son las cifras 55
lo obscuro con más extremo,
y entendidas con la clave,
se desbaratan los sellos?

Una cosa es ser obscuro, 60
otra cosa es ser sincero,
aquello explicado ata,
esotro siempre anda suelto.

No ahíje Usía el romance,
que no hay razón para eso.
¿Qué dirá el rey don Alonso
de ver tan obscuro nieto?

Heroico es verdad que es, 65
pero es duro y algo recio,
y es cosa ya muy pesada
para llevarlo y traerlo.

(*OP*, I, pp. 187-189, vv. 1-68)

Referencias bibliográficas

- Academia Con que el Ex^{mo}. Señor Marques de Xamaica Celebró los felizes años de su Mag. La Reyna N. Señora D. Maria Ana de Austria, el dia 22. de Diziembre de 1672. Que presidió Don Diego de Contreras, Cauallerizo del Excelentissimo señor Duque de Veragua; siendo Fiscal D. Ioseph de Montoro; y Secretario D. Ioseph de Trejo: Secretario del Excelentissimo señor Marqués de Xamaica. Que la dedica al Excelentissimo señor Condestable de Castilla; Duque de Frias, Conde de Haro; Marqués de Verlanga; Señor de Medina de Pomár, del Consejo de Estado de su Magestad, su Presidente del Real de las Ordenes, y de la Junta del Supremo Gobierno, &c.* Con licencia. Impresa en Cadiz, por Juan Uejarano, año de 1673.
- ALATORRE, Antonio, «Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)», *NRFH*, 26, 2, 1977, pp. 341-459.
- BÈGUE, Alain, «Las tendencias poéticas a finales del siglo XVII: el caso gaditano», en *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, eds. Carlos Mata y Miguel Zugasti, Pamplona, Eunsa, 2005, t. I, pp. 275-288.
- BLANCO, Mercedes, «La oralidad en las justas poéticas», *Edad de Oro*, 7, 1988, pp. 33-47.
- , *Les rhétoriques de la pointe. Balthasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, Librairie Honoré Champion (Bibliothèque littéraire de la Renaissance. Série 3, tome 27), 1992.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, «La oralidad del vejamen de Academia», *Edad de Oro*, 7, 1988, pp. 49-57.
- CARREIRA, Antonio, «Antonio de Solís o la poesía como divertimento», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, ed. M. C. García de Enterría y A. Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, t. 1, pp. 371-390.
- CHEVALIER, Maxime, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica (Filología, 24), 1992.
- CUETO, Leopoldo Augusto de, marqués de Valmar, *Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII*, por D. Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar, Tercera edición, corregida y aumentada, Madrid, Est. Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1893. Tomo 1.
- DUCROT, Oswald y Jean-Marie SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil (Points Essais, 397), 1995.
- EGIDO, Aurora, «Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias de los Siglos de Oro», *Edad de Oro*, 7, 1988, pp. 69-87.
- , «La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco», en *ID.*, *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica (Filología, 20), 1990, pp. 9-55.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «Lope de Vega en las justas poéticas toledanas de 1605 y de 1608», *Revista de literatura*, 32, 63-64, 1967, pp. 5-104.
- FARIA E SOUSA, Manuel de, *Rimas varias de Luis de Camoens* (Lisboa, 1685), en *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, ed. Antonio Porqueras Mayo, Barcelona, Puvill Libros (Biblioteca Universitaria Puvill, I. Estudios, 9), 1989, pp. 382-402.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 14 y 15), 1987.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 516), 2001.
- JÁUREGUI, Juan, *Discurso poético. Advierte el desorden y engaño de algunos escritos*, Madrid, Editora Nacional, 1978.
- MAS I USÓ, Pasqual, *Academias y justas literarias en la Valencia barroca*, Kassel, Reichenberger (Teatro del Siglo de Oro. Estudios de literatura, 29), 1996.

- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, «Hacia un nuevo discurso poético en el tiempo de los novatores», *Bulletin Hispanique*, 2, 2001, pp. 449-479.
- PÉREZ DE MONTORO, José, *Obras posthumas lyricas humanas [y sagradas] de D. Joseph Pérez de Montoro, secretario de su magestad, recogidas, y dadas a la estampa por Juan de Moya, quien las dedica a la muy ilustre señora D.a Ana Antonia de Góngora Avilés Sandoval y Bañuelos, marquesa de Almodóvar, señora de la villa de la Rambla, y de Santa María de Trassierra, la Zarza, y Cañaveral, &c.* Con privilegio: En Madrid, en la Oficina de Antonio Marin. Año de 1736. 2 tomos.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel y Juan Manuel Rozas, «Trayectoria de la poesía barroca: Introducción», en *Siglos de Oro. Barroco*, dir. Bruce W. Wardropper, vol. 3 de *Historia y Crítica de la Literatura Española*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 631-668.
- SEBOLD, Russell P., «“Mena y Garcilaso, nuestros amos”: Solís, Candamo, líricos neoclásicos», en *Del Barroco a la Ilustración. Actas del Simposio celebrado en McGill University, Montreal, 2 y 3 de octubre de 1996*, ed. Jesús Pérez Magallón, Charlottesville, The University of Virginia (Anejos de *Dieciocho*, 1), 1997, pp. 155-172.
- SMITH, Paul Julian, «La retórica de la presencia en la poesía lírica», en *ID.*, *Escrito al margen: literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 10), 1995, pp. 57-93.
- TAFALLA NEGRETE, José, *Ramillete poetico de las discretas flores, del amenissimo, delicado numen del doctor D. Joseph Tafalla Negrete, Abogado de los Reales Consejos de Aragon. Dedicado al Magnifico, y Muy Ilustre Señor Don Manuel de Contamina, Ciudadano de la Imperial Ciudad de Zaragoza, y Regidor por su Magestad del Hospital Real, y General de Nuestra Señora de Gracia, &c. Sacalas a luz Manuel Roman, impressor de la Vniversidad, y de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza.* Con licencia: En Zaragoza: En su propria (*sic*) Imprenta, Año 1706.

*

BÈGUE, Alain. «Aproximación a la lengua poética de la segunda mitad del siglo XVII: el ejemplo de José Pérez de Montoro». En *Criticón* (Toulouse), 97-98, 2006, pp. 153-170.

Resumen. Nuestro propósito es presentar, a través de la obra del escritor José Pérez de Montoro, una de las vertientes que adopta el discurso poético de la segunda mitad del siglo XVII. El imperio de la agudeza junto con la profesionalización de la práctica poética, que adopta un carácter marcadamente oral, acaban provocando una escritura sistematizada y mecánica. De la misma manera, observamos en la obra de nuestro autor el desarrollo de una nueva escritura aparentemente lo menos artificiosa posible así como de una mayor transparencia de la sinceridad del poeta: una nueva escritura que aparece así como uno de los primeros hitos hacia la poesía neoclásica.

Résumé. Le propos de notre étude est de présenter, à travers l'œuvre de l'écrivain José Pérez de Montoro, l'une des facettes adoptées par le discours poétique dans la seconde moitié du XVII^e siècle. L'empire du trait d'esprit ainsi que la professionnalisation de la pratique poétique, qui adopte alors un caractère profondément oral, finissent par entraîner une écriture systématique et mécanique. De la même façon, on peut observer dans l'œuvre de notre auteur le développement d'une nouvelle écriture, qui se veut moins artificieuse, ainsi que la revendication d'une plus grande présence de la sincérité du poète: une nouvelle écriture qui se pose ainsi comme l'un des premiers jalons vers la poésie néoclassique.

Summary. The purpose of this study is to show, through the works of the writer José Pérez de Montoro, one of the facets adopted by the poetic discourse of the second half of the seventeenth century. The empire of wit and the professionalization of the poetic practice, which presents a real oral characteristic, produce a systematic and mechanical writing. At the same time, we can observe in the works of the author the development of a new writing as guileful as possible and the transparency of the poet's sincerity: a new writing which appears as one of the stages towards the neoclassical poetry.

Palabras clave. Conceptismo. PÉREZ DE MONTORO, José. Mecanización de la poesía. Oralidad. Poesía. Sinceridad.