

El *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva entre intertextualidad e interdiscursividad

Inoria Pepe Sarno
III Universidad de Roma

No es posible abordar críticamente el *Ejemplar poético*¹ de Juan de la Cueva sin tener en cuenta el contexto en que se fraguó y el ambiente en que vivió su autor, a causa de las implicaciones teóricas que comportan.

En efecto el *Ejemplar* se fragua en un ambiente sevillano dominado por personalidades como Ambrosio de Morales, Pedro Mexía, Argote de Molina, Francisco de Medina y Fernando de Herrera, de primer plano en las letras españolas de la segunda mitad del siglo XVI. Consta, además, que Cueva participaba en las «academias» que, según algunos testimonios, constituían los núcleos vitales de la actividad intelectual sevillana². Sin pretender afrontar el problema de si existe o no una «escuela sevillana»³, creo que hay que dar suma importancia al papel desempeñado por esas instituciones, aunque muchas veces se limitaran a ser simples tertulias de intelectuales que en ese momento vivían en la ciudad. En esas academias los participantes sometían al juicio de los contertulios sus obras recientes provocando comentarios y discusiones⁴. Pero,

¹ Sigo la edición crítica de J. M. Reyes Cano, Alfar, Sevilla, 1986.

² Véase A. Coster, *Fernando de Herrera (El Divino)*, Champion, Paris, 1904, *passim* y O. Macrì, *Fernando de Herrera*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 40-55.

³ Sobre la historia y caracterización de la «escuela sevillana», además de Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, C.S.I.C., 1947, t. III, pp. 437-448, cf. A. Coster, *op. cit.*; y los más recientes trabajos de H. Bonneville, «Sur la poésie à Séville au Siècle d'Or», *Bulletin Hispanique*, LXVI, 1964, pp. 310-348; A. Gallego Morell, *Estudios sobre poesía española del Primer Siglo de Oro*, Ínsula, Madrid, 1970, pp. 32-37; G. Chiappini, *Fernando de Herrera y la escuela poética sevillana*, Taurus, Madrid, 1985, pp. 20-25; B. López Bueno, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Alfar, Sevilla, 1987, pp. 30-31 y 60-75; finalidades diferentes tiene A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Puvill Libros, Barcelona, s.a.

⁴ Juan de Malara en su *Filosofía Vulgar* habla de una praxis probablemente frecuente en las academias sevillanas, pero no en toda España: «Aunque esto no se usa en España, es loable costumbre de

además de esto, es de suponer que se discutiera también de los problemas que en la época afectaban más a los intelectuales: la poética aristotélica, traducida al español desde hacía pocos años, las polémicas que ésta alimentaba en Italia, la larga imitación en España del verso italiano y de Petrarca en particular, y por último, pero no menos importante, el cultivo del verso español y la recuperación y la defensa de la tradición bajo todos sus aspectos.

Es posible encontrar testimonios, aunque indirectos, de esta actividad de las academias⁵ en que, en mi opinión, Cueva maduró la convicción de poner por escrito el fruto de esas discusiones, adelantándose o substituyéndose a otros que, en el mismo ambiente sevillano, pensaban escribir sobre poética. Antes que él lo habían pensado tanto Argote de Molina, que en su *Discurso sobre la poesía castellana* alude al proyecto⁶, como Fernando de Herrera, quien habla de esto en las *Anotaciones a la obra de Garcilaso*⁷. El propósito de éste último consta también en la introducción que Francisco de Medina puso a la misma obra⁸. Pero no nos consta que ambos llegasen a realizar su propósito: de este modo Cueva ocupa el lugar vacío que acaso en Sevilla se interpretaba como una grave falta respecto a los italianos y a los mismos españoles que por esas fechas publicaban una gran cantidad de tratados de poética o sencillamente «manifiestos», en la acepción que les da Segre⁹. En efecto en una ciudad como Sevilla que por esos años

otras naciones ayudar todos los hombres doctos al que escribe y aun leer los autores sus obras en las Academias para ellos concertadas, y todos dar su parecer, y decir cosas y con cierta sencillez darselo todo al autor sin publicar que ellos le hicieron merced» en B López Bueno, *op. cit.*, p. 70.

⁵ Para las academias españolas en general cfr. J. Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Gredos, Madrid 1961; para las academias sevillanas, cf. J. Montero, «Otro ataque contra las Anotaciones herrerianas: La epístola a Cristóbal de Sayas de Alfaro de Juan de la Cueva», *Revista de Literatura*, 1986, pp. 19-33; V. Lleó Cañal, *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Excma Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1979, *passim* pero principalmente pp. 32-69; AA.VV., *Séville XVI^e siècle. De Colomb à Don Quichotte, entre Europe et Amériques, le cœur et les richesses du monde*, Éditions Autrement, Série Les Mémoires, n. 15, Paris 1992, principalmente los trabajos de V. Lleó Cañal, «Le mythe de la "nouvelle Rome"», pp. 156-167; de C. Martínez Shaw, «Que la fête commence!», pp. 168-176; y de J. Sentaurens, «Le triomphe de la comedia», pp. 187-202.

⁶ Al hablar de «la manera de cantar las historias públicas y la memoria de los siglos pasados» (p. 30), Argote añade «pero eso terna más oportuno lugar en otro tractado que el presente» (p. 31), lo que hace pensar también a Tiscornia que «Argote allegaba los materiales para un tratado de mayor aliento que sería a la vez, probablemente, de arte poética e historia de la poesía castellana [...] pero ignoramos si llegó a escribirlo, aunque tuvo sobrado tiempo de cumplir su promesa» (pp. 75-76); cito por la edición de Eleuterio Tiscornia, Victoriano Suárez, Madrid, 1926.

⁷ Utilizo la ed. de A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Gredos, Madrid, 1972, p. 394, H.187 «[...]por no extender demasiado este lugar, y por haber de escribir de ellos [de los poetas vulgares], si diere espacio la vida y no fueren contrarias las ocasiones, en los libros de la poética [...]».

⁸ «El Maestro Francisco de Medina a los lectores», ed. J. F. Pastor, *Las apologías de la lengua castellana en el Siglo de Oro*, Madrid, 1929, p. 110: Herrera «publicará algunas de sus muchas obras, que tiene compuesta (*sic*) en todo género de versos. Y porque la ecelencia de ellos sea entendida, y no se hundan en el abismo de la inorancia vulgar, tiene acordado de escribir una arte poética, la cual hará con rarísima felicidad, tantos y tales son los autores que tiene leídos y considerados atentamente en aquesta facultad y tan contino el uso con que la ha ejercitado».

⁹ C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 280-306 y principalmente las pp. 298-300: «Le poetiche descrivono l'assieme del sistema letterario (a specchio del

representa un papel importantísimo en la economía del imperio, por las riquezas que llegan de América, en competencia con las grandes ciudades europeas y con la misma Roma¹⁰, los intelectuales consideran ineludible el fomento de las letras a fin de lograr también en este campo la renovación que la ciudad había conseguido en la vida civil y mercantil. En realidad la postura de los escritores sevillanos de este período representa una sinécdoque de la situación socio-económica experimentada por la ciudad. Esta renovación se basa sobre un principio que encuentra en Sevilla muchos partidarios: a saber las armas del imperio han subyugado a muchas naciones, pero las letras españolas no se encuentran en el mismo nivel; los escritores tienen la responsabilidad de llevarlas al prestigio de las armas¹¹. Es exactamente cuanto dice Francisco de Medina en la introducción a las *Anotaciones*: «habiendo domado con singular fortaleza y prudencia casi divina el orgullo de tan poderosas naciones, y levantado la majestad del reino de España a la mayor alteza que jamás alcanzaron fuerzas humanas (y fuera de esta ventura habiéndonos cabido en suerte una habla tan propia en la sinificación, tan copiosa en los vocablos, tan suave en la pronunciación, tan blanda para doblalla a la parte que quisiéramos); ¿somos, diré, tan descuidados, o tan inorantes que dejamos perderse aqueste raro tesoro que poseemos?»¹². Pero a esta congojosa pregunta Medina añade un motivo de esperanza y otro de orgullo: la esperanza le deriva del hecho de constatar «haber criado en pocos años Andalucía cuatro o cinco escritores muy esclarecidos por las grandes obras que compusieron» que aunque «admitieron algunos defectos que no dejaron de oscurecer la claridad de sus escritos», «fueron de los que comenzaron aquesta empresa (y las que son tan difíciles, no se acaban en sus principios, ni con la fuerza de pocos)»¹³. El motivo de orgullo reside en la obra de Herrera: en él «tendrá España quien pueda poner en competencia de los más señalados poetas e historiadores de las otras regiones de Europa»¹⁴. Hay que subrayar que esperanza y orgullo están centrados en las obras de los ingenios andaluces.

Se vislumbra ya en las palabras de Medina la reivindicación de la cultura local, que hallará eco también en Herrera, y que el Prete Jacopín le reprochará muchas veces. Así que al lado de la aceptación, algunas veces crítica, de las doctrinas y de la poesía de derivación italiana, puede distinguirse en el ámbito literario sevillano una corriente que no solamente intenta recuperar la tradición sino que niega con vigor «que no ai cosa

modello del mondo riconosciuto valido nella corrispondente cultura), i manifesti esprimono le volontà innovatrici [...] che inevitabilmente dislocheranno il sistema, insistendo su singole sue componenti o su sue sezioni [...]» (p. 299).

¹⁰ Cf. Lleó Cañal, *Nueva Roma*, cit., pp. 14-24; del mismo «Le mythe de la "nouvelle Rome"», en *Séville XVI^e siècle*, cit., pp. 156-167.

¹¹ Sobre este asunto cf. L. Terracini, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento*, Stampatori, Torino, 1979, pp. 128-134; cf. también N. Bruzzi Costas, «Sobre conciencia lingüística en Herrera», en *Estudios de historia, literatura y arte hispánicos ofrecidos a R. A. Molina*, Ínsula, Madrid, 1977, pp. 87-95 (pp. 90-93).

¹² Ed. Pastor, cit., p. 110. Para las relaciones entre este pasaje de Medina y el *Discurso sobre la lengua castellana* de Ambrosio de Morales, cf. L. Terracini, *Lingua come problema*, cit., pp. 167-182 y las pp. 164-167 sobre las relaciones entre Castillejo y Medina.

¹³ Ed. Pastor, cit., p. 110.

¹⁴ *Ibid.*

buena en la grandeza de España sino en el reino de Castilla»¹⁵. El cambio que ha sufrido la ciudad empieza delineándose en el medio intelectual también como toma de distancia de la Corte, símbolo del poder centralista de Castilla. El *Ejemplar poético* se presenta como síntesis, aunque caótica, de todas estas instancias, latentes o patentes en el ambiente andaluz.

El *Ejemplar* se propone desde sus primeros versos como guía del que quiere ser poeta. La antigua antinomia entre *ingenio* y *arte*, que con vislumbres erasmistas estaba ya presente en Juan de Valdés y se perpetúa en todas las obras teóricas del siglo XVI, le sirve a Cueva como arranque para llegar «al punto en que veréis cantado / lo que el arte al ingenio perfecciona / i de quién es (si á da acertar) guiado» (vv. 16-18). En consecuencia, cuanto sigue es propiamente una serie de preceptos, de *arte*, para guiar al ingenio, mientras que a éste último le concede Cueva sólo que «da fuerza a la elegancia, / es la fuente i el alma a la inventiva / i sin él todo haze disonancia» (vv. 347-49). En esa sumisión del ingenio al arte se insertan todos los preceptos que según Cueva deben guiar al poeta. El *Ejemplar* aspira a ser un manual en el que se organizan los instrumentos que puedan conducir al perfecto dominio de las técnicas de producción de la poesía, al conocimiento de sus secretos artificios, de su desarrollo formal más idóneo, en cualquier forma o género el aprendiz quiera medir sus posibilidades. No hay en esta obra evocación de lo sagrado del poeta y de su inspiración, que caracteriza, en cambio, otras poéticas coevas, sino que todo está confiado al *arte*. Son todos preceptos aceptados, aunque con matices diferentes, por los tratadistas de su época, italianos y españoles, y en este sentido el *Ejemplar* no representa novedad alguna en la tradición horaciana y aristotélica de finales del siglo XVI. Sin embargo, en esta coherencia con las teorías contemporáneas hay algo que nos mueve a indagar en ámbitos más cercanos al mismo Cueva, en esos círculos sevillanos en los que participaba, a veces, con cierta intolerancia. De esos intelectuales llegan a Cueva algunas tomas de posición que remontan a literatos y poetas de más envergadura que él. Realmente se trata de individuar y reconstruir aquel tejido de intertextualidad e interdiscursividad que connota el *Ejemplar* y que, por buena parte, queda limitado a relaciones con obras de autores del ambiente sevillano, como demostraron Menéndez y Pelayo¹⁶ y Walberg¹⁷. Los dos términos «intertextualidad» e «interdiscursividad» se emplean aquí en el sentido dado por Segre modificando de algún modo la terminología de Bachtin y de Julia Kristeva, es decir intertextualidad interpreta «i rapporti tra testo e testo», mientras que «per i rapporti che ogni testo, orale o scritto, intrattiene con tutti gli enunciati (o discorsi) registrati nella

¹⁵ Fernando de Herrera, «Respuesta a las observaciones del Prete Jacopín, Prólogo» en J. Montero, *La controversia sobre las «Anotaciones» herrerianas*, Exmo. Ayuntamiento de Sevilla, Alfar, Sevilla, 1987, p. 190.

¹⁶ En *Historia de las ideas estéticas* cit., t. II, pp. 295-96.

¹⁷ E. Walberg, «Juan de la Cueva et son *Ejemplar poético*», *Lunds Universitets Arsskrift*, Band XXXIX, 1904, *passim*.

corrispondente cultura e ordinati ideologicamente, oltre che per registri e livelli»¹⁸ puede hablarse de interdiscursividad.

Esta última relación es la que entreteje el *Ejemplar* no solamente con las *Anotaciones*, que señalaron los críticos que acabo de nombrar, sino también con otras obras que con las *Anotaciones* están vinculadas, eso es con la «querelle» que intervino entre el Prete Jacopín con sus *Observaciones* y el mismo Herrera con su *Réplica*.

En efecto creo que es difícil, aunque nadie lo haya puesto de relieve¹⁹, no sospechar en los versos de la tercera epístola que Cueva dedica a la defensa de su propia obra contra el «aéreo síndico» que «halla por do lo escrito no se alabe» (v. 1424), un ataque al Prete Jacopín y a sus *Observaciones*. Dice Cueva:

Pudiera darle al síndico respuesta

 i preguntar si es término burlesco
 entre sacras deidades colocarse
 i a su lado pintarse al olio i fresco;
 si es decoro decente figurarse
 en sus ideas profanas por divinos
 i a divino querer aventajarse:
 si es d'espíritus puros o malinos
 desanimar los justos i los sabios
 con sus calificados desatinos;
 si es de sabios llamar a todos Babios
 i al más glorioso i de mayor estima
 siempre en su ofensa calentar los labios.
 Betis se injura desto i se lastima
 Hispalis, i, ofendida, pide al cielo
 los tales lance en la vulcánea sima. (Vv. 1425-1442)

No solamente Cueva le pregunta al síndico «de porosa testa» «si es decoro decente... a divino querer aventajarse» donde *divino* me parece identificar claramente a Herrera (aunque, como se sabe, muchos escritores tuvieron este apodo) sino que la relación interdiscursiva con el Prete es más evidente donde Cueva le pregunta al síndico «si es de sabios llamar a todos Babios /i al más glorioso i de mayor estima / siempre en su ofensa calentar los labios». El Prete en la *Observación* 3 se había sorprendido de que Herrera hubiese dedicado su libro al Marqués de Ayamonte y añadía: «¿ Pues de qué os a servido

¹⁸ C. Segre, «Interstuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti», en AA.VV. *La parola ritrovata, Fonti e analisi letteraria*, Sellerio, Palermo, 1982, pp. 15-28 (pp. 23-24).

¹⁹ Walberg en su ed. cit., anota: «Je ne suis pas à même de dire quelles sont les personnes et les circonstances auxquelles Cueva fait allusion ici» (p. 103), pero tampoco lo advirtieron los críticos que se interesaron por el *Ejemplar*, C. Guerrieri Crocetti, *Juan de la Cueva e le origini del teatro nazionale spagnolo*, Gambino, Torino, 1936; F. A. de Icaza en su edición de la obra, *Clásicos Castellanos*, Espasa Calpe, Madrid, 1973; R. F. Glenn, *Juan de la Cueva*, Twayne. No pude ver el libro de J. Cebrián, *Estudios sobre Juan de la Cueva*, 1991, ni el trabajo de S. Fortuño Lloréns, «Juan de la Cueva en la poética de su tiempo», en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Arco Libros, Madrid, 1988, vol. II, pp. 1171 y ss.

endereçar vuestros escritos a un cavallero de tantas i tan buenas partes, sino de que junto a su grandeza i entendimiento se descubra más vuestra bajeza e inorancia? Más razonable fuera dirigirlos a Iuan de la Enzina, a Iuan de Timoneda i a su *Patrañuelo*; o a Lomas de Cantoral, a Padilla y sus *Tesoros*; o a algunos de esos Bavios i Mevios que tanto lugar hallaron en vuestro libro; o si no, a la ánima de don Luis Çapata o a la de vuestro amigo Burguillos»²⁰. Pues bien, la cita de Bavios y Mevios pone el *Ejemplar* en relación no solamente con las *Observaciones* del Prete sino también con toda la diatriba que éstas causaron y en la que participó gran parte de los literatos sevillanos. Eso es, la referencia que hace Cueva a las *Observaciones* no solamente se presenta como defensa, aunque tardía, de las *Anotaciones* y de su autor, sino que enlaza relaciones interdiscursivas con el contexto literario que intervino en la contienda (eso es por un lado el Prete y por otro Herrera y los intelectuales sevillanos). Otra referencia a Bavios y Mevios se encuentra en la tercera epístola, cuando Cueva, al hablar del «cómico teatro», intenta explicar las modificaciones que se introdujeron en España y su valor:

[...] oye cuál es el fundamento
de ser las leyes cómicas mudadas,
i no atribuyas este mudamiento
a que faltó en España ingenio i sabios
que prosiguieran en antiguo intento,
mas siendo dinos de mojar los labios
en el sacro licor aganipeo,
qu'enturbian Mevios i corrompen Babios,
.....
introducimos otras novedades
(de los antiguos alterando el uso)
conformes a este tiempo i calidades. (Vv. 1615-1628)

Es casi seguro que con estos Mevios y Bavios, connotados negativamente, Cueva quería aludir a autores teatrales extraños al ambiente sevillano porque, después de pocos versos, aparecen citados en términos extremadamente positivos los «sevillanos cómicos» Guevara, Gutierre de Cetina, Cózar, Fuentes, Ortiz, Mexía y Malara.

Claro que en esos Bavios y Mevios el Prete comprendía a todos los que él define «copleros andaluces» entre los cuales, probablemente, Cueva se entendía incluido, a pesar de que nunca su nombre figure en las *Anotaciones*. De cualquier modo, también con esta segunda cita Cueva dialoga con las *Observaciones* del Prete, poniendo otra vez el problema de la interdiscursividad que, sin embargo, tiene connotaciones diferentes de las de la anterior. Aquí Cueva se vale del mismo sintagma que el Prete había empleado para connotar negativamente a los «copleros andaluces», para dirigirlo contra los que al ambiente andaluz no pertenecen. Así que en el juego interdiscursivo entre el *Ejemplar* y las *Observaciones* las dos citas corresponden a intentos diferentes. Mientras que en la

²⁰ Juan Fernández de Velazco, «Observaciones del Prete Jacopín, Observación 3», en *La controversia*, cit., p. 109; véase también J. Almeida, *La crítica literaria de Fernando de Herrera*, Gredos, Madrid, 1976, pp. 37-53.

primera se trata de reaccionar sencillamente a una acusación del Prete, la segunda le sirve a Cueva para volver al revés la misma acusación, dirigiéndola, acaso, a los personajes del mismo ambiente que la habían lanzado.

De todas maneras, la actitud de Cueva es síntoma de una más ancha reacción de un ambiente cultural que quiere imponerse con características peculiares y no acepta que un personaje extraño a ese ámbito presuma de juez, justamente si éste es un castellano. Que el mismo Cueva reaccione en otro lugar, en la epístola consolatoria dirigida a Sayas²¹, contra las costumbres de las academias de Sevilla es un hecho que no influye en estas consideraciones, antes bien las confirma. En efecto en esta epístola Cueva ridiculiza el ambiente académico y su rebusca de exquisitesces formales pero eso no le impide lanzar una flecha contra el mismo Prete, que, despectivamente está presentado como «el otro (cuyo nombre no se sabe)» «que condena sin orden y cordura» «a las Anotaciones que an salido / de Herrera el divino, a Garcilasso»²².

Considerando estos hechos me confirmo en la convicción de que el círculo intelectual vigente en Sevilla en el momento de la concepción del *Ejemplar*, por si acaso no estuviera convalidada por elementos internos a la misma obra, ejerció un influjo fundamental como defensa de criterios estéticos y literarios de un grupo que, aunque dividido en su interior, se presenta compacto contra quien intenta amenazar su autonomía de juicio y las obras que éste produce.

Menéndez y Pelayo²³ y Walberg²⁴ habían puesto de relieve también las coincidencias entre la segunda epístola del *Ejemplar* y el *Discurso* de Argote de Molina. Se trata aquí de una relación intertextual porque Cueva no hace más que poner en verso el *Discurso* de Argote de Molina, aceptando también los grandes desaciertos cronológicos de que éste se sirve para reivindicar la paternidad española del endecasílabo. El aspecto antitaliano que ese acogimiento presupone, no parece llevar el paso con las teorías que circulaban en el ambiente sevillano en su época, eso es unos treinta años después de la publicación del *Discurso* de Argote. Ahora bien, la actitud de Argote puede justificarse porque él está intentando poner de relieve todos los caracteres más importantes de la obra de Juan Manuel, a la que el *Discurso* sirve de introducción, y le conviene sostener la primacía del autor de *El Conde Lucanor* también en el uso del endecasílabo.

Lo que puede pensarse es que acaso Cueva interpretó de una manera algo subjetiva una actitud antitaliana que serpeaba entre los intelectuales sevillanos pero que, sin embargo, tenía matices diferentes. El mismo Herrera, al considerar la imitación de los italianos por parte de los poetas españoles, adquiere una posición que, quizá, Cueva no entendió o exageró. Hablando del soneto, en las *Anotaciones*, Herrera no entra en problemas históricos de la derivación del endecasílabo sino que, reconociendo que Petrarca «en espíritu, pureza, dulzura y gracia es estimado por el primero y último de los nobles poetas», reacciona violentamente contra sus contemporáneos que imitan al poeta

²¹ J. Montero «Otro ataque», cit., pp. 20-26.

²² *Ibid.*, p. 23.

²³ *Historia de las ideas*, cit., y *Antología de poetas líricos*, t. V, p. 7.

²⁴ «Juan de la Cueva», cit., p. 22 y ss.

italiano: «No puedo conmigo acabar de pasar en silencio esto, que el ánimo me ofrece a la memoria tantas veces: porque me enciende en justa ira la ceguedad de los nuestros, y la ignorancia, en que se han sepultado, que procurando seguir sólo al Petrarca y a los toscanos, desnudan sus intentos sin escogimiento de palabras y sin copia de cosas [...]»²⁵. Pero no se limita a reprochar la imitación de Petrarca sino que sugiere una alternativa, que parece ser el ideal de su poesía: «Yo, si deseara nombre en estos estudios [...] no pusiera el cuidado en ser imitador suyo [eso es de Petrarca], sino enderezara el camino en seguimiento de los mejores antiguos, y juntando en una mezcla a éstos con los italianos, hiciera mi lengua copiosa y rica de aquellos admirables despojos y osara pensar, que con diligencia y cuidado pudiera arribar a donde nunca llegarán los que no llevan este paso...»²⁶. No se trata, me parece, de una toma de posición contra los italianos sino de una reivindicación de la autonomía del poeta a escoger sus modelos en el ancho espectro de los clásicos y de los italianos sin quedar sujetos a una primacía italiana, que, mirándola bien, consiste nada más que en tener «diligencia y cuidado» en la lengua y en la «contextura», cosas que también los españoles pueden alcanzar y aun superar²⁷. Esta consideración parece llegar a las últimas consecuencias en la *Réplica* a las *Observaciones* del Prete Jacopín: «yo [...] no tengo por tan grande su [de Garcilaso] autoridad, ni aun pienso, que deve ser la de los antiguos todos (saco siempre a Virgilio deste numero) que asi de tal suerte sean reverenciados; que no nos dexen lugar, para entender i juzgar sus obras, i tener mas respeto a la verdad que a su opinion, i al amor que les devemos [...] En esto se obligan ciertamente algunos ombres dotos a una religion supersticiosa, antes a una inorancia torpissima, queriendo poner en sombra a los ojos de todos, i mostrar demasiadamente en cuanta veneracion se deven tener los escritores antiguos. Ombres fueron como nosotros, cuyos sentidos i juicios padecen engaño i flaqueza, i assi pudieron errar, i erraron»²⁸.

A la luz de cuanto he anotado creo posible afirmar que en el *Ejemplar Cueva* entreteje una extensa red intertextual e interdiscursiva en la que quedan prendidas las obras de los más eminentes escritores andaluces. En la abigarrada sucesión de asuntos, que caracteriza su obra, no puede apreciarse una clara posición del autor respecto a las diferentes posiciones epistemológicas que estaban presentes en los círculos intelectuales sevillanos de su tiempo. Cueva lo acoge todo, transformándose en portavoz de aquel hervidero de ideas que debía ser Sevilla en la segunda mitad del siglo. A mirarlo bien, es éste el mérito del *Ejemplar poético*.

²⁵ *Anotaciones*, cit. p. 311, H. 1.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Además de esta reacción contra la imitación de los italianos, Herrera arremete en otra ocasión contra Bembo y Sabélico, que llaman «bárbaros a los españoles» contestando que «No son los españoles tan inhumanos y apartados de la policía y del trato de las gentes, que merezcan este apellido por aspereza y horror de costumbres; ni se criaron tanto en las entrañas de la ignorancia que carezcan de noticia de las buenas letras: pues nunca faltan ni faltaron en España hombres doctos y de singular erudición y elocuencia por todas las edades». *Anotaciones*, cit., pp. 552-53, H. 716.

²⁸ «Réplica», cit., 3, 65-70 y 75-83 en J. Montero, *La controversia*, cit., p. 198.

Al trasluz de esta obra se configura un grupo que no tiene características comunes, ni siquiera generacionales, sino más bien una tertulia de literatos y artistas orientados hacia la defensa de una identidad cultural diferente de la de la Corte, con la mirada a la renovación de la cultura en general. Esta tiene que beber en las fuentes más variadas, sin quedarse sujeta a principios considerados irrenunciables o a cánones impuestos para siempre. En este sentido, el *Ejemplar poético* representa una síntesis caótica de todo ese bullicio de ideas que caracteriza la segunda mitad del siglo XVI sevillano, aunque no presente novedades a no ser las que le derivan de la actitud que toman los diferentes escritores que constituyen siempre sus fuentes.