

TORRES VILLARROEL, POETA GONGORINO

I. *Plantamiento*

Nos proponemos llamar la atención de los estudiosos sobre un poema de Torres Villarroel prácticamente desconocido: la *Conquista del reino de Nápoles*. Se trata de una obra épica relativamente extensa (231 octavas) que, a nuestro juicio, merece ser rescatada del olvido. Lo merece por tres razones: por sus valores intrínsecos (apreciables, aunque no de primer orden), por ser una muestra única del talento de su autor para el género épico y por constituir un ejemplo destacado de la supervivencia del gongorismo en la primera mitad del siglo XVIII¹. Siendo, en cuanto a su motivación, una obra de circunstancias, no está, sin embargo, escrita con desgana, al menos no lo está en su mayor parte. Parece como si, al componerla, Torres Villarroel se hubiera ido encariñando con su, para él, inusitado tema épico, acaso por sentirse satisfecho del resultado obtenido. Esta satisfacción se justificaría si se piensa en el resto de su obra poética, abundante en desmaños y caídas en lo prosaico. Por otro lado, al ser la *Conquista* una obra ceñida a hechos históricos, le cupo en ella soslayar el recurso a la pura invención, en la que habría naufragado fácilmente. A ello hay que añadir que, si bien el retorcimiento gongorino y la elevación de tono que el autor se impone son a menudo causa de imprecisiones de sentido y de pasajes desangelados, logra salvar cualidades positivas que, en los mejores momentos, se condensan en estrofas o versos apreciables. En todo caso, la dignidad media del poema queda asegurada. Torres Villarroel respeta aquí, además, escrupulosamente el carácter encumbrado del tema, sin punta de ironía o comicidad, y sin incurrir en ninguno de los desplantes o desacatos que suele diseminar con prodigalidad, incluso en sus escritos

¹ V. sobre ésta el trabajo de NIGEL GLENDINNING, *La fortuna de Góngora en el siglo XVIII*, en *RFE*, 1961, XLIV, pp. 323-49. En él para nada se menciona la *Conquista*, pero el autor señala (nota 3 a la p. 338) alguna influencia aislada de Góngora sobre Torres.

graves. A lo dicho se suma el carácter culto y elaborado de la *Conquista*. La abundancia de alusiones (históricas, mitológicas) es prueba adicional de una actitud morosa, erudita, excepcional en un autor que había redactado precipitadamente buena parte de sus libros.

2. Propósito

El poema épico de Torres Villarroel objeto de nuestra atención lo designamos abreviadamente como *Conquista* en el cuerpo de este trabajo. Su título y subtítulo completos, en la edición madrileña¹ de 1735 (pequeño volumen de 48 páginas en cuarto) reza así: «*Conquista del reino de Nápoles por su rey don Carlos de Borbón. Escrita en octavas por el doct[or] d[on] Diego de Torres y Villarroel, del gremio y claustro de la universidad de Salamanca y catedrático de prima de matemáticas en propiedad. Dedicada a la reina Nuestra Señora, doña Isabel Farnesio*». En la edición de 1752, de Salamanca, primera de las obras completas de Torres y hecha aún en vida de éste, y en la que la *Conquista* figura al final del volumen VII (pp. 229-86), el título se ha abreviado así: «*Conquista del reino de Nápoles por su rey don Carlos de Borbón, en octavas. Dedicada a la reina Nuestra Señora, doña Isabel Farnesio*». Esta edición mantiene la dedicatoria a la reina y el prólogo, pero prescinde ya de la censura y de la aprobación, existentes en la de 1735. Tanto una como otra llevan al margen —impresas también, aunque con tipo distinto— notas o aclaraciones que unas veces explican alusiones mitológicas, históricas o personales de las estrofas, y otras resaltan el principio de los momentos principales en que se divide estructuralmente el poema.

Pensamos que una edición completa del texto de la *Conquista* no carecería de interés. Pero, dado que ello rebasa la extensión y las posibilidades de un artículo, se aplaza para mejor ocasión. Reducido así el propósito de estas páginas, nos limitaremos a adelantar el estudio y la caracterización general del poema y a escoger unas cuantas estrofas que sirvan como breve muestrario de éste, procurando, al mismo tiempo, que resulten aclaratorias de los puntos de vista expuestos.

3. Fecha

La edición madrileña de la *Conquista del reino de Nápoles* (que hemos utilizado para este trabajo) no lleva mención de fecha. Cabe asignarle,

¹ A. PALAU. *Manual del librero hispanoamericano*. vol. XXIII. 1971 (2.^a ed.). p. 459 *b* cita otra ed. madrileña, *Imprenta de Música* (1735), cuya existencia no puedo comprobar.

sin embargo, la de 1735 en atención a las razones siguientes: 1.^a) la *censura*, debida al padre Fray Francisco de Béjar, está fechada el 14 de octubre de 1735, y la *aprobación*, del reverendo Cayetano de Hontiveros, el 20 de septiembre del mismo año; 2.^a) la Real Orden concediendo a Torres Villarroel el perdón de su destierro en Portugal, y a la que se alude en el prólogo del poema y en el cuerpo de éste, tiene fecha de 3 de noviembre de 1734¹; 3.^a) la caída de la fortaleza de Bitonto en poder de los españoles, suceso ensalzado en la obra, ocurrió el 25 de mayo de ese mismo año 1734². Como la redacción de la *Conquista* corresponde a un acto de gratitud motivado por el perdón real³, la fecha citada para la Real Orden (3 de noviembre de 1734) podemos considerarla como punto de arranque de la idea de escribirla. Las fechas de censura y aprobación (la primera de las cuales, la de aprobación, es de 20 de septiembre de 1735) exigen ya, lógicamente, una lectura previa del poema. Este hubo, pues, de ser redactado entre los dos últimos meses de 1734 y los primeros de 1735. Como se trata de un escrito de carácter culto, lo que no parece compatible con la redacción precipitada, y como es razonable conceder al autor cierto margen de tiempo para madurar la idea de escribirlo, resulta preferible eliminar los dos últimos meses de 1734 y quedarse más bien con los primeros de 1735, época en la que Torres Villarroel, reincorporado a su cátedra de Salamanca, disfrutaría, además, de tranquilidad y reposo para el trabajo. La publicación hubo de tener lugar a finales de 1735⁴ o, como más tarde, a principios de 1736. En cualquier caso, el hecho de que la obra glorifique un suceso reciente de resonancia nacional y el apoyo por parte de la realeza con que se vio favorecida⁵ aseguran una publicación rápida.

¹ V. ANTONIO GARCÍA BOIZA, *Don Diego de Torres Villarroel. Ensayo biográfico*, Madrid, Editora Nacional, 1949, pp. 85-86.

² V. ALFRED BAUDRILLART, *Philippe V et la cour de France*, vol. IV, cap. IV, París, Firmin-Didot, s. a., p. 238.

³ Al perdón real alude Torres en el *prólogo al lector* diciendo: «después que, por la piedad del rey, Mi Señor, estuve entre mis amigos, junté sus voces y tal cual relación de esta conquista». La alusión se repite al principio del poema (en la estrofa séptima, versos 55 y 56): «y rompa el curso de mi ahogada vena / deidad que romper quiso mi cadena».

⁴ Al principio de su censura (del 14 de octubre de 1735) Fray Francisco de Béjar dice: «de orden y remisión de V[uestra] A[l]teza] he visto y leído un papel intitulado *Conquista de Nápoles* por su rey don Carlos, que intenta dar a luz (este segundo subrayado es mío) el doctor don Diego de Torres». La publicación sería, pues, posterior a octubre de 1735.

⁵ En la portada de la edición que sirve de base a este trabajo se lee: «impreso en Madrid, y por su original (con licencia) en Sevilla, en la Imprenta Real, por la

4. *El hecho histórico*

La campaña de Nápoles, poetizada por Torres Villarroel en su poema, se inscribe entre los hechos de armas a que da lugar la política de Isabel de Farnesio, que se encamina a conseguir un trono para sus hijos¹. En 1720 España había entrado en la Cuádruple Alianza, pactando con Austria, Francia e Inglaterra la renuncia definitiva al reino de Sicilia —que había pasado al imperio austríaco tras la Guerra de Sucesión originada a la muerte de Carlos II de España— y el reconocimiento de Parma, Plasencia y Toscana como feudos imperiales. A cambio de esto, el emperador austríaco se avenía a que, en caso de no haber sucesión masculina, estos territorios pasasen a pertenecer al hijo mayor de los reyes de España. Así, en 1731, el infante Carlos (futuro rey Carlos III) pasa a Parma, con motivo de la muerte sin sucesión masculina del duque Antonio Farnesio. Marcha después a Florencia, donde el gran duque Gastón de Médicis carecía también de un hijo varón, y allí reside durante varios meses en el palacio Pitti. En uno y otro sitio su presencia es bien acogida por el pueblo. Estando así las cosas, España y Francia firman, en 1733, el primer Pacto de Familia, por el que Luis XV se compromete a defender la causa y los derechos del infante Carlos. Comienza entonces la Guerra de Sucesión polaca y España pone sus miras en Nápoles. La situación se endurece y el conde de Clavijo se une en Antibes al conde de Montemar, pasando ambos a Italia con tropas españolas. Estas se concentran en Siena y el infante Carlos (al que su padre había nombrado generalísimo) toma el mando de ellas. Iniciada la campaña, Carlos consigue del Papa el libre paso de su gente a través de los estados pontificios. Desde Civita Castellana los españoles avanzan sin encontrar resistencia hasta Mignano, Vairana, Matalone y Aversa. Visconti (virrey de Nápoles) se refugia en la provincia de Bari, adonde el marqués de Mina y el duque de Castropiñano marchan contra él. Mientras esto ocurre, el conde de Charui ataca Nápoles. Los castillos de San Telmo y Novo se rinden a los españoles. El 10 de marzo de 1734 don Carlos entra triunfalmente en Nápoles, del que días antes, en Aranjuez, Felipe V (su padre) lo ha declarado rey. Visconti, que se había hecho fuerte en Bitonto, cerca de Bari, es ahora

reina, Nuestra Señora, castellana y latina, de don Diego López de Haro, en calle de Génova».

¹ Felipe V se casó con Isabel de Farnesio después de haberse quedado viudo y con dos hijos varones, Luis y Fernando, al primero de los cuales correspondía, lógicamente, el trono de España.

vencido por el conde de Montemar, que se apunta una victoria resonante ¹. Esta victoria va a valerle el título de duque y el gobierno vitalicio de Castel Novo ².

5. Contenido del poema

El autor comienza por lamentar su presente estado de infortunio en contraposición a una pasada época de felicidad ³ (estrofas 1 a 3). Vienen, luego, una estrofa de enlace (la 4) y la dedicatoria-invocación dirigida a la reina doña Isabel de Farnesio, en la que pide a ésta que lo inspire (estrofas 5 a 11). Se anuncia cuál va a ser el contenido del poema: la grandeza del futuro rey Carlos III ⁴, patente en su estirpe y en sus hechos gloriosos (estrofas 12 a 18). Se presenta al infante despidiéndose de sus padres (estrofa 19) y se describe, a continuación, su travesía triunfal hasta Italia, al modo de la de un dios mitológico (estrofas 20 a 24). El desembarco en Parma y la presentación de don José Patiño ⁵, primer ministro, y del conde de Castropiñano ⁶, teniente general, ocupan las estrofas 25 a 33. Después, Carlos sale de Parma y entra en Florencia, donde es admirado y aclamado (34 a 38). Se congrega el ejército español, que cobra indomable ánimo a la sola vista de su caudillo (39 a 41). Continúa la glorificación del infante: tierras y gentes se entregan espontáneamente, en cuerpo y alma, a Carlos, que recoge en todas partes aclamaciones y confirma, magnánimo, mercedes y privilegios (42 a 54). Tras la rendición de varios castillos, a lo que se alude sólo de pasada (55 a 57), Carlos entra triunfante en Nápoles y se vuelve a describir su apostura y magnificencia, así como las de su caballo, del acompañamiento real y de la ciudad engalanada (58 a 72). Se expone, de nuevo, la magnanimidad de Carlos y se encarece el feliz destino de Nápoles por pasar a pertenecer a la corona de tal monarca (73 a 85).

¹ La fecha de la batalla de Bitonto fue, como queda dicho, el 25 de mayo de 1734.

² La política exterior española motivada por las ambiciones de Isabel de Farnesio la expone detalladamente BAUDRILLART, *op. cit.* V. también P. VOLTES, *Carlos III y su tiempo*, Barcelona, Juventud, 1964, y E. DE TAPIA OZCARIZ, *Carlos III y su época*, Madrid, Aguilar, 1962, especialmente pp. 73-168.

³ Considerado biográficamente, lo lógico sería más bien lo contrario, ya que, al escribir esto, Torres disfrutaba de una buena época, tras el perdón real. Pero el recuerdo de su desgracia aún cercana hubo de tener más fuerza.

⁴ El entonces infante Carlos no se corona rey de España hasta el año 1759.

⁵ Fue primer ministro de Felipe V y organizó el ejército y la armada.

⁶ Mandó las tropas españolas, juntamente con el marqués de la Mina, contra el virrey Visconti.

Llegado a este punto, el poema cambia de enfoque. Mientras Carlos queda como triunfador en Nápoles, el conde de Montemar se apodera de Bari (86 a 94). Se canta, luego, el asedio de Bitonto, con los pormenores estratégicos correspondientes (96 a 106), y se enumera, enalteciendo a la vez su cuna y hechos gloriosos, a los nobles que figuran en el bando español¹ (107 a 131). Amanece el 24 de mayo de 1734 y se entabla firmemente la batalla (132 a 140), que, en la tarde de ese mismo día, es interrumpida astutamente por el conde de Montemar, que figura al mando del ejército (141 y 142). Amanece el día 25 y, a pesar de la superioridad del enemigo, el ánimo exaltado de los españoles consigue una rápida y total victoria (143 a 183), que se consuma en el alborar apoteósico del día 26, siendo los vencidos objeto de trato caballeroso y magnánimo por parte de Montemar (184 a 196). Se dedican dos estrofas (197 y 198) a glorificar a los caídos españoles ilustres (que sólo son tres) y, acto seguido, se canta la marcha del ejército a Bari, plaza que también es vencida, así como los nuevos actos de magnanimidad de los dominadores (199 a 205). Tras su resonante triunfo, el conde de Montemar regresa a Nápoles para informar al rey, que lo honra abrazándolo² y colmándolo de parabienes (206 a 209). El conde de Charni se queda en Nápoles en el cargo de virrey y se cita a otras personas a las que Carlos confió puestos relevantes (210 a 213). Por último, se enumeran otras acciones bélicas que completan y consolidan la victoria española (214 a 229) y termina el poema con la consabida invocación (229 a 231).

6. *Prólogo doctrinal*

El *prólogo al lector* que pone Torres Villarroel al frente de su poema constituye, a pesar de ser muy breve, una vía de acceso para conocer las ideas de su autor acerca de qué cosa sea la poesía épica. De ahí que quepa calificarlo, en sentido amplio, de *doctrinal*. Hay que decir, ante todo, que, a diferencia de otros escritores del siglo XVIII³, Torres sabía

¹ Esta enumeración, extensa y con motivos reiterados, constituye una prueba más del carácter oportunista, de obra de circunstancias, que tiene el poema. Torres se propone no omitir la mención de ninguno de los personajes importantes o influyentes partícipes en la empresa.

² Precisamente por su victoria de Bitonto el conde de Montemar iba a obtener el título de duque. A ello parece aludirse en la estrofa 208 (versos 1661 y 1662): *tan entrañables fueron los abrazos* (= alude a los que dio el rey al conde) / *que impresión de carácter los sospecho*.

³ En cuanto a teoría literaria —y también con referencia al género épico— el siglo XVIII se caracteriza por un dogmatismo más inflexible que el que inspiró

advertir el desacuerdo entre las ideas rígidas de los teorizadores (propensos por naturaleza al perfeccionismo abstractizante) y la aplicación concreta de éstas a sus propias obras: «dan los cánones fieles para la expresión de los poemas y ellos mismos las quebrantaron muchas veces en los suyos» dice, refiriéndose a Tasso y Castelvetro. Sin embargo, y aun a conciencia de esto, acata las normas, por así decirlo, «vigentes» del género y reconoce que la modernidad de los hechos que se dispone a cantar representa una irregularidad de primer orden, dado que «lo nuevo de la historia estrecha la invención y los episodios, que son toda la hermosura y ser de los poemas»¹. Pero, a continuación, se acoge al precedente ilustre del Príncipe de Esquilache, que, en su *Nápoles recuperada*², cantó también una acción cronológicamente cercana, aunque no tanto, al momento en que escribía. No encontramos, pues, hasta ahora nada especialmente innovador; lo dicho se atiene a una tradición antigua no trastornada en su esencia³. En realidad, lo que se hace en este prólogo es mezclar hábilmente la exposición de puntos de vista doctrinales con la justificación de las limitaciones o deficiencias de la obra, limitaciones o deficiencias éstas que vendrían dadas por el escaso tiempo disponible, por el ningún ejercicio en el género épico, por la intranquilidad del ánimo y por la merma de facultades atribuible a la edad⁴. Torres sale también al paso de posibles impugnaciones de inexactitud histórica alegando que, cuando tenían lugar los hechos que en-

las producciones del Siglo de Oro. V. sobre ello FRANK PIERCE, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1961, pp. 40-102.

¹ La tendencia a formar grupo aparte con los poemas de contenido exclusiva o principalmente histórico se expresa también, desde antiguo, en los teorizadores del género.

² Su título completo es *Nápoles recuperada por el rey don Alonso* (se refiere a Alfonso V de Aragón), *que dedica a la majestad del rey Nuestro Señor, don Felipe IV el Grande, Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache*. Consta de doce cantos en octavas. La edición príncipe, Zaragoza, 1651, lo califica de «poema heroico». Los temas napolitanos los cantó también FRANCISCO DE TRILLO Y FIGUEROA en su *Napolisea, poema heroico y panegirico*, en ocho cantos, también en octavas, que se publicó en Granada el mismo año 1651.

³ Hay que tener en cuenta que la *Poética* de Luzán, primer intento importante de dirigir la creación literaria hacia horizontes nuevos, no aparece hasta dos años después: en 1737.

⁴ En los numerosos prólogos que Torres antepone a sus obras suele siempre justificarse de un modo u otro. No pierde de vista su conveniencia profesional de hombre de letras. En él hay mucho de «buen sentido» burgués. V., en relación con esto, el trabajo de JUAN MARICHAL, *Torres Villarroel: autobiografía burguesa al hispánico modo*, en *Papeles de Son Armadans*, marzo 1965, XXXVI, núm. CV III, pp. 297-306.

salza, él carecía, por hallarse en el destierro, de todo medio adecuado de información, teniendo luego que recurrir a lo que le contaron sus amigos y a «tal cual relación de esta conquista». Por todas estas razones —proximidad cronológica de los hechos, falta de invención personal y de agregaciones imaginativas, deficiencias de las fuentes de información, dificultades personales— a las que seguramente habría que unir aún la brevedad¹, aunque no se aluda a ella, Torres Villarroel se considera ya suficientemente justificado en cuanto a la naturaleza de su obra y en cuanto a las posibles deficiencias de la misma y se declara dispuesto a empezarla «huyendo de todo lo que pueda parecer poema»².

En la segunda mitad del prólogo, Torres caracteriza su estilo diciendo que «siempre fue humilde y aun abatido» y que, aunque pudiera con su esfuerzo darle alguna altura, no es de la opinión de «que sean útiles para la elevación de lo heroico las voces ásperas y ruidosas porque ellas son espanto de necios y burla de entendidos». Y agrega que «con ellas se avinagra la dulzura y el numen y, mezcladas con la oscuridad, hacen intolerable la locución y desconocida la sentencia»³. Todo esto parece corresponder a un ideal de sencillez y claridad. Pero no hay que olvidar, sin embargo, la considerable dimensión de falsa modestia que encierran tales afirmaciones. Ello unido a que, aun cuando admitiésemos la sinceridad de tales juicios, la lectura de la *Conquista* se encargaría de desmentirlos en gran parte, haciéndonos ver cuánto tributo pagó su autor a la vilipendiada oscuridad.

7. *Torres y el Príncipe de Esquilache*

En el prólogo a la *Conquista*, Torres Villarroel hace referencia, como acabamos de ver, al poema *Nápoles recuperada*, toma ideas del prólogo a esta obra e incluso reproduce casi literalmente alguna frase del mismo. Cabría, pues, pensar en una influencia general de un poema sobre el otro, que vendría reforzada por la afinidad temática. Pero esta influencia, si se da, es mínima. En *Esquilache* la acción gloriosa, cuyo

¹ La *Conquista* se compone de 231 estrofas, frente a las 1.179 de que consta el poema del Príncipe de Esquilache.

² Por *poema* hemos de entender aquí «obra épica versificada, de extensión considerable, dividida en cantos y con abundancia de elementos imaginarios o irreales».

³ Torres habla aquí por boca de ESQUILACHE, que en el prólogo a su *Nápoles recuperada* dice: «he procurado huir de palabras ásperas y de ruido... que son espanto de los ignorantes y risa de los cuerdos, pues con ellas se falta a la dulzura y al número y, mezcladas después con oscuridad, hacen intolerable la locución y aborrecible la sentencia». V. en *BAE*, vol. XXIX, pp. 289-90.

carácter histórico señalaba él mismo en el prólogo, está casi ahogada por una profusa hojarasca (en la que se advierten, sobre todo, elementos caballerescos y pastoriles), mientras que Torres Villarroel se ciñe a los hechos, sin deformaciones imaginativas muy sensibles. Las resonancias gongorinas, por otra parte, frecuentes en Torres y caracterizadoras de los mejores pasajes de su poema, sólo esporádicamente se dan en *Nápoles recuperada*¹, obra en la que es muy apreciable la influencia garcilasiana. Faltan también en Torres las descripciones de enseres y pertrechos, así como las arengas, parlamentos e invocaciones². La enumeración de personajes participantes sí se esboza en el Príncipe de Esquilache, pero sin alcanzar la pretensión de exhaustividad que tiene en Torres. A esto hay que agregar que la *Conquista*, aun con los defectos aludidos, consigue, con mucho, superar el extenso poema, aproximadamente un siglo anterior³, a cuya autoridad se acoge. Libre, pues, de las agregaciones imaginativas de Esquilache, que no cuadraban con su personalidad de escritor, Torres toma, casi al pie de la letra, el hecho histórico (campana napolitana del infante Carlos) con sus precedentes inmediatos, lo versifica cuidadosamente (como compete a la dignidad del tema y a su propósito de panegirista) y, con Góngora como mentor y guía de los pasajes más inspirados, consigue una obra de aciertos apreciables, superior, en todo caso, al farragoso poema cuyas ideas doctrinales (expuestas en el prólogo del mismo) sí utiliza y sigue, haciendo de ello alusión y reconocimiento expreso.

8. La «Conquista», obra gongorina

Casi todos los que se han ocupado de la obra de Torres Villarroel coinciden en señalar su carácter de escritor vertido miméticamente hacia los clásicos del siglo XVII y, en primer lugar, hacia Quevedo. En el caso concreto de la *Conquista del reino de Nápoles* esta característica, que, por supuesto, ha de ser analizada y precisada⁴, recibe

¹ Por ejemplo en la décima estrofa del canto primero: «cuando resuelto en su dorada popa / Alfonso dio sus leños al amigo / del argonauta, robador de Europa / y de su justo llanto fiel testigo».

² La extensión de la *Conquista*, mucho menor, dificulta, naturalmente, el recurrir a tales ingredientes. Pero sí cabría un esbozo de éstos y ni aun eso se encuentra.

³ Aunque el poema de Esquilache aparece en 1651, el autor declara en el prólogo que «ha muchos años que está escrito».

⁴ En otra ocasión intentaremos aportar algunas precisiones sobre este particular.

confirmación, pero ahora es más bien Góngora quien influye sobre Torres y lo condiciona. El gongorismo de la *Conquista* es apreciable en una serie de rasgos. Ante todo, en el léxico. El cotejo de éste con las listas de palabras incluidas por Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora* —estas listas incluyen los cultismos de la *Soledad primera*, los anteriores a ésta y una relación de términos censurados por los anticulteranos de la época (220 de los cuales fueron usados por Góngora)— y cuyo total se eleva a 842, arroja 257 coincidencias, lo que constituye una proporción apreciable, dadas las dimensiones reducidas de la obra de Torres¹. Pero, de todos modos, y considerando que éste escribe en un momento en el que las innovaciones culterano-gongorinas habían experimentado ya un largo proceso de adaptación y aclimatamiento, parece excesivo aducir las coincidencias léxicas como prueba principal del gongorismo. Gongorinos son también en la *Conquista* otros rasgos que se reiteran hasta el punto de constituir constantes caracterizadoras. Así, la colocación de la palabra más bella, inusitada o sugerente en la cumbre rítmica del verso, las antítesis, el hiperbolismo, las referencias a la mitología y la historia grecolatinas, los versos simétricos², la reiteración de fórmulas sintácticas³, la intensidad con que se expresan las

¹ En esta lista de coincidencias destacan voces tan significativas como *canoro*, *cerúlco*, *émulo*, *febeo*, *flamante*, *hemisferio*, *hibleo*, *hidrópico*, *hircano*, *inexpugnable*, *intrépido*, *obelisco*, *palestra*, *pensil*, *polo*, *progenie*, *próvido*, *rémora*, *restituir*, *tremolar*, *trofeo*, que figuran todas en la lista de cultismos de la *Soledad Primera*; cf. D. ALONSO, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1935, pp. 48-66. Palabras como *Inclito* y *orbe*, por ejemplo, figuran en la lista de cultismos gongorinos anteriores a la *Soledad Primera* y no existentes en ésta, cf. *op. cit.*, pp. 77-79. Otras como *aura*, *cláusula*, *concento*, *parasismo*, *piélago*, *plauastro*, *plectro*, *rutilante*, *solio*, *tirio*, *trémulo* y *última* coinciden con la lista de las palabras parodiadas o censuradas en el s. XVII, cf. *op. cit.*, pp. 95-108, y, de ellas, todas salvo dos (*plauastro* y *solio*) las usó Góngora.

² Citamos ejemplos: «ronca la voz y roto el instrumento» (estrofa 1, verso 8), «fuerte Minerva y discursiva Palas» (estrofa 39, verso 8), «Marte sin armas y sin truenos Jove» (estrofa 48, verso 8), «que nieva chispas, centellea espumas» (estrofa 70, verso 8), «dulce cante y armónico agonice» (estrofa 74, verso 8), «la arena escarpas y la guija fosos» (estrofa 96, verso 8), «pisa los riesgos, los rigores huella» (estrofa 101, verso 2), «da al mar asombro y a la tierra espanto» (estrofa 104, verso 8), «mundos arrolla, mares atropella» (estrofa 104, verso 4), «montes de estorbos, riscos de embarazos» (estrofa 102, verso 8), «batiendo cercas, allanando alturas» (estrofa 103, verso 1), «ni excesos sufre ni ventajas mira» (estrofa 135, verso 8), «la muerte leve y el horror suave» (estrofa 152, verso 8), «floridas nieves y nevadas flores» (estrofa 153, verso 8). Nótese que prácticamente la totalidad de estos versos simétricos se encuentra al final de las estrofas, lo que indica que se los sentía como especialmente bellos.

³ Así, por ejemplo, el uso de *ser* con valor de 'servir de' seguido de la prepo-

sensaciones visuales y sonoras. Aun cuando todo esto no sea exclusivo de Góngora, sino que éste represente la culminación de toda una corriente anterior, según hizo ver Dámaso Alonso¹, la manera especial de manipularlo Torres revela el influjo directo del gran cordobés. El gongorismo es, sobre todo, apreciable en la primera mitad del poema, cuando se describe la travesía del infante Carlos hasta Italia y su recorrido triunfal por aquel país, parte ésta en la que la tenuidad del acontecimiento narrado permite entregarse casi sin trabas a la pura elaboración estética. En todo caso —y como era de esperar y de temer— Torres se mantiene muy por debajo de la altura media de su modelo. Ni llega a alcanzar su dificultad conceptual, ni su complicación sintáctica ni su tersura formal. Tampoco debió, por otra parte, de proponérselo². Los pasajes que necesitan «traducción» son pocos y, cuando hay alguno, la dificultad se debe en buena parte a impericia del autor, que fuerza unas veces y difumina otras el sentido de las palabras, o hace erosiones al rigor de la construcción sintáctica³. Pero, en cualquier caso, y aun con las salvedades que anotamos, Torres acierta a menudo y consigue en su poema una calidad media más que suficiente para que se lo incluya, con toda justicia, entre los gongoristas destacados de la primera mitad del siglo XVIII.

9. La «Conquista», obra de arte. Su estructura

En contra de lo que cabría esperar, dada su extensión más bien reducida, la *Conquista* da cabida a dos acciones distintas: la presencia triunfal del infante Carlos en Italia y el asalto y conquista de Bitonto. De la primera es héroe, naturalmente, el infante mismo, futuro Carlos III; de la segunda, el conde de Montemar, «Marte andaluz». La primera, exenta de la violencia de lo bélico, es mucho más apta para el colorismo y pomposidad, para lo decorativo y suntuuario, y a ella corresponden los momentos de mayor inspiración artística. La segunda, cen-

sión *a*, calco de las construcciones latinas de ESSÉ más dativo. También el recurso a la fórmula *A si B*: «*de ámbar a Hesperia, si de aroma a Italia*» (estrofa 37, verso 8), «*el yugo dulce, si la carga leve*» (estrofa 85, verso 8), «*por sol infante, si por rey mancebo*» (estrofa 207, verso 6).

¹ En su ya clásico trabajo *La lengua poética de Góngora*.

² De las opiniones sobre el particular, diseminadas en su obra, se desprende que Torres, en buena parte por didactismo, era partidario de la «claridad». Pero se sabe muy bien que estas afirmaciones no implican que se deje de rendir, en mayor o menor medida, culto a la dificultad gongorina.

³ Confiamos en hacer ver que es así en los comentarios a las estrofas reproducidas al final del trabajo.

trada en lo guerrero, se atiene, en cambio, casi al pie de la letra, a la historia, deja menos lugar para el embellecimiento y la transformación estética y adolece de caídas y de desmayos, perceptibles sobre todo en la extensa enumeración de aristócratas participantes en la empresa de Nápoles, pasaje éste en el que cierta reiteración y desgana resultaban difíciles de evitar.

En virtud de la duplicidad citada y del carácter más propiamente épico del episodio de Bitonto, existía el riesgo de que la figura del monarca resultase oscurecida por la del conde de Montemar, héroe y caudillo del acontecimiento guerrero que sirve de motivo principal, por no decir único, de la obra. Pero Torres, hábilmente, ha tenido buen cuidado de insistir en la grandeza de Carlos, en su magnanimidad, en su presencia, en su energía, en el encanto irresistible de su persona, haciéndolo así artifice, al modo de un dios que anonada con su solo esplendor, de una gloriosa victoria moral. Y, cuando describe la caída de Bitonto, sin regatear las alabanzas al conde de Montemar, se cuida muy bien de realzar el indomable ánimo de los españoles, de todos y cada uno de ellos, lo cual hace que la victoria tenga más de apoteosis patriótica (y, por tanto, colectiva) que de ensalzamiento de la persona del caudillo. Una vez más, el catedrático salmantino se mantiene con los pies bien asentados en la tierra.

Esta duplicidad es, por otra parte, consecuencia del carácter de obra de circunstancias que la *Conquista* tiene en un principio. Los primeros sucesos ensalzados en ella (desembarco de Carlos en Parma, por ejemplo) tuvieron lugar en 1732 y, desde entonces hasta 1734, Torres permanece insensible. Es su liberación por obra de la bondad real la que lo mueve, en ese año, a la empresa poética y, necesitando entonces de un pretexto exterior, de un suceso glorificable, la conquista de Bitonto (acción de no mucha importancia en sí misma) va a proporcionárselo, pero sin que se olvide por ello de que es a la realeza a la que deben dirigirse ante todo sus alabanzas¹.

Considerada desde el punto de vista estrictamente poético, la *Conquista* es obra desigual. Acostumbrado a versificar de modo más despreocupado y valiéndose de formas estróficas más fáciles, Torres tropieza aquí a menudo con las dificultades que él mismo se impone, lo que da lugar a imprecisiones, opacidades y prosaísmos. El coeficiente de originalidad personal es escaso más bien, tanto en cuanto al tema

¹ En su dedicatoria a Isabel de Farnesio Torres deja traslucir claramente sus motivaciones: «ahora que, más favorable la fortuna, me concede un argumento en cuya gloriosa exaltación tiene la mayor parte el espíritu de Vuestra Majestad, escribo estas cláusulas...»

(hecho histórico) como en cuanto a su tratamiento (gongorino y fiel a las normas tradicionales del género épico). Sin embargo, la recreación torresiana no carece de aciertos apreciables, sobre todo si se la considera en relación con la mediocre calidad media de la poesía de la primera mitad del siglo XVIII. Torres logra alguna de las buenas cualidades de Góngora (sobre todo, la brillantez y la transmutación estética del mundo objetivo), aunque no lo siga en la implacable coherencia de la sintaxis y sólo muy de lejos en la capacidad de invención metafórica. Por otra parte, la aludida duplicidad temática encuentra también su equivalencia en el plano formal. La presencia triunfante de Carlos en Italia está tratada a modo de apoteosis irreal, como despliegue de formas, impulsos y colores, desmedidos por su belleza, violencia o intensidad. Esta parte del poema es, por tanto, la más gongorina, ya que tiene con Góngora la importante afinidad de servirse del argumento (o tema más bien) como simple punto de arranque para la creación de un mundo poético propio. A diferencia de esto, la descripción del asalto y conquista de Bitonto, aunque mantiene el tono brillante y elevado, necesita, dada su apoyatura histórica, atender en mayor medida al «asunto» y a ella corresponden principalmente los prosaísmos y las caídas. En esta parte el influjo de Góngora se mezcla, además, con el de la tradición propiamente épica, sobre todo a partir de Ercilla, y de ahí una mayor sencillez, una andadura más lineal de la versificación, compatible, sin embargo, con lo encumbrado y solemne del tono.

10. Métrica

La totalidad de la *Conquista* está escrita en octavas reales, con arreglo al esquema clásico ABABABCC. Como es sabido, fue Ercilla quien, en su *Araucana*, consagró la octava como estrofa característica de la narración épica, papel en el que se consolidó a lo largo del Siglo de Oro y en el que persevera en el XVIII¹. Eligiendo la octava como forma métrica de su poema, Torres se mantiene, pues, dentro de la corriente más tradicional y unánimemente aceptada.

La versificación de toda la obra es, en general, correcta. De vez en cuando aparecen versos forzados, pero en número muy escaso. Los que están abiertamente mal medidos suelen ser atribuibles a error de la

¹ De la octava real dice TOMÁS NAVARRO que fue «la estrofa endecasilábica de forma orgánica que se mantuvo con más firmeza en su antiguo nivel». V. *Métrica española*, Siracusa-Nueva York, 1956, p. 291. Más tarde el Romanticismo la extenderá a todas las manifestaciones de la poesía grave.

edición y pueden enmendarse con facilidad. En algún caso la necesidad de encajar un nombre propio inoportuno (igajes de la adulación) estropea irremediabilmente un verso, pero es de justicia decir que eso sólo ocurre en un par de ocasiones¹.

A pesar del influjo gongorino, que inspira el centro de interés de este artículo, la técnica con que Torres Villarroel versifica la *Conquista* deja traslucir algo del prurito de claridad y orden, del didactismo más bien en este caso, que está en la atmósfera de la época. No olvidemos que una gran parte de la obra torresiana responde, de un modo u otro, a ese didactismo. La estrofa tiene siempre un ritmo regular, con clara correspondencia de versos y elementos sintácticos. Después del cuarto verso el sentido y el ritmo suelen exigir una pausa, la cual divide la estrofa en dos mitades iguales². En un diez por ciento de casos, aproximadamente³, sentido y ritmo exigen una pausa después de cada dos versos, lo que divide la estrofa en cuatro partes iguales. Falta, salvo en un caso⁴, y aun en éste no es del todo necesario, el enlace interestrofico.

* * *

Reproducimos a continuación el *prólogo al lector*, analizado en el párrafo 6, y algunas estrofas de la *Conquista*. El primero puede ser de interés para quienes se interesan por las ideas estético-literarias de la primera mitad del siglo XVIII⁵. Las segundas, seleccionadas con arreglo a un criterio antológico (pero sin olvidar la referencia a Góngora), son imprescindibles para que el lector pueda comprobar por sí mismo las afirmaciones contenidas en este artículo.

* * *

«*Prólogo al lector*: El héroe que ha elegido mi fatigado numen para objeto respetuoso⁶ de sus débiles números es un príncipe en quien concurren las dos

¹ En la estrofa 178 (verso 1): «*don Eustaquio Requibilli el animoso*». Y en la estrofa 212 (verso 1): «*el conde Sifredi y el grande Garma*».

² En sólo 16 estrofas, de las 231 del conjunto, no existe, con seguridad, esta pausa central.

³ En 22 estrofas, de las 231 que tiene el poema.

⁴ Entre las estrofas 37 y 38.

⁵ Sobre éstas, después del trabajo fundamental de MENÉNDEZ PELAYO, en el tercer volumen de su *Historia de las ideas estéticas*, no se ha investigado con la amplitud que del mucho tiempo transcurrido cabría esperar.

⁶ Forma culta etimológica por *respetuoso*. V. más adelante, dentro de este mismo prólogo, *asumptos, sucesivo y commercio*.

partes de entendimiento y brazo, ciencia y valor. La acción es de las más gloriosas y felices que han trabajado los épicos, pero el héroe y la acción son tan modernos que [no]¹ deben sujetarse a las leyes del poema. Lo nuevo de la historia estrecha la invención y los episodios, que son toda la hermosura y ser de los poemas; y por esta razón quieren los épicos que sean señalados los argumentos y asuntos antiguos.

Yo salvaría este inconveniente respondiendo con el Príncipe de I'squilache, en su *Nápoles restaurada* [sic] a semejaute reparo. Y aunque no me pudieran servir algunas de sus demostrables soluciones², a lo menos me bastaba la de proceder con la imitación de un épico tan observante, tan culto y tan excelente en todo.

La observancia de las rigurosas leyes, tanto esenciales como accidentales, del poema es la que siempre me quitó la pluma de la mano y la osadía de la imaginación para desear tal obra. El Tasso, Castelvetro y otros muchos, explicando la *Poética* de Aristóteles, dan los cánones fieles para la expresión de los poemas y ellos mismos las quebrantaron muchas veces en los suyos, siendo los varones más membrudos en esta casta de argumentos.

Yo he contentado el ansia de escribir las glorias de nuestros españoles dictando en octavas solas esta *Conquista*. Por eso no pongo cantos y voy sucesivo con la narración de la historia, huyendo de todo lo que pueda parecer poema.

Los primeros y principales pasos de esta inimitable acción sucedieron cuando yo estaba en donde no oí el comercio de las criaturas ni la voz de una gaceta. Después que, por la piedad del rey, Mi Señor, estuve entre mis amigos, junté sus voces y tal cual relación de esta conquista, y de estos son todos los materiales con que se ha levantado este pobre y breve edificio.

Mi estilo siempre fue humilde y aun abatido y, aunque pudiera con el poder del tiempo y las fuerzas de la imaginación darle alguna altura, no soy de sentir que sean útiles para la elevación de lo heroico las voces ásperas y ruidosas, porque ellas son espanto de necios y burla de entendidos. Con ellas se avinagra la dulzura y el numen y, mezcladas con la obscuridad, hacen intolerable la locución y desconocida la sentencia.

El tiempo que he gastado para escribir estas octavas ha sido corto, el uso que yo he tenido en lo heroico es ninguno, el ánimo no está en la acordada tranquilidad de su organización, el espíritu está ya fatigado y mi temperamento, con la edad, ha perdido parte de las fuerzas para el gusto y el trabajo.

Por todas estas razones merece algún disimulo lo reducido y mal limado de la obra. Si me lo quieres conceder te estimaré la piedad y, si no, me consolaré con la fortuna de haber sido el primero que ha trabajado algo en poner en público una acción que servirá eternamente de honra y gloria para nuestra España. VALLE.»

¹ La palabra *no* falta en la edición de 1735 y ello trastorna el sentido del pasaje; corrijo con la de 1752.

² El Príncipe de I'squilache se defiende de la impugnación de obra histórica —de la que, según él, era susceptible su poema— alegando razones no todas válidas para Torres: mérito intrínseco del héroe (ésta sí lo sería), el hecho de ser él descendiente del mismo y el empeño esforzado de compensar con otros valores la reconocida deficiencia que entrañaba el contenido histórico.

Pasajes de la «Conquista»

A fin de ofrecer a la atención del lector un texto de sentido coherente prescindimos de estrofas aisladas (incluso si son ilustrativas de lo que afirmamos) y reproducimos dos pequeños grupos de ellas. El primero (estrofas 13 a 25) empieza exaltando la grandeza del infante Carlos; presenta, luego, a éste despidiéndose de sus padres, y describe, por último, su travesía hasta Italia y el desembarco en este país. El segundo (estrofas 34 a 38) canta la salida de Parma y la llegada a Florencia, ciudad en la que Carlos es aclamado y que recorre en triunfo. Con la intención de facilitar las referencias asignamos a ambos pasajes una numeración marginal independiente, como si se tratase de textos completos.

*El héroe canto, en el horror luciente;
el héroe, aun en la gala fulminante,
que valeroso, arrebataadamente,
a rey ascender pudo desde infante.*

- 5 *Infante soberano, tiernamente
la túnica vestido de diamante,
en quien sólo, admirable, pudo Parma
ver armada la flor, florida el arma.*

- 10 *Carlos pueril, a quien el sol concede
que aun a la flor el fruto se anticipe;
Carlos invicto, Adonis a quien cede
laureles Febo, cristales Aganipe.
Carlos, a quien Amor hace que herede
trofeos de Isabel y de Felipe;*
15 *Carlos, en fin, en quien copió blasones
la gloria de Farnesios y Borbones.*

*Carlos, que dulcemente se corona
hijo de uno feliz y otro consorte,
por Isabel progenie de Belona*

6: *la túnica vestido*: el uso de verbos como *vestir* y *calzar*, con sentido activo y complemento que expresa la cosa vestida o calzada, es recurso gongorino. Cf. D. ALONSO, *La lengua poética de Góngora*, pp. 165-67.

8: *armada la flor, florida el arma*: la flor es la de la juventud del infante, la flor de su edad, unida ya, sin embargo, a la prestancia guerrera.

10: *a la flor el fruto se anticipe*: la flor, como queda dicho, es la de su edad; el fruto, el de sus hechos gloriosos.

12: *Aganipe*: fuente de las musas, al pie del monte Helicón, que también menciona Góngora (p. ej. en el verso 539 de la *Soledad* 2.^a).

15: *copió*: en el sentido de 'acumuló, hizo acopio de'.

20 *y por Felipe estirpe de Mavorte;
Carlos, centella de una y otra zona;
Carlos, lucero, palidez del norte;
todos en uno solo he de copiarlos,
que de Quintos esencia es este Carlos.*

25 *Marte luciente, si Narciso horrendo;
pelota el plomo, el bronce su juguete;
dulce lo horrible, amable lo tremendo,
gala el polvo, la pólvora pebete;
canción la trompa, música el estruendo,*
30 *delicia el parche y el fusil sainete,
y la carta del ocio más pintada
toda le sale azar si no es la espada.*

*Suavidad de cordero al tusón bebe
y en sus armas león se ostenta luego;
35 de Ilna sagrado es un compendio breve,
suplicio a la altivez y gracia al ruego;
ni en el fuego derrite aquella nieve
ni la nieve apagar sabe aquel fuego;
quien la mano le besa juzga, ufano,*
40 *que tiene a todo el cielo de su mano.*

*Las fábulas hará su esfuerzo historias
de Alcides, de Jasones y Teseos;
a Ramiros y a Alfonsos las victorias,
a Felipes y Enriques los trofeos,*
45 *a Luises y Fernandos las memorias
imita y celo y fee a los Clodoveos;*

24: *de Quintos esencia*: alude al hecho de ser Felipe V padre del infante Carlos y, a la vez, al sentido de la palabra *quintaesencia*.

30: *parche*: el de los tambores que redoblan al iniciarse el ataque; *sainete*: aquí 'diversión, esparcimiento'.

31-32: aventuramos la siguiente interpretación de estos dos versos: *la carta* (naípe) *más pintada* (pintar es 'mostrarse la pinta de las cartas cuando se talla' según el *Diccionario de la Real Academia*, 19.^a ed. s/v, acep. 9), *del* (por el) *ocio* *toda le sale azar* (no se cumple lo que la pinta anuncia) *si no es la espada* (en ésa sí se cumple en cuanto la espada anuncia sin lugar a dudas el destino guerrero del héroe).

33: *al tusón*: preferimos la lectura *al tusón* (ed. de 1752); la ed. de 1735 tiene *el tusón*, que no da sentido.

41: nótese el hipérbaton: *su esfuerzo hará* (convertirá en) *historias las fábulas...*, es decir, lo considerado hasta ahora como legendario pasará a tener la prosaica verosimilitud de la historia en comparación con las hazañas de Carlos; este desfile de personajes ejemplares recuerda la técnica elegíaca.

*a Alejandro Farnesio heredó el alma
y a Carlo Magno le robó la palma.*

50 *Diamantes españoles enternece,
de caros padres cuellos dos enlaza
y en dos cuellos que ciñe le parece
que dos mundos, o cielos dos, abraza.
Paterno y filial rostro se humedece,
llama el clarín y Amor se desengaza;
55 corona se le ha dado y, militante,
sale triunfando para ser triunfante.*

*Al teatro del orbe más fecundo
por el tímido mar ardiente vuela;
por agua empieza ya a juzgar el mundo
60 y juzgarle también por fuego anhela.
Su corazón el buque es más profundo;
su aire el viento es, su luz la vela;
de sus secretos forma gabinetes
y en sus brlos tremola gallardetes.*

65 *Su corazón magnánimo desprecia
los caballos marítimos de Ubalia;
el duodécimo Carlos de Suecia,
el vencedor ardiente de Tesalia,
el campeón bellgero de Grecia,
70 bravo el cartaginés, horror de Italia,
forman en este Carlos por blasones
un corazón de muchos corazones.*

49: *diamantes*: alude a la firmeza de ánimo, conmovida, sin embargo, de quienes despiden a Carlos.

54: *se desengaza*: 'se desliga, se suelta'; es verbo forjado sobre *gaza*; *engazar* es también palabra gongorina (verso 210 de la *Soledad* 1.^a, p. ej.).

57: *teatro del orbe más fecundo*: alude a Italia, a la que se dirige Carlos y donde van a tener lugar sus hazañas.

59-60: el sentido es: *empieza ya a juzgar el mundo por agua* (en su impaciencia) *y anhela juzgarle también por fuego* (entrando en combate).

61-64: versos de sentido confuso; proponemos esta interpretación: *su corazón* (el de Carlos) *es el buque más profundo* (el que más profundamente surca el mar, o sea, que es el esforzado corazón de Carlos el que presta impulso a la travesía); *su aire* (ímpetu) *es el viento* (que empuja las velas), *su luz* (clarividencia) *la vela* (que mantiene el rumbo debido); *de sus secretos* (de los misteriosos designios del mar) *forma gabinetes* (es decir, penetra en sus arcanos y los dobllega a servirlo) *y en sus brlos* (los del mar) *tremola gallardetes* (los de su victoria sobre el elemento líquido).

66: *caballos marítimos*: 'naves'; *Ubalia*: Inglaterra.

68-70: alusiones a César, Alejandro y Aníbal.

75 *Celebra mar y cielo tanta muestra
y tanto alarde, de Belona ensayo;
en mar y tierra ofrecen a su diestra
el tridente Neptuno y Jove el rayo;
admira viento y agua en su palestra,
si volante al abril, radiante al mayo;
las sirenas le dan feliz pasaje
80 y toda su canción es buen viaje.*

85 *Roca es cada bajel endurecida
que respecta la onda escarmentada,
y aferrante tenaz, cuanto atrevida,
la rémora de sí lo es admirada;
los delfines celebran su partida
con carrera espumante torneada;
consanguíneo es a Carlos el respeto,
pues de un Delfín le reconocen nieto.*

90 *De zafiro en celestes arreboles
todo en gracias el mar vuelve sus sales;
música es el bramar de caracoles,
sus escollos son troncos de corales;
rayos el norte suple por mil soles
y centellas resurten los cristales;
95 ni es menester abrirlas para verlas,
que de las conchas brótanse las perlas.*

*Ya a los campos conclama de Saturno;
tierra toma y felice llega a Parma,
y, Aquiles español, hesperio Turno,*

78: *abril ... mayo*: los meses primaverales son también expresivos de la juventud del infante.

79: *pasaje*: aquí con el sentido de 'paso libre', en contra de la normal condición de las sirenas, que, con su canto, hacían dormirse y, en consecuencia, naufragar a los navegantes.

82: *onda escarmentada*: por haberla antes doblegado la proa de los navíos.

83-84: *la rémora, aferrante (tan) tenaz cuanto (como) atrevida, lo es (aferrante) admirada de sí* (de su propio valor al aferrarse a las naves de Carlos).

86: *torneada*: de giros y cabriolas, que sugiere redondeces de volutas.

88: efectivamente, Carlos era nieto del Gran Delfín de Francia, hijo de Luis XIV.

90: *gracias ... sales*: se juega con el sentido; las *gracias* son las 'gratitudes' y los 'donaires'; las *sales* son las del mar y también los donaires.

97: *los campos ... de Saturno*: Italia, de la que Saturno fue monarca mítico; *conclama*: 'convoca'.

99: *Turno*: era rey de Rutilia en el tiempo de la llegada de Eneas a Italia.

- 100 *patria materna de esplendores arma.
Parma le admira lumínar diurno,
pues de sangre y naufragio la desarma
con dos arcos el hijo de Tomiris:
uno el arco de Amor, el otro el Iris.*
-
-
- 105 *De Parma Carlos sale, a quien corona
prepara la divina providencia;
entra en Florencia, pero en su persona
entra o lleva consigo otra Florencia.
Una amante, otra amada se eslabona,
110 que si ha sido por su correspondencia
pequeño mundo el hombre, en su modelo
se ostenta Carlos, abreviado cielo.*
- Kindente los afectos por despojos
y aun los silencios son admiraciones;
115 ya a los labios le pasan de los ojos
y de los labios a los corazones;
ternezas a su amor son los arrojados,
confesando que en sus aclamaciones
son de la fama, en árticos confines,
120 mudas las lenguas, roncadas los clarines.*

*Serenísimo el claro bello infante
no tan sólo es de pechos varoniles
glorioso triunfador, pero brillante
roba dulce atenciones femeniles;*

100: *patria materna*: Isabel de Farnesio, madre del infante Carlos, era italiana.

102-104: *el hijo de Tomiris* (Carlos, a cuya madre se compara con Tomiris, reina de los masajetas, vencedora de Ciro) *la desarma* (a la ciudad) *de sangre* (violencia cruenta) y *naufragio* (mal gobierno) *con dos arcos* (paradójicamente, por ser el arco instrumento guerrero): *uno el arco de Amor* (opuesto naturalmente a la violencia y al odio), *el otro el Iris* (o sea, el arco iris, opuesto a la tormenta o al naufragio, cuyo final señala).

109-112: *una* (Florencia) *amante* (Carlos que, como queda dicho, vale por su persona una Florencia), *otra* (Florencia) *amada* (la ciudad) *se eslabona(n)* (se unen en recíproco amor), *que si* (pues si) *el hombre* (singular genérico, equivale a los hombres) *ha sido* (hasta ahora) *pequeño mundo por su correspondencia* (si ningún gobernante ha estado a la altura de merecer el amor de la ciudad), *Carlos, cielo abreviado* (compendio de virtudes celestiales) *se ostenta en* (como) *su modelo* (arquetipo de valores que cautiva a la ciudad).

123: *pero*: sentido de 'sino'.

125 *admiran en su angélico semblante
muchas las flores, pocos los abriles,
en su vulto anhelando delicioso
conseguirle galán, ya que no esposo.*

130 *Por sólo este botón que Hesperia alcanza
de su ajada estación feliz florece,
y, marchita en dos siglos la esperanza,
por aquesta flor sólo reverdece;
ya a la tormenta sigue la bonanza;
pimpollo nace, pero cedro crece,
135 que inundará, del tronco de la Galia,
de dmbar a Hesperia, si de aroma a Italia.*

140 *Por luceros describe su ascendencia
en el etéreo cristalino claustro,
y hoy en oposición su descendencia
del Austro viene y vuelve contra el Austro;
el sol a su divina resplandencia
de tres insignias le construye claustro,
estampando en su escudo por blasones
las dguilas, las lises y leones.*

* * *

Confiamos en que las notas aclaratorias de las estrofas que reproducimos hayan servido al lector para confirmar la presencia de los desmaños y confusiones a que aludíamos antes. Precisamente en esta voluntad de sintaxis difícil reside, a nuestro juicio, uno de los rasgos claramente gongorinos de la *Conquista*.

LUIS LÓPEZ MOLINA

127: *vulto*: 'rostro'; es palabra reiterada por Góngora (p. ej. en *Soledad* 1.^a, verso 777, y en *Soledad* 2.^a, verso 463).

129: *botón*: 'brote o yema'; nueva alusión a la juventud del infante.

135: *del tronco de la Galia*: se refiere a la estirpe francesa de Carlos.

136: la fórmula *A si B* en este verso, como en otros de Góngora y del mismo Torres, está vaciada de sentido adversativo.

137-40: *describe* (Carlos) *su ascendencia por luceros* (o sea, sus ascendientes son otros tantos luceros) *en el etéreo cristalino claustro* (el cielo) *y hoy en oposición* (por el contrario, en contraposición; se prefiere *oposición* por ser palabra de astronomía) *su descendencia* (la de esos luceros, o sea, Carlos mismo) *del Austro* (del Sur, de España) *viene y vuelve contra el austro* (contra Italia, país así mismo meridional). la referencia al Austro se encuentra también en Góngora (p. ej. en *Soledad* 1.^a, versos 703 y 1033).