

TESI DOCTORAL

LOPE DE VEGA Y LAS POLÉMICAS LITERARIAS  
DE SU ÉPOCA: PEDRO DE TORRES RÁMILA  
Y DIEGO DE COLMENARES

XAVIER TUBAU MOREU

DIRECTOR: ALBERTO BLECUA

DOCTORAT DE FILOLOGIA ESPANYOLA  
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ESPANYOLA I TEORIA DE LA LITERATURA  
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA  
BELLATERRA 2008

*als meus pares*

## AGRADECIMIENTOS

Han sido muchas las personas que han hecho posible esta tesis doctoral. Quiero consignar mi agradecimiento, en primer lugar, a Alberto Bleuca y Guillermo Serés, sin cuya generosidad intelectual y apoyo personal a lo largo de estos años difícilmente habría llegado a culminar este proyecto.

En segundo lugar, a los profesores que han leído el conjunto o partes de esta tesis doctoral y que me proporcionaron útiles consejos y observaciones para su mejora: Antonio Carreira, Carmen Codoñer, José María Micó, María Morrás, Victoria Pineda, Gonzalo Pontón, Francisco Rico, Ramón Valdés y María José Vega.

En tercer lugar, a las personas que, durante los últimos cuatro años, han estado vinculadas al grupo de investigación Prolope: María José Borja, María Nogués, Ana Isabel Sánchez, Guillem Usandizaga y, especialmente, Laura Fernández, así como el resto de becarios de otros grupos de investigación que acogía el Seminario de Literatura Española Medieval y de los Siglos de Oro, entre los cuales me gustaría recordar a Cesc Esteve, Jorge Ledo, Iveta Nakladalová, Omar Sanz y María Cecilia Trujillo.

Han sido muchas, asimismo, las personas que me han ayudado, de diferentes maneras, a terminar esta tesis doctoral: Carolina Valcárcel, que me asistió con su buen hacer tipográfico en la primera parte de esta investigación; Nuria Martínez de Castilla, sin quien no habría llevado a buen puerto una parte considerable de esta tesis doctoral; Neus Foix, que me ha prestado una ayuda inestimable con los textos latinos de estas polémicas; y, en estas últimas e intensas semanas, Fátima García, que además de ayudarme con la maquetación y el diseño de algunas partes de la tesis, ha llevado con paciencia y buen humor las largas jornadas de trabajo dedicadas a concluir esta investigación.

También quisiera hacer constar mi agradecimiento al Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació de la Generalitat de Catalunya por haberme concedido la beca predoctoral de cuatro años (2004-2007) que me ha permitido dedicarme de forma exclusiva a la elaboración de esta tesis.

## ÍNDICE

PRÓLOGO	13
1. LA POLÉMICA ARISTOTÉLICA	21
1.1 CRÓNICA DE UNA POLÉMICA	23
1.1.1 Pedro de Torres Rámila	23
1.1.2 Los preliminares de la polémica	26
1.1.3 La <i>Spongia</i>	33
1.1.4 Las respuestas a la <i>Spongia</i>	39
1.1.4.1 Textos previos a la <i>Expostulatio</i>	39
1.1.4.2 La <i>Expostulatio Spongiae</i>	54
a) La impresión	55
b) Los contenidos	61
1.1.5 La <i>Expostulatio</i> castellana: la Filomena y el Tordo	80
1.2 LA POLÉMICA: LOPE DE VEGA Y PEDRO DE TORRES RÁMILA	86
1.2.1 De la <i>Spongia</i> a la <i>Expostulatio</i>	86
1.2.2. La <i>Arcadia</i>	88
1.2.3 La <i>bermosura de Angélica</i>	95
1.2.4 La <i>Dragontea</i>	102
1.2.5 La <i>Jerusalén conquistada</i>	107
1.2.5.1 Tasso y Lope frente a frente	111
1.2.5.2 El aristotelismo y la unidad de acción	114
1.2.5.3 La tragedia: entre retórica y poética	124
1.2.5.4 Los argumentos de Columbario	134
1.2.6 La «Appendix» de Alfonso Sánchez	139

1.3 TEXTOS	150
Fuentes y criterios de edición	150
Sátiras	153
Alfonso Sánchez, «Appendix»	173
Traducción de la «Appendix»	187
Interrogatorios del Colegio Mayor de San Ildefonso	203
2. LA POLÉMICA GONGORINA	249
2.1 CRÓNICA DE UNA POLÉMICA	251
2.1.1 «Licenciado Diego de Colmenares»	251
2.1.2 Las fechas de composición	256
2.1.2.1 El «Discurso» de <i>La Filomena</i>	256
2.1.2.2 La «Epístola» de <i>La Circe</i>	263
2.1.3 Los ecos de la polémica	267
2.1.3.1 De <i>La Filomena</i> a <i>La Circe</i> (1621-1623)	267
2.1.3.2 De <i>La Circe</i> a la <i>Historia de Segovia</i> (1624-1635)	273
2.1.4 Un impreso en busca de imprenta	280
2.2 GÉNERO LITERARIO Y DISPOSICIÓN EDITORIAL	289
2.2.1 Géneros	289
2.2.2 Presentación editorial	293
2.3 LA POLÉMICA: LOPE DE VEGA Y DIEGO DE COLMENARES	298
2.3.1 La «Censura» de Lope de Vega ( <i>La Filomena</i> , 1621)	298
2.3.1.1 Luis de Góngora en perspectiva	307
2.3.1.2 La retórica de la poesía	309
2.3.1.3 Razones para la oscuridad	320

2.3.1.4 La imitación o «el más verdadero arte de poesía»	330
2.3.2 La «Respuesta» de Colmenares (1621)	336
2.3.2.1 «Rhetorica et poesis»	337
2.3.2.2 Una poética sin retórica	343
2.3.2.3 Aristóteles y el lenguaje poético	346
2.3.2.4 La disolución de los tres estilos	353
2.3.3 La «Epístola» de Lope ( <i>La Circe</i> , 1624)	357
2.3.3.1 Poesía y filosofía racional	359
2.3.3.2 Los fundamentos de la poesía	364
2.3.4 La «Respuesta» de Colmenares (1624)	369
2.3.4.1 Los orígenes de la poesía	370
2.3.4.2 La retórica y el <i>trivium</i>	375
2.4 TEXTOS	382
Criterios de edición	382
Testimonios	386
Aparto crítico	390
Textos	393
3. LAS IDEAS LITERARIAS DE LOPE DE VEGA (A MODO DE CONCLUSIÓN)	425
4. BIBLIOGRAFÍA	453
FUENTES PRIMARIAS	455
FUENTES SECUNDARIAS	468

## PRÓLOGO



La crítica sobre Lope de Vega ha prestado atención desde finales del siglo XIX a la serie de textos del escritor en la que aparecen formuladas afirmaciones y juicios sobre la literatura clásica y contemporánea. El conjunto de ideas que Lope expresó sobre la naturaleza y objetivos de la poesía, los géneros literarios o los factores materiales y sociales que determinaban la creación literaria, por citar algunos ejemplos, parecen confirmar la importancia que el escritor concedía a los problemas teóricos que suscitaba la literatura. Los discursos, cartas, prólogos, dedicatorias y pasajes de obras literarias que se ocupan de estos asuntos han sido localizados y estudiados en múltiples ocasiones desde diferentes perspectivas. La nómina de investigadores que ha desbrozado el camino y propuesto visiones de conjunto o interpretaciones de aspectos puntuales sobre la materia es considerable: desde las páginas que dedicara al tema Marcelino Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas* (1883-1891) o el artículo de Alfred Morel-Fatio sobre el *Arte nuevo de hacer comedias* (1901), pasando por la tesis doctoral de Joaquín de Entrambasaguas sobre la polémica con los aristotélicos (1929) y las monografías de Miguel Romera-Navarro (1935), Juana de José Prades (1971), Juan Manuel Rozas (1976), Emilio Orozco (1978) o Carmen Rabell (1992), hasta los artículos de Ramón Menéndez Pidal (1935), José Fernández Montesinos (1967), Luisa López Grigera (1998) o Guillermo Serés (2001), por citar los ejemplos más destacados, componen un cuerpo rico de interpretaciones sobre las ideas literarias del escritor. El conjunto de estos trabajos ha comportado un mejor conocimiento de las ideas de Lope sobre la poesía y los diferentes géneros literarios del periodo, con especial atención al teatro y la novela, y ha proporcionado interpretaciones plenamente vigentes de textos fundamentales al respecto. Sin embargo, quedan todavía considerables aspectos de las ideas teóricas del escritor que no han sido aclarados convenientemente y se carece, asimismo, de una monografía sobre la materia que responda del conjunto de aportaciones bibliográficas de los últimos años. En este sentido, con esta tesis doctoral pretendo incorporar

nuevos elementos de juicio a propósito de las ideas literarias de Lope de Vega y sugerir otras perspectivas desde las cuales abordar este particular.

El estudio de las dos polémicas literarias en las que participó directamente el escritor proporcionaba un punto de vista óptimo para adentrarse en el problema. En primer lugar, la polémica mantenida con los defensores de la preceptiva aristotélica, que censuraron su teatro y sus obras literarias en general por no respetar la serie de principios que el aristotelismo renacentista había prescrito para la creación literaria a partir de la lectura e interpretación de la *Poética* de Aristóteles. En segundo lugar, la polémica con la nueva poesía de Luis de Góngora y sus admiradores, en cuyo desarrollo puede observarse la competencia entre dos lenguas poéticas y el lugar en el que quedaba la poesía de Lope a raíz de la revolución que había experimentado tanto la teoría literaria como la práctica poética tras la difusión del *Polifemo* y las *Soledades*.

La polémica con el aristotelismo contemporáneo podía centrarse en dos asuntos fundamentales: por un lado, el *Arte nuevo de hacer comedias* y la serie de posicionamientos críticos a favor y en contra del teatro contemporáneo; por otro, el estudio de la polémica entre Pedro de Torres Rámila y Lope de Vega y sus seguidores. El excelente momento en el que se encuentra actualmente la historiografía sobre el teatro y la teoría literaria sobre el particular en los siglos XVI y XVII no dejaba apenas margen para la propuesta de nuevas conclusiones. Los trabajos de Marguerete Newels (1959), Rinaldo Froldi (1968), Juan Manuel Rozas (1976), Antonio García Berrio (1980), Juan Oleza (1981; 1997), Marc Vitse (1988), Ignacio Arellano (1996; 1998), Jesús Pérez Magallón (2000) o Luis Sánchez Laílla (2000*a*; 2003), por citar los nombres más destacados, han resuelto en buena medida los problemas relativos a la preceptiva teatral contemporánea y las relaciones de Lope de Vega con la misma. En cambio, la polémica entre Lope y Torres Rámila no había recibido la menor atención desde que Joaquín de Entrambasaguas le dedicara su tesis doctoral (1929) y la publicara posteriormente, con añadidos, en sus *Estudios sobre Lope de Vega*. Como es sabido, Pedro de Torres Rámila publicó en 1617 la *Spongia*, un

opúsculo del que no conservamos ningún ejemplar en el que censuraba todas las obras importantes del escritor. Pocos meses después de su edición, Lope y algunos de sus amigos, como Francisco López de Aguilar, Tomás Tamayo de Vargas y Baltasar Elisio de Medinilla, elaboraron una respuesta al citado texto titulada *Expostulatio Spongiae*, de la cual, afortunadamente, se conservan varios ejemplares en diferentes bibliotecas europeas. Sin duda, la crítica ha hecho referencia de manera reiterada a este episodio fundamental en la trayectoria literaria del escritor, pero se ha limitado, en todos los casos, a remitir a las páginas del citado estudioso, sin contrastar las afirmaciones allí contenidas. Conviene recordar, además, que Entrambasaguas había aplazado el análisis del componente teórico de la polémica para un trabajo posterior que, finalmente, no llegaría a realizarse («la crítica estética», señalaba, quedaba «apartada de este estudio a fin de no hacerlo más pesado todavía»), de modo que precisamente los elementos teóricos de la polémica apenas habían sido descritos. Parecía oportuno, por lo tanto, teniendo en cuenta estas circunstancias, llevar a cabo de nuevo un estudio de esta polémica para revisar toda la documentación e interpretaciones de Entrambasaguas y abundar en los aspectos no tratados en su investigación.

La polémica de Lope con Góngora y sus admiradores contaba, asimismo, con algunos trabajos importantes, como el de Juan Millé y Giménez (1923), el de Miguel Romera-Navarro (1929) o el de Emilio Orozco (1973). El análisis de los argumentos esgrimidos por críticos y defensores de Góngora también había sido iniciado, de forma más rigurosa, a partir de los estudios de Eunice Joiner Gates (1960), José María Micó (1985), Aurora Egido (1987), Melchora Romanos (1986), Antonio Pérez Lasheras (2000), José Manuel Rico García (2001) o Antonio Azaustre (2003; 2005). En el marco de la polémica gongorina en general, sin embargo, quedaba pendiente todavía una lectura de los textos que trascendiera el simple enunciado de los contenidos y sus correspondientes fuentes y procurara interpretar esos mismos datos a la luz de las diferentes corrientes de la teoría literaria contemporánea. En otras palabras, no era

suficiente indicar, por ejemplo, que las críticas a la oscuridad estilística estaban formuladas a partir de autoridades clásicas como Cicerón o Quintiliano, sino que debía explicarse qué implicaciones tenía citar a estos autores y no a otros, a qué tradición pertenecían o qué principios sobre la creación literaria transmitían. Las claves para llevar a cabo esta lectura ya estaban claramente fijadas en la entrada sobre Luis de Góngora que preparó Alberto Blecua para la italiana *Enciclopedia virgiliana* (1986). Por otra parte, en relación a Lope y sus juicios sobre la poesía gongorina, si bien se habían citado y editado buena parte de sus opiniones al respecto, seguíamos sin contar con una edición anotada y un estudio completo de cuatro textos fundamentales sobre el particular. El primero de estos textos es el *Discurso de la nueva poesía* publicado por Lope en *La Filomena* en 1621. Se trataba del primer ataque firmado por el escritor contra el lenguaje poético de Góngora y contra la imitación del mismo por parte de sus seguidores. Semanas después de la aparición de esta miscelánea, Diego de Colmenares (que por entonces ya estaba reuniendo los materiales que conformarían su *Historia de Segovia*) redactaba una *Apología por la nueva poesía* en la que realizaba una defensa de la poesía de Góngora y criticaba duramente el *Discurso* de Lope. La *Apología* está fechada en Segovia el 13 de noviembre de ese mismo 1621. Lope consideró oportuno responder a un texto en el que se ponía en entredicho su competencia en la materia. La respuesta del escritor apareció publicada en *La Circe* tres años después, en 1624. Tras la publicación de esta miscelánea, Colmenares redacta una nueva y más extensa respuesta al segundo texto de Lope, fechada en Segovia el 23 de abril de 1624. Estos cuatro textos, además, se habían impreso en una edición conjunta sin título, editor, impresor, lugar, ni año de publicación. El *Discurso* de *La Filomena* y la «Epístola» de *La Circe* han sido estudiados generalmente como textos independientes y no como partes integrantes de una polémica en la que existía otro interlocutor que debía ser atendido. La razón de este proceder se encuentra, sobre todo, en la actitud condescendiente de parte de la crítica con las ideas expresadas por Colmenares («alma ingenua», según Juan de Vera), que han sido valoradas como de escaso

interés en contraste con las de Lope (el segoviano «claudicó en esta cuestión lo mismo que en la de los falsos cronicones», apuntaba Menéndez y Pelayo). Sin embargo, las cartas de Colmenares son tan interesantes como los textos del mismo Lope, y resultan de gran utilidad por todo cuanto iluminan de las concepciones sobre la poesía de este último.

La tesis doctoral cuenta con dos partes bien diferenciadas en las que se estudian las polémicas mantenidas entre Lope de Vega y Pedro de Torres Rámila, por un lado, y Lope de Vega y Diego de Colmenares, por otro. En la primera parte de la tesis se realiza una crónica de los diferentes episodios que se sucedieron en esta polémica, atendiendo a la biografía de Torres Rámila, a la reconstrucción de la posible estructura de la *Spongia*, a los contenidos de la miscelánea *Expostulatio* y a los ecos de la polémica en textos posteriores. A continuación se propone una descripción e interpretación (necesariamente provisional hasta la aparición de algún ejemplar de la *Spongia*) de las críticas fundamentales de Torres Rámila a partir de la cuarentena de pasajes de su opúsculo reproducidos en la *Expostulatio*, atendiendo asimismo a los argumentos esgrimidos por los defensores del escritor. En apéndice se editan y anotan, en primer lugar, dos sátiras en tercetos contra Torres Rámila atribuidas a Lope de Vega, una edición que se ha llevado a cabo partir del manuscrito de la Biblioteca Nacional que conserva dichos textos; en segundo lugar, se presenta una edición anotada del «Appendix» a la *Expostulatio* escrito por Alfonso Sánchez y una traducción de la obra; finalmente, se han transcrito y editado completas las declaraciones conservadas en el Archivo Histórico Nacional de una serie de interrogatorios llevados a cabo en 1622 por parte del Colegio de San Ildefonso de Alcalá de Henares sobre la vida y las costumbres de Pedro de Torres Rámila, aspirante a una de las becas que concedía el colegio.

En la segunda parte de la tesis, se ha llevado a cabo un estudio, dividido en tres partes, del impreso que reúne los textos de Lope y Colmenares: en la primera parte he tratado de reconstruir el perfil biográfico de Diego de

## PRÓLOGO

Colmenares, precisar las fechas de composición de los textos de Lope, localizar alusiones a la polémica en el conjunto de las obras escritas y publicadas por Lope a partir de 1621, así como en la *Historia de Segovia* de Colmenares, y, finalmente, identificar la imprenta en la que se elaboró el impreso. En la segunda parte del trabajo he estudiado, por un lado, el género literario de los textos y, por otro, la presentación editorial de los mismos, tanto en el caso de los dos textos de Lope dentro de dos obras misceláneas como son *La Filomena* y *La Circe*, como en el caso del propio impreso.<sup>1</sup> Finalmente, en la tercera parte he analizado y colocado en su contexto, dentro de sus respectivos marcos teóricos, el conjunto de críticas e ideas sobre la poesía que esgrimen Lope y Colmenares en el desarrollo de esta polémica. En la edición del impreso, basada en los ejemplares del mismo conservados en la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, he procurado presentar un texto limpio de erratas y errores y de localizar todas las fuentes de que se sirven Lope y Colmenares para su argumentación, entendiendo que este trabajo resultaba relevante para la caracterización de la formación intelectual y la tradición teórica de la que dependían ambos autores.

<sup>1</sup> En este sentido, los títulos de cada texto, teniendo en cuenta que los de Lope sufrieron variaciones al ser editados en el impreso (véase p. 296), se han utilizado en la forma original de las misceláneas cuando me ocupo de estos volúmenes, y en la forma nueva que presentan en el impreso cuando me centro en este opúsculo.

## 1. LA POLÉMICA ARISTOTÉLICA

## 1.1 CRÓNICA DE UNA POLÉMICA

### 1.1.1 PEDRO DE TORRES RÁMILA

Nacido en una familia humilde de Villarcayo (Burgos) el 22 de febrero de 1583, Torres Rámila abandonó pronto su pueblo natal, cabe suponer que con unas nociones básicas de gramática latina, y se dirigió hacia Alcalá de Henares con el propósito de matricularse en la universidad.<sup>1</sup> El 4 de abril de 1601 se le declara apto para iniciar los estudios de bachiller en artes y en 1612 solicita que se le examine de los tres primeros cursos de dicha facultad. Se carece de documentación que nos informe sobre sus actividades durante el largo intervalo de tiempo que media entre 1601 y 1612, pero cabe la posibilidad de que, por razones económicas, interrumpiera sus estudios para entrar al servicio de dos aristócratas, Héctor de Pignatelli, cuarto duque de Monteleón, y el hermano de don Antonio de Aragón y Moncada, quinto duque de Bivona.<sup>2</sup> En cualquier caso, tres de esos diez años los pasó sin duda en la universidad cursando dos años de lógica y uno de filosofía natural, de los cuales se examinó con éxito. A continuación cursó el cuarto año de artes, dedicado a la metafísica, que aprobó el 10 de septiembre de 1613, y con el cual ya pudo graduarse como bachiller. Por entonces Torres Rámila ya había optado por la carrera eclesiástica, apareciendo desde 1612 de manera regular en el registro de matriculados en teología y derecho canónico. En 1618 aprobó los cuatro

<sup>1</sup> Toda la documentación relativa al nacimiento, la familia, la formación académica y los cargos administrativos y religiosos desempeñados por Pedro de Torres Rámila, conservada fundamentalmente en el Archivo Histórico Nacional, fue editada por Entrambasaguas [1946/1967 y 1947/1967] en las notas a su estudio.

<sup>2</sup> Este particular se ha deducido (Entrambasaguas 1946/1967:215-222) a partir de las declaraciones hechas por Lope de Vega (del 24 de marzo de 1622) y Manuel Ponce (25 de marzo de 1622) en el curso de los interrogatorios practicados por el doctor Miguel Ferrer del Colegio Mayor de San Ildefonso (véase p. 26). Entrambasaguas afirma que Torres «logró entrar como paje del Duque de Monteleón a poco de llegar a Madrid, y con él anduvo por Italia hasta finales del siglo XVI» (pp. 215-216), pero no hay documentación que avale tal hipótesis.



cursos preceptivos de teología y el año siguiente debió de iniciar el bachillerato en la misma materia, que suponían dos años de ejercicios que debían conducirle al grado de bachiller.<sup>3</sup> Por varios documentos de la universidad y de la polémica mantenida con Lope y sus partidarios, puede afirmarse con seguridad que Torres impartió clases de gramática en la facultad de Artes entre 1613 y 1616 o 1617. Es probable, además, que por entonces ya se hubiera ordenado sacerdote.

El Colegio Mayor de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá, como el resto de colegios mayores de la época, ofrecía becas para estudiantes con unas determinadas características sociales y económicas, proporcionándoles «vestido, alimentación, alojamiento y gastos durante un periodo de tiempo fijo, lo que les permitía dedicarse a la obtención de los costosos grados universitarios».<sup>4</sup> Torres Rámila trató de alcanzar una de estas becas a principios de 1622, circunstancia que motivó por parte de los responsables del Colegio la realización de una serie de interrogatorios a individuos relacionados directa o indirectamente con el escritor para averiguar si el aspirante cumplía los requisitos estipulados para la concesión de dicha beca (véanse pp. 203-248). Dos años y medio después de iniciadas estas diligencias, tras el examen del contenido de las declaraciones, se concede a Torres Rámila la beca por medio de la cual entraba a formar parte del Colegio Mayor de San Ildefonso. Como miembro de dicho Colegio aparece matriculado entre 1625 y 1628 en teología y, a veces, en cánones, por lo que cabe deducir que tenía el propósito de doctorarse no solo en teología, sino también en derecho canónico. Sin embargo, en los libros de pruebas de la Universidad de Alcalá no queda constancia de que lograra ninguno de los dos doctorados.

<sup>3</sup> Para los cursos de la facultad de teología de la Universidad de Alcalá, véase Gil García [2003:471-488].

<sup>4</sup> Kagan [1974/1981:151].

Esta carrera académica sin duda poco brillante<sup>5</sup> tuvo que verse compensada por unas buenas relaciones con personajes importantes dentro de la jerarquía institucional de la universidad. Estos contactos quizá expliquen, por ejemplo, que se le nombrara fiscal del proceso de canonización del cardenal Cisneros iniciado en 1626, para el cual redactó un interrogatorio de setenta y tres preguntas sobre la vida del cardenal que tuvieron que responder personajes conocidos de la época como Quevedo, González de Ávila o el mismo Lope. Pocos meses después, a mediados de abril de 1627, el rector de la Universidad, Gaspar Alfaro, encargó a Torres Rámila que mediara entre él y el arzobispo de Toledo, don Antonio Zapata, para tratar de solucionar un conflicto de competencias surgido a raíz de una pendencia entre el vicario y unos estudiantes.<sup>6</sup> Tales responsabilidades no debieron, sin embargo, de satisfacer las necesidades económicas de Torres, dado que no tuvo ningún inconveniente en aceptar en 1626 el curato de Helechosa de los Montes (Badajoz). En dicha localidad residió hasta 1646, aunque viajó regularmente a Madrid y Alcalá de Henares.<sup>7</sup>

Los contactos de Torres Rámila con miembros de la Universidad no quedaron interrumpidos durante esos años. Por razones que se desconocen, en diciembre de 1646 decide abandonar Helechosa de los Montes, aunque no el curato, y trasladarse de nuevo a Alcalá de Henares, vinculándose de nuevo a la Universidad, de cuyo claustro aparece como miembro en 1647. El 5 de octubre

<sup>5</sup> Solamente hay constancia de una publicación de Torres Rámila, un volumen perdido sobre cuestiones teológicas (véase p. 53). No hay noticias de ninguna publicación en forma de edición o monografía sobre las materias explicadas en la facultad de Artes.

<sup>6</sup> «Los estudiantes fueron procesados por el Rector, y a la vez por el Ordinario de Toledo; el cardenal Zapata, coadministrador del Arzobispado, ordenó al Rector que se inhibiese del conocimiento de la causa» (Bonilla 1914; citado por Entrambasaguas 1947/1967:191).

<sup>7</sup> Como prueba el hecho de que no dejara de matricularse en teología durante los años 1627 y 1628. En verano de 1633, asimismo, en el marco del citado proceso para la canonización del cardenal Cisneros, se le encomendó, junto con Luis de Velasco, que fuese de Alcalá a Madrid para solicitar cartas de Felipe IV, del Consejo, de los prelados y de los magnates para que el Papa aceptara «la introducción de la causa y el título de beatificación» (Entrambasaguas 1947/1967:188).

de ese mismo año le nombran tesorero de la Facultad de Teología, pero renuncia al cargo, también por causas desconocidas, cuatro días después. Al año siguiente consigue una canonjía que estaba vacante en la Santa Iglesia Magistral de San Justo y San Pastor, tomando posesión de la prebenda el 30 de noviembre.<sup>8</sup> De sus últimos años en Alcalá solamente conservamos dos pleitos promovidos por él, el primero con el cura al que había subarrendado su curato en Helechosa de los Montes, y el segundo con el propietario de la casa de Alcalá en la que vivió durante cierto periodo de tiempo.<sup>9</sup> Pedro de Torres falleció pocos días antes de cumplir sus setenta y cuatro años, el 2 de febrero de 1657.

#### 1.1.2 LOS PRELIMINARES DE LA POLÉMICA

La serie de declaraciones recogidas durante los interrogatorios de 1622 para verificar si Torres Rámila cumplía con los requisitos necesarios para ingresar como becario en el Colegio Mayor de San Ildefonso representa la fuente de información más útil para reconstruir sus relaciones con el conjunto de escritores contemporáneos que residían en Madrid. Las declaraciones de los testimonios no siempre son coherentes entre sí y, en algunos casos, resulta evidente que los interrogados silencian los datos o los manipulan para cubrir su propia implicación en el asunto (el caso de Lope es el más flagrante, sin duda). Sin embargo, algunos episodios de la polémica se corroboran en varias de las declaraciones y pueden aislarse del resto para organizar una relación fehaciente de lo sucedido antes y después de la publicación de la *Spongia* de Pedro de Torres.

La vinculación de Torres a la Universidad de Alcalá como estudiante de artes y teología, por un lado, y, a partir de 1613, como maestro de gramática,

<sup>8</sup> Véase la transcripción íntegra del documento en el que se describe el acto de concesión en Entrambasaguas [1947/1967:210-212].

<sup>9</sup> Toda la documentación sobre estos dos pleitos la reproduce Entrambasaguas [1947/1967:213-231].

no fue obstáculo para que mantuviera relaciones de amistad con varios personajes del mundo literario y cultural madrileño y participara, probablemente, en algunas de las tertulias literarias de la época.<sup>10</sup> Así lo confirman tanto las declaraciones citadas como algunos pasajes de la *Expostulatio*, donde, por ejemplo, después de asegurar que Torres había renunciado a las clases de latín en la Universidad (de lo cual no se tiene constancia escrita), se refiere su traslado a Madrid por un presunto interés del mismo por lograr el favor de algunos nobles de la corte.<sup>11</sup> Con independencia de las razones argüidas para explicar sus estancias en Madrid, resulta clara su presencia en la capital durante los dos o tres años anteriores a la publicación de la *Spongia* en 1617.<sup>12</sup>

Es compartida por muchos de sus contemporáneos la consideración de Torres como un individuo propenso a la sátira personal. Los pasajes que transmiten esta percepción pertenecen a declaraciones y a textos que pretenden denigrar al profesor de gramática, por lo que cabría la posibilidad de no

<sup>10</sup> Tal vez se reuniera en la librería de Jerónimo de Courbes (situada delante de las gradas de San Felipe) con Cristóbal Suárez de Figueroa, íntimo amigo suyo y del citado librero. Esteban Manuel Villegas, por otro lado, negoció con dicho librero la venta de algunos libros en 1618 (Entrambasaguas 1946/1967:553; 1947/1967:125). Suárez de Figueroa y Villegas habían criticado las obras de Lope en *El pasajero* y las *Eróticas*.

<sup>11</sup> «Nihil dissimulabo in simplici professione sensuum meorum male habuit hominem, quod illum Academia Complutensis exauthorasset et puerorum magisterio, cui praefectus erat, abdicasset. Ideo se probe honori et mendacitati consulturum ratus est, si in aulam regiam conflueret et ad primatum benevolentiam eblandiendam novo Tarquinii exemplo in summa papaverum capita conspiraret» («Oneiropaegnon», fol. 51r).

<sup>12</sup> En la dedicatoria al duque de Sesá se indica que Torres había aparecido hacía poco tiempo («nuper») en la corte para litigar con Lope de Vega, afirmación que supone, sin duda, una simplificación interesada de la cronología y los motivos de las estancias de Torres en Madrid («[impurus quidam] qui e Complutensi nuper Academia in hanc Regiam Aulam emersus ac velut alium in Vega expertus Solem», «Illustrissimo et excellentissimo principi», ¶3v). Por otra parte, Antonio de Hocés, uno de los interrogados en 1622, recordaba haber mantenido «ocho u nueve años ha» una conversación con Francisco López de Aguilar cuando salían de una representación en un corral de comedias sobre Torres Rámila y Lope de Vega, dato que situaría el inicio de las hostilidades del primero contra el segundo en 1613 o 1614, lo que no me parece demasiado probable.

tomarlos en consideración.<sup>13</sup> Sin embargo, el listado de personajes atacados con toda seguridad por Torres que puede elaborarse reuniendo información de todas las fuentes conocidas confirma en buena medida este juicio: Juan Luis de la Cerda, Simón Chauvel, Baltasar Elisio de Medinilla, Jusepe Antonio González de Salas, Francisco López de Aguilar, Juan de Mariana, Lucas Montoya, Pérez Herrera, Luis Tribaldos de Toledo y Lope de Vega.

Resulta difícil ubicar en el tiempo esta serie de ataques, dado que solo conservamos una de estas críticas. Se trata de una carta escrita por Torres Rámila, fechada el 2 de julio de 1617, en la que censura el discurso de González de Salas donde trataba de demostrar la teoría de que la tierra surgida después del diluvio universal era de naturaleza distinta a la que se había separado en el tercer día de la Creación. En esta carta, además de ridiculizar la mencionada teoría, Torres afirmaba que González de Salas, dados sus deficientes conocimientos de latín, solía llevar a cabo sus traducciones de textos latinos con la ayuda de Luis Tribaldos de Toledo. Según el relato de Torres Rámila, este discurso de González de Salas ya había sido censurado previamente por un amigo suyo, el latinista Manuel Ponce. Ambos prepararon presumiblemente una serie de críticas a dicho discurso que González de Salas habría tratado de leer por todos los medios. Finalmente, a pesar de que Torres le aconsejó de no

<sup>13</sup> «es tenido por maldiciente y por de poca calidad por saber que se ha encontrado con muchos sin provocación alguna y tan arrojadamente que se ha querido dar de ello cuenta en el Tribunal de la Inquisición [...]; quien no le conoce, juzga que es verdad todo lo que se ha dicho contra él, y quien le conoce, lo confirma con ver su soberbia [...] siendo esto cosa tan extendida y tan pública así en la corte como en esta ciudad [Toledo] y en otras partes» (Tomás Tamayo de Vargas, 27 de marzo de 1622); «las faltas que el dicho Rámila tiene y este testigo ha conocido son personales en materia de maldiciente y hablar y ser ocasionado [...] [la beca será bien concedida] con condición que él no viva como vivió en Madrid, con su maldecir y hablar y satirizar ganando tantos enemigos como aquí ganó, pero que enmendándose de su maldecir parece que procederá de manera que el Colegio no perderá en elegille» (Luis Tribaldos de Toledo, 9 de noviembre de 1622).

hacerlo, Ponce habría dado a conocer públicamente su censura contra el discurso, lo cual suscitó una violenta respuesta de González de Salas.<sup>14</sup>

Con anterioridad a esta carta tan solo se conservan los poemas que Torres presentó para el certamen celebrado en octubre de 1616 en Toledo para el traslado de la Virgen del Sagrario: un soneto y dos epigramas y treinta versos heroicos en latín.<sup>15</sup> Su presencia en un certamen en el que participaron mayoritariamente los seguidores de la poesía gongorina podría ser significativa desde el momento en que Torres rechaza la poesía de Lope y escribe reproduciendo algunos rasgos estilísticos e imágenes genuinos de la nueva lengua poética gongorina:<sup>16</sup>

Quien las ardientes lumbres de la esfera  
al blanco escudo trasladó valiente,  
y el pardo leño con que osadamente  
frenó de Libia la invasión primera,  
cuando capaz el orbe apenas era  
para que trunfos a su nombre ostente,  
breve de tierra espacio, blandamente  
sella por prendas de la acción postrera.  
Fuerza del tiempo sí, mas no vitoria,  
que animando Bernardo generoso

<sup>14</sup> Véase el resumen de esta polémica en Entrambasaguas [1946/1967:333-338]. Para el contenido del discurso de González de Salas, véase López Rueda [1975:57-61]. Este último autor comenta: «La hipótesis científica más audaz y fantástica lanzada por Salas en sus comentarios geográficos [su *Compendio geográfico e histórico*] es la que se refiere a las dos tierras habitadas por la humanidad en el transcurso de su evolución. Hay en el filólogo madrileño un apasionado interés por las edades más remotas. En nuestro tiempo habría sido un geólogo o un prehistoriador. Pero, como buen humanista de su época, pensaba que la fuente de todos los conocimientos se hallaba en la Biblia y en los autores antiguos. Así no es de extrañar que, basándose en tales documentos y no en la observación directa de la naturaleza, formulara su curiosa teoría de las dos tierras habitadas por el hombre» (p. 57).

<sup>15</sup> Las composiciones en latín pueden leerse en Entrambasaguas [1946/1967:279-280].

<sup>16</sup> «¡Oh quién tuviera estilo gongorista / que es el que más te agrada, para darte / un churrete, calvete a letra vista!» (Sátira II, vv. 13-15).

está el cadáver, funeral memoria.

Tanta pobreza inscribe en su reposo,  
y en sombras libra deste horror historia,  
que entre ofensas le aclama vitorioso.<sup>17</sup>

Parece ser que algunas de las críticas de Torres a la extensa lista de autores citados antes circularon manuscritas antes de la publicación de la *Spongia* y otras se incluyeron en esta última obra. Según la declaración de Tomás Tamayo de Vargas, es conocido por todos que Torres «provocó a diferentes personas con unas sátiras en latín y en romance», y las personas a las que «provocó» fueron «Lope de Vega Carpio, don Francisco López de Aguilar y Baltasar Elisio de Medinilla, llamándoles a todos confesos, cornudos, hijos de puta y otras palabras que por no ofender la gravedad no es razón decir las» (27 de marzo de 1622).<sup>18</sup> Otros declarantes aluden también al propio Tomás Tamayo de Vargas y a Simón Chauvel entre los agredidos por Torres Rámila, pero en tal caso probablemente se estaban refiriendo a pasajes de la *Spongia* y no a las sátiras anteriores.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> El soneto fue editado, junto con el resto de composiciones, por Pedro de Herrera en su *Descripción de la Capilla de Nuestra Señora del Sagrario que erigió en la Santa Iglesia de Toledo el Ilustrísimo Señor Cardenal D. Bernardo de Sandoval y Rojas*, fol. 117v.

<sup>18</sup> Cito los pasajes correspondientes de los interrogatorios: Lucas Montoya («el dicho Torres Rámila había hecho una sátiras a Lope de Vega y a don Francisco de Aguilar», 9 de noviembre de 1622); Francisco López de Aguilar («por haber dicho contra este declarante algunas cosas satíricas el dicho Rámila», 10 de noviembre de 1622); Juan de Piña («porque se hicieron [las sátiras] en venganza de otras muchas [no puede aludir solamente a la *Spongia*] que el dicho Rámila hizo sin causa y con mentira y falsedad contra Lope de Vega Carpio», 11 de noviembre de 1622).

<sup>19</sup> Así parece deducirse de la declaración de Hortensio Palavicino, en la que presenta a los cinco nombres citados como criticados por Torres en una «apología», es decir, en una obra autónoma que solamente podría ser la *Spongia* («Lope de Vega Carpio y don Francisco de Aguilar y don Tomás Tamayo de Vargas y Elisio de Medinilla estaban ofendidos de una apología que el dicho Rámila hizo contra ellos y contra Simón Javelo», 10 de noviembre de 1622).

Como he indicado antes, se han perdido la mayoría de estos textos. Sin embargo, Joaquín de Entrambasaguas planteó la hipótesis de que el siguiente poema, atribuido a Quevedo en un manuscrito del siglo XVII, fuera justamente una de las sátiras dirigidas por Torres Rámila a Francisco López de Aguilar. La mención de Cristóbal Suárez de Figueroa y de Lope en la última estrofa invitan a pensar, sin duda, que el poema pudiera ser escrito por Torres Rámila, dada la amistad que existía entre el primero y este último:

Al honrado don Francisco  
con su López de Aguilar,  
el don le pueden rapar,  
y el fran y dejalle el cisco.  
Que a marido tan soez  
y tan encendida casta,  
el cisco solo le basta  
y no abrevie más lo pez.  
Que lo pez y lo resina  
no es López ni es Aguilar,  
y en pasteles el solar  
no es nobleza, sino harina.  
¡Qué notas tan absolutas  
hace el pícaro hojaldrado!  
Es hombre que siempre ha estado  
casado con sus disputas.  
Alcanza letras solenes  
y gasta pocas palabras  
que ha sido padre de cabras  
y es hoy paladín de bienes.  
Y aunque tiene muy crüeles  
costumbres dentro de casa,  
es hombre de buena masa,  
escogida en sus pasteles.



Más le debemos que al Cid,  
pues que a su ejemplo en su tierra  
hizo amigos de la guerra  
a cuantos hubo en Madrid.

Tiene su mujer doncel...  
¿y a qué pasó tal estrago  
sino al señor Cornago?;  
al señor Cornago en él.

Las literales barucas  
no sé por qué le provocan,  
que libros sólo le tocan  
por el atril de San Lucas.

Y si Lopillo no loa  
estos versos que le aplico,  
yo imprimiré el villancico  
que os compuso Figueroa.<sup>20</sup>

Las sátiras o simples críticas puntuales dirigidas a Juan Luis de la Cerda, Juan de Mariana, Lucas Montoya, Pérez Herrera, Luis Tribaldos de Toledo debían de estar, probablemente, escritas en latín e incluidas también en la *Spongia* (la fecha del epigrama de Juan de Mariana, 6 de diciembre de 1617, defendiéndose de los ataques recibidos, apunta en esa dirección; véase p. 39). Cabe suponer, en conclusión, a la luz de los nombres citados, que Torres atacó de manera individual a Lope de Vega, Elisio de Medinilla y López de Aguilar por medio de alguna o algunas sátiras, y que posteriormente en la *Spongia* extendería sus críticas al resto de personajes citados.

<sup>20</sup> Edita y anota el poema, además de reproducirlo en facsímil, Entrambasaguas [1946/1967:261-262]. El editor señala que el texto se conserva en el código 142 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, fol. 42r.

1.1.3 LA «SPONGIA»<sup>21</sup>

Ni los bibliógrafos ni los especialistas en la obra de Lope han conseguido localizar ningún ejemplar de este importante opúsculo contra el escritor.<sup>22</sup> Toda la información relativa a la forma y el contenido de la *Spongia* se deriva de los fragmentos reproducidos en la *Expostulatio* y de comentarios puntuales sobre sus características materiales.

Se trataba de un texto impreso presuntamente en París y firmado, con anagrama, por Pedro de Torres Rámila («Trepus Ruitanus Lamira»), aunque circularon algunos ejemplares con el nombre (cabe suponer que añadido al margen del primer folio) de Juan Pablo Mártir Rizo.<sup>23</sup> La aparición de uno o varios ejemplares con el nombre de Mártir Rizo se explicaría por el hecho de que el opúsculo hubiera caído en manos de algún curioso que, al desconocer la identidad del pseudónimo, habría anotado al margen el nombre de un escritor susceptible de haber podido escribir la obra. No parece verosímil, como afirma Columbario, que Torres hubiera hecho circular con el nombre de Mártir Rizo algunos ejemplares de su obra.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Este título no era infrecuente en obras de carácter polémico escritas en latín. El texto más conocido era la *Spongia* publicada por Erasmo (1523) para defenderse de los ataques vertidos contra él en la *Expostulatio* de Ulrich von Hutten (Augustijn 1986/90:144).

<sup>22</sup> Por mi parte, he revisado sin fortuna decenas de catálogos de bibliotecas, impresos en papel o disponibles en la red. Tampoco he dado con esa enigmática *Esponja de la habla española* cuyas páginas fueron arrancadas del ms. 1000 de la BNE (Entrambasaguas 1946/1967:285).

<sup>23</sup> A propósito del lugar de impresión, en el «Protyraeum» se dice que la obra se imprimió con tipos parisinos («Lutetianis typis», ¶¶2v). Cabe la posibilidad de que un pasaje de la «Advertencia» al lector de la *Parte X* se refiera, también, a la *Spongia*, aludiendo a ella como a una de esas «invectivas latinescas» que se envían a «León de Francia» para «imprimir» (f. 8r); de ahí dedujo Entrambasaguas [1946/1967:302-303] que la *Spongia* también podría haberse impreso en Lyon.

<sup>24</sup> «Credidisti fortase nos a quibusdam nugarum tuarum exemplaribus in errorem inductos, quae authoris Ioannis Pauli Ricci nomine circumtulisti ut nobis pueriliter illuderet?» («Expostulatio», fol. 25r.). Para el tratamiento que recibe Mártir Rizo por parte de Columbario, teniendo en cuenta las críticas dirigidas por el primero años después (y cabe pensar que también por esas fechas, dada la atribución que se le hizo de la *Spongia*) a la *Jerusalén conquistada*

La legalidad de este opúsculo es dudosa, incluso en el caso de que contara, realmente, con los privilegios y licencias requeridos para un libro impreso en una imprenta francesa, dado que existía una pragmática de Felipe III (1610) que prohibía la impresión de libros compuestos en Castilla fuera de este reino, y era indudable, en este sentido, que la *Spongia* se había escrito en Madrid o Alcalá.<sup>25</sup> El hecho, como parece, de que no se haya conservado ningún ejemplar en bibliotecas europeas podría ser un argumento a favor de una impresión de la *Spongia* en Castilla. En todo caso, la elección del latín como lengua para vehicular esta censura de las obras principales de Lope de Vega respondía, sin duda, a la voluntad de facilitar la lectura de la misma a todos los lectores europeos interesados por estas cuestiones.<sup>26</sup>

La fecha exacta en la que empezó a circular este opúsculo por Alcalá de Henares y Madrid se desconoce, aunque se ha propuesto el verano de 1617 al interpretar que la carta de Torres a González de Salas reproducida en la *Expostulatio* y fechada el 2 de julio de 1617 se incluía realmente en la *Spongia*. Creo, sin embargo, que Entrambasaguas se precipitó al interpretar los datos. En primer lugar, carece de sentido una carta de estas características en un opúsculo dedicado monográficamente a censurar la poesía de Lope. Además, nada en el pasaje de la «Expostulatio» dedicado a reproducir y glosar críticamente la carta de Torres sugiere que tal carta estuviera incluida en la *Spongia*. De hecho, es justo después de estos folios dedicados a caracterizar la soberbia de Torres Rámila, a recordar los ataques formulados contra otros personajes contemporáneos y a burlarse de los solecismos de su latín cuando

de Lope, véanse más adelante, pp. 120-121. Entrambasaguas, con todo, consideraba «innegable» la participación de Mártir Rizo en la elaboración de la *Spongia* [1946/1967:287]. La Barrera, Rennert y Castro y Maravall, sin embargo, como recuerda Marín [1967:318], lo consideraban «inocente».

<sup>25</sup> Véase Reyes Gómez [2000:272-283].

<sup>26</sup> A diferencia de lo que sucede con la *Expostulatio*, sobre cuya impresión en Castilla parecen coincidir casi todos los implicados en la polémica (véanse las declaraciones editadas en el apéndice), nada se arguye en contra de una edición de la *Spongia* en Francia.

Columbario señala que va a ocuparse de la *Spongia* («Venio ad praeclaram tuam *Spongiam*», fol. 8r).<sup>27</sup>

Más relevante para fechar aproximadamente la aparición de la obra es el pasaje de la dedicatoria al lector de la *Parte X* (pliego preliminares, fol 8r):

Quéjense de la aspereza de mis prólogos muchos que no consideran la que ellos tienen en maltratar los libros, y así estoy determinado, lector amigo, de satisfacer en este los agravios de los otros. Y digo que eres noble, docto, cándido, limpio, sin envidia, que no dices mal de todo, que eres honesto en tus obras, circunspecto en tus palabras, y único en tus acciones, [...] que hablas latín como un gramático y que eres floridísimo poeta y te puedes rotular por las esquinas con amigos que te ayuden a poner tu nombre y enviar a imprimir tus invectivas latinescas a León de Francia. ¿Parécete que he cumplido con lo que prometí?

La alusión que cierra esta dedicatoria, escrita probablemente en septiembre u octubre de 1617 (las aprobaciones de la *Parte* son del 7 y el 15 de noviembre) y, en cualquier caso, antes de terminar el año (la tasa es del 8 de enero de 1618), solo puede ir referida a la *Spongia* de Torres.<sup>28</sup> Por otra parte, las sátiras en romance escritas a raíz de la publicación del citado opúsculo parece que circulaban también por esas fechas (véanse pp. 44-45). Carecemos de datos seguros que nos permitan acotar un término *ante quem* para la aparición del opúsculo, pero todo invita a pensar que no debió de aparecer muchos meses antes de la redacción de la citada dedicatoria.

<sup>27</sup> La frase anterior al pasaje que acabo de citar es un resumen de lo que había dicho hasta entonces Columbario y solo representa, por lo tanto, el marco en el que debe entenderse la crítica concreta dirigida por Torres contra Lope: «Deus bone! Quoties Matriti Athenea ad insanas ipsius calumnias obstupuerunt, quoties doctorum famam in discrimen et periculum adduxit, doctorum, inquam quorum nomina in medium etiamnum spirantia possem producere nisi modestiam illorum et patientiam laesam iri pertimescerem» (fol. 8r).

<sup>28</sup> Véase Entrambasaguas [1946/1967:302-303].

Las características materiales de la *Spongia* también son una incógnita. Las referencias al opúsculo que se encuentran en varios lugares de la *Expostulatio* — se habla de un «libellus», de unas «pagellae», de unos «folia»— hacen pensar en un volumen de varias páginas.<sup>29</sup>

Los contenidos de la *Spongia* y su disposición en la obra pueden reconstruirse con cierta fiabilidad a partir de las citas que va extractando Julio Columbario en el curso de su reclamación. La obra contaba, por lo menos, tras una portada con el título y el anagrama del autor, con un prólogo y con cuatro secciones, probablemente diferencias entre sí, dedicadas específicamente a la *Arcadia*, *La hermosura de Angélica*, *La Dragontea* y la *Jerusalén conquistada*, si bien es probable que después de esta cuarta parte existiera alguna sección más dedicada específicamente a censurar el teatro de Lope y, quizás, el *Isidro*. La presencia del título y del anagrama en la portada nos la confirma el epigrama que cita Columbario en el que se burla de la facilidad con la que se descubre el nombre del autor detrás del anagrama «Trepus Ruitanus Lamira»: ‘Llevas en tus escritos el nombre falsificado («adulterinum nomen inuehis chartis»); ‘colocas a *Trepto* en lugar de *Petro* y dices *Ruitano* en lugar de *Turriano*. ¿Crees que esto no se sabe?’ («Trepumque Petro subdis et Ruitanum / pro Turriano dicis. Hoc putas nescit?»), fol. 10r).

<sup>29</sup> «nullum profecto ante Turriani *Spongiam* libellum vidi, qui tanta crudelitate ipsius opera laceraret» («Ex D. Francisci Lopii Aquilarii epistola qua Simoni Chauuelo respondet», en los «Elogia illustrium virorum pro Lupo a Vega Carpio», ¶¶¶1v); «In eundem de stribilignibus Parisiis abstersis et pagellis emendatius» (título de uno de los «Varia illustrium virorum poemata», fol. 39v); «Evulgatae passim per folia nugae inter tantam aulicae multitudinis diuersitatem passim», «Oneiropaegnon», fol. 51). Son muchas las referencias de Columbario a la obra de Torres que confirman que se trata de un texto que ocupaba varias páginas. Por citar dos ejemplos, en una ocasión explica que en cualquier lugar de la *Spongia* donde ponga los ojos se le muestran escenas divertidas de locura («Quocumque per *Spongiam* tuam oculos iniicio, ludicra mihi insaniae scena obversatur», fol. 8r); más adelante, menciona unas ingentes notas escritas en un mal latín y las fanfarronadas dispersas por páginas enteras («ingentes notae, quas sermonis tui barbarie aevi prisca grammaticis inuris, et dispersa perintegras paginas λαπισματα», fol. 8r); véase también, por ejemplo, la referencia a los ‘ángulos’ de la obra («si vellem omnes *Spongiae* tuae apices [...] observare», fol. 10r).

Después de esta portada con el título general de la obra («universalem *Spongiae* tuae titulum», fol. 10v), el lector se encontraba con otro título o encabezado («alius occurrit») en el que se leía lo siguiente: 'La justa queja de un autor contra un poeta más atrevido que Prometeo' («Iusta authoris querela in vatem audaciorem Prometheo», fol. 10v), título de un prólogo («antelogium») en el que debían de encontrarse ya lo que Columbario llama injurias («convitia») más propias de una imprecación o una sátira que de una queja.<sup>30</sup> A partir de los pasajes extractados en la *Expostulatio*, puede afirmarse que en este prólogo Torres planteaba una valoración global de la obra poética de Lope con alusiones directas a su vida privada (aspecto reprendido por Columbario, teniendo en mente la clásica distinción entre sátira contra las personas y sátira contra las costumbres). Señalaba Torres que, dada su conducta privada, Lope no era convincente cuando trataba de refrenar a la juventud lujuriosa y desenfrenada con sentencias tomadas de la *Ética* y de la *Política* aristotélicas, teniendo en cuenta que, paralelamente, escribía una poesía amorosa que inspiraba el deseo de enamorarse, una poesía —escribe Torres— que infundía un veneno letal, que seducía y atraía como el canto de las Sirenas y empujaba a quienes navegaban por el proceloso mar del mundo a lamentar su muerte.<sup>31</sup>

Por otra parte, Torres debía de situar la obra de Lope en el marco de la producción literaria tanto clásica como contemporánea, dado que le recrimina que se sienta complacido por el aplauso (que el autor de la *Spongia* debía de interpretar falso o halagüeño) de las naciones extranjeras,<sup>32</sup> y afirma que no le está permitido siquiera pisar, por mucho que lo desee, las huellas que han

<sup>30</sup> «Sed expendamus illud antelogium tuum sive querelam, ut vocas, nae melius illam diras aut satyram indigetasses, cum non querentis voces, sed iurgantis convitia complectatur» (fol. 10v).

<sup>31</sup> «Qui effranatam et luxuriantem compescit iuventutem Ethicis et Politicis effrontem dedecuit esse semper, sic carmina effundenda censeo, non quae blandam inspirent Venerem et lethale infundant venenum et quasi Syrenum concentus, dum alliciunt, pelliciunt et hoc mundi procellosum enauigantes mare ad interitum detrudant illachrymandum» (fol. 11v).

<sup>32</sup> «ne tandiu fallacem umbram persequens veritatis lumen fastidiens exterarum nationum applausui sideres tantum» (fol. 12r).

dejado los escritores italianos (inspirados como están por el furor de Apolo) ni tampoco que moje los labios en la misma fuente que les ha inspirado, es decir, la fuente de Hipocrene en el monte Parnaso.<sup>33</sup>

El texto de la *Expostulatio* diferencia claramente cuatro secciones posteriores a este prólogo, que probablemente contaban con un título que las distinguía, correspondiente a cada una de las obras censuradas. Así lo hace pensar el modo de plantear las transiciones por parte de Columbario entre las censuras a las cuatro obras señaladas:

Paso al segundo acto de tu comedia en el cual te ocupas de la *Angélica*, como tú dices, con una sola enmienda, aunque en la mayoría de las que lanzas contra aquélla se encuentren más letras que enmiendas. [...] Paso a la epopeya, cuarto acto de tu tragedia (pues cambiaste el zueco por el coturno), en el cual reúnes fuerzas, levantas mucho polvo y tratas grandes tonterías con gran conato, como dice en Plauto cierta anciana.<sup>34</sup>

No descarto, evidentemente, que esta ordenación en partes o actos la haya hecho *a posteriori* el mismo Columbario. Lo que resulta indudable, tanto si se opta por una hipótesis como por otra, es que de la lectura de la *Spongia* el lector abstraía claramente cuatro secciones diferencias entre sí.

<sup>33</sup> «Et Italiae praecipue, quae tantos immortalī decorandos praedicatione progenuit viros, Phaebi plenos furore, quorum impressa vestigia nec premere tibi anhelantis, nec caballino fonte labra proluere unquam concessum» (fol. 12v). En este mismo pasaje debían de exponerse una serie de juicios de crítica literaria entre los cuales se encontrarían censuras a Boscán y Garcilaso («Boscanum non laudet, improbet Garsiam Lassum»), pero nos falta el pasaje correspondiente de la *Spongia*. Lope, en cualquier caso, después de estos comentarios críticos, era expulsado con abucheos y silbidos del territorio de los poetas («Lupum, denique, a Vega», dice Columbario, «e poeticis cancellis eliminat, explodat, exsibile», fols. 12v-13r).

<sup>34</sup> «Ad secundum comediae tuae actum venio in quo *Angelicam*, ut ais, *una litura occupas*, cum plures tamen in iis, quae aduersus illam obiicis, liturae quam literae reperiantur» (fol. 16r); «Venio ad epopeiam, quartum funestae tuae tragediae actum (nam soccum cothurno commutasti), in qua vires colligis pulverem multum moves et cuiusdam instar vetulae apud Plautum “magno conatu, magnas nugas agis”» [en realidad, la frase procede de Terencio, *Heanton Timorumenos*, 621: «magno iam conatu magnas nugas dixerit»] (fols. 17v-18r).

1.1.4 LAS RESPUESTAS A LA «SPONGIA»

1.1.4.1 TEXTOS PREVIOS A LA «EXPOSTULATIO»

La impresión y circulación de la *Spongia* suscitó inmediatamente varias respuestas entre aquellos que se vieron atacados en ella. La cronología de estos textos no puede precisarse con seguridad salvo algunas excepciones, pero resulta claro que su composición tuvo que tener lugar entre finales de 1617 y 1618. El único de los textos con fecha segura es la traducción al latín de Vicente Mariner de un epigrama escrito en griego por Juan de Mariana, uno de los autores atacados en la *Spongia*.<sup>35</sup> El encabezamiento reza así: «He traducido del griego este epigrama de D. Juan de Mariana por la amistad y estima a este autor. 6 de diciembre de 1617». Se trata de la fecha de la traducción y no de la composición del original (como creía Entrambasaguas), la cual, con todo, debió de ser pocos días o semanas antes. El contenido del epigrama es análogo al de una serie de composiciones recopiladas por Julio Columbario en la sección «Varia poemata in laudem eiusdem Lupi a Vega»: una censura de la soberbia y la ignorancia de Torres Rámila.

Ex Graeco hoc sum interpretatus epigramma

D. Ioan Marianae eius auctoris gratiam et amicitiam

6 Decembris 1617

Ex Graeco epigrammate D. Ioan Marianae ad Momum  
epigramma

Fili stultitiae, sine dogmate, vane, superbe,

dic, nil cum sapias cur tibi tot tribuis?

omnia noui, inquis, tu ignarus in omnibus ipse

<sup>35</sup> El original griego se ha perdido; la versión latina se conserva en el ms. 9813 de la BNE, fol. 678 (véase Entrambasaguas, 1946/1967:343, y García de Paso y Rodríguez Herrera, 1996-1997:108).



omnia dum libas plurima saepe rapis  
quae praestare nequis, obstas, bona tradere, quemque  
ut Saturni astrum cuncta situ maculas  
μαστωρον si aufers duo Mome elementa priora  
sex reliquis semper dignus ubique pater  
μαστιγι at imponens duo, scilicet, «as», quoque Petre  
quam pulcher titulus sic tua teque manet.

(‘He traducido del griego este epigrama  
de D. Juan de Mariana por la amistad y estima a este autor  
6 de diciembre de 1617

Epigrama a Momo  
del epigrama griego de D. Juan de Mariana

Hijo de la estupidez, sin normas, vano, soberbio  
di: no sabiendo nada, ¿por qué te atribuyes tanto?  
Todo lo sé —dices tú, ignorante de todo—  
y, mientras todo lo libas, con frecuencia robas muchísimo.  
Pones obstáculos para que nadie escriba lo bueno que no puedes superar.  
Como la estrella de Saturno manchas todo de moho.  
Si le quitas, Momo, el primer elemento a ‘mazote’  
padre siempre digno dejas cinco (azote).  
Pero, Pedro, poniendo también tres a ‘apalea’, esto es, ble (apaleable),  
qué hermoso título hay así para ti y tus obras.’)<sup>36</sup>

Además de traducir el epigrama de Juan de Mariana, Vicente Mariner compuso en latín una elegía en contra de Torres Rámila (nuevo Zoilo), donde se critica su desconocimiento del latín y la osadía de censurar las obras de Lope:

<sup>36</sup> Cito por la edición latina y la traducción de García de Paso y Rodríguez Herrera [1996-1997:112-113].

CRÓNICA DE UNA POLÉMICA

IN QUENDAM ZOILUM ELEGIA<sup>37</sup>

Etsi digna tuis non scribam nomina factis,  
    nominibus scribam crimina digna tuis.  
Vappa, erro, mendax, manduco, flagellifer, hostis,  
    qui niueam fugis turpis hirundo entem.  
Grammaticae normas tu vix vel mente notasti  
    Musarum atque audes currere prata celer.  
Ore venena tuo spumanti mixta phalerno  
    effundit semper lingua trisulca madens.  
Vt sus saepe luto uoluis tua pectora turpi  
    Palladis et roseas componis ipse genas.  
Vt canis ecce latras nec tu lupus impiger horret,  
    nam quo dente queas membra ferire cares.  
Vt catulus nitidas qui nondum conspicit auras,  
    ipse vides ideo candida tu atra putas.  
Nondum penna tuas infirmas vestiit alas  
    atque tuum uento uis dare pullus onus.  
Lacte fluit labrum, guttatim et decidit humor,  
    nam stomacho argenti pabula nulla coquis.  
Nec lac est niueum patulo quod suscipis ore.  
    Sed dat quale undis sepia uicta maris.  
Voce onager uultuque onager pedibusque sinuque  
    et nil non onagri nunc tua uita refer.

<sup>37</sup> La identificación de Torres con el famoso crítico de la poesía de Homero, además de ser un lugar común para casos análogos, es repetida en varias ocasiones en el marco de esta polémica: Juan de Piña, en unos versos preliminares al *Triunfo de la fe*, escribe: «Aristarcos encubiertos, / Lope, y Zoilos altivos, / no tendrán por desconciertos / que celebréis hombres vivos, / pues hoy escribís de muertos» (p. 11); Juan de Fonseca, en un epigrama recogido por Francisco López de Aguilar en los «*Varia illustrium poemata*», escribe: «Zoylo, quam vano vibras tua spicula nixu, / cum Phoenix nulla morte perire queat» (fol. 34v), «Zoilo, con cuán vano esfuerzo haces vibrar tus dardos, / puesto que el Fénix no puede morir con muerte alguna».

Fabula tu cunctis satis est quod fabula possis  
esse tuis cunctis dat tua scena nihil.

(‘ELEGÍA CONTRA UN TAL ZOILO

Aunque no escribiré títulos dignos de tus hechos  
escribiré acusaciones dignas de tus títulos.  
Pillo, vagabundo, embustero, glotón, fustigador, enemigo,  
que, fea golondrina, huyes de la que es nívea.  
Tú con dificultad has conseguido retener las normas de la gramática  
y, rápido, te atreves a recorrer los prados de las Musas.  
El triple dardo de tu húmeda lengua arroja siempre  
de tu boca veneno mezclado con espumante falerno.  
Como un cerdo revuelcas tu pecho, a menudo, en asqueroso lodo  
y tú mismo las rosadas mejillas de Pallas escribes.  
Ladras como un perro y no te teme el infatigable Lupo,  
pues careces de diente con el que poder herir su cuerpo.  
Ves como un cachorro que todavía no distingue claramente la luz del día,  
e incluso consideras negro lo blanco.  
Todavía no ha revestido tus débiles alas la pluma y quieres, un  
polluelo, confiar al viento tu peso.  
Tus labios destilan leche y gota a gota el líquido cae,  
pues no cocinas alimento alguno para un estómago enfermo.  
Y no es nívea la leche que recibes en tu ancha boca,  
sino como la de una sepia vencida por las olas del mar.  
Eres asno de voz y asno de cara, de pies y de corazón  
y nada que no sea propio de un asno muestra tu vida ahora.  
Tú eres una comedia para todos; es suficiente que puedas ser una comedia  
para los tuyos, tu escena nada aporta a nadie.)<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Cito por la edición y traducción de García de Paso y Rodríguez Herrera [1996-1997:110-112].

Hacia el mes de febrero de 1618 la viuda de Alonso Martín editaba el *Triunfo de la fe en los reinos del Japón*, el único texto de prosa histórica publicado por Lope a lo largo de su vida. Este volumen presenta un prólogo dirigido a Juan de Mariana en el que se encuentran alusiones claras a Pedro de Torres Rámila y a su *Spongia*. La fecha de composición de dicho prólogo, en principio, debería ser anterior al 24 de septiembre de 1617, día en el que se extendió la licencia de impresión al libro. Sin embargo, no era extraño que una parte o el total de los textos preliminares se modificaran o se escribieran por entero durante el proceso de impresión, dado que el pliego en el que se incluían estos materiales era el último en imprimirse (en este sentido, téngase en cuenta que las erratas del volumen son del 29 de enero de 1618). En las primeras líneas del prólogo leemos lo siguiente:

Hase comenzado a usar de años a esta parte un género de estudios en los hombres con que les ha parecido, doctísimo padre, que más fácilmente y con menos peligro podrán ganar la opinión del pueblo; y pienso que no se engañan, pues no inventando, sino escribiendo contra los que inventan, se hacen señores absolutos de la ciencia y de la opinión de los que ignoran, que no estiman al que enseña, sino al que reprende, cual se ve en muchos que, olvidados del mundo, se dan a conocer con latín bárbaro, preciados, sin ingenio, de la imitación antigua; y no sabiendo su lengua, califican sus papeles con grecismos, valiéndose de los adagios de Polidoro para que juzguen los que los leen que han pasado las columnas ciceronianas con el peregrino Lipiso, en mayor gloria y honra del lusitano Osorio. Estos entre ignorantes, sabios y envidiosos de los estudios y opinión ajena, con rayos salmóneos hieren los pirámides altos; pero sucédeles lo que a las simples abejas, que, cuando pican, mueren (pp. 7-8; modernizo la ortografía).

La referencia a la soberbia con la que se ataca a los autores cultos («contra los que inventan», esto es, los que no copian, sino que crean —«inventan»,

‘encuentran’— cosas nuevas), entre los que hay que incluir al propio destinatario del prólogo, así como la alusión al deficiente latín en el que se escriben estas invectivas, a la luz del intervalo de tiempo en el que tuvo que ser escrito este prólogo, solo pueden remitir a Torres Rámila. Así lo ratifica, en cualquier caso, un pasaje de la *Expostulatio* en el que Columbario presenta dicho prólogo al *Triunfo de la fe* (publicado recién, «nuper ab eo evulgati») como una respuesta de Lope a los ataques recibidos.<sup>39</sup>

A pesar del interés indudable de estas composiciones en griego y en latín, las composiciones que resultan más útiles para nuestra investigación son dos sátiras en tercetos encadenados (una de las estrofas genuinas del género satírico en el sistema poético de la época), de las cuales se ofrece una edición anotada (véanse pp. 153-171). El primero que dio noticia de la existencia de estas composiciones fue Hartzenbusch, aunque se limitó a mencionarlas sin prestarles más atención.<sup>40</sup> Entrambasaguas preparó en su estudio sobre la polémica una edición y anotación de los textos, asesorado por Dámaso Alonso. Desde entonces, los poemas no han vuelto a ser editados ni analizados.

Las sátiras aparecen copiadas en unos folios de un manuscrito facticio de la Biblioteca Nacional (ms. 3985). La caligrafía no es buena y el copista demuestra una escasa formación cultural dados los abundantes vulgarismos que presenta la copia. Se trata, además, de una copia incompleta, pues faltan algunos versos (ausencia detectable por los saltos en las rimas). La fecha y el lugar de composición de estas sátiras no pueden saberse con certeza. De las alusiones a obras y hechos de la época, solamente cabría deducir una fecha *post quem* por una posible referencia a *El pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa:

<sup>39</sup> Columbario parafrasea la última de las frases citadas del prólogo: «Alii sunt etiam eiusdem farinae homines, qui se eo solum criticos esse censent, quod alienae famae, doctrinaeque invidi, Salmonea in excelsas pyramides fulmina incutere conantur, dum interim referunt, quod imbelles apiculae, quae ad primos stimulorum impetus moriuntur, sed eos perstringere nihil moror, cum eos satis, superque Vega in epistola liminari libelli de fidei triumpho, nuper ab eo evulgati...» (fol. 9v).

<sup>40</sup> Véase Hartzenbusch [1946:XXXIV, n. c].

Fábula fuiste de los hombres graves,  
y esos tus pasajeros sin licencia,  
¡lastre que sirve a las [...] naves!

(II, vv. 115-117)

La tasa de esta obra está fechada el 16 de noviembre de 1617, así que, de no ser una alusión hecha estando la obra todavía en prensa, estaría situando la composición de esta segunda sátira hacia finales de año o principios del año siguiente. En lo que atañe al lugar de composición, sin duda, pudo ser en Toledo y en el marco de alguna reunión en casa del Conde de Mora (según sugirió Entrambasaguas), un espacio en el que por esas mismas fechas Elisio de Medinilla situaba un diálogo mantenido entre él mismo y Lope de Vega, Tomás Tamayo de Vargas, Jerónimo Ceballos, Francisco de Céspedes y el citado Conde.<sup>41</sup> Con todo, el hecho de que el autor literario de la sátira sea un sastre de «La Sagra de Toledo» no puede considerarse decisivo al respecto, dado que tal denominación puede responder a un simple juego literario (por alusión al conocido sastre de Toledo que escribía comedias).<sup>42</sup>

En el manuscrito en el que se conservan estas sátiras no se indica ningún autor. Una de las preguntas reiteradas en cada uno de los interrogatorios de 1622 era precisamente sobre la autoría de estos poemas, y las respuestas variaban en función de quienes fueran los interrogados:

Lope de Vega (24 de marzo de 1622): «Y repreguntado si tiene noticia de unas sátiras que hay contra el dicho opositor, dijo que sí, y que la una de ellas sabe por el juramento hecho que la hizo Baltasar de Medinilla, difunto, natural de Toledo, que contenía lo mismo que la que yo leí al dicho declarante».

<sup>41</sup> Véase Giuliani y Pineda [1997:237-244].

<sup>42</sup> Véase, al respecto, la documentación que aporta Entrambasaguas [1947/1967:244-255].

Manuel Ponce (25 de marzo de 1622): «dijo que de cierto no lo sabe, pero que ha oído decir a Lope de Vega que se hicieron en Toledo y que las hizo un Baltasar Elisio de Medinilla, difunto, y otros amigos suyos de Toledo que no sabe cómo se llaman; pero que tiene por cierto que el mismo Lope de Vega las hizo».

Francisco López de Aguilar (26 de marzo de 1622): «Y preguntado si sabe o ha oído decir quién fuese el autor de ellas, dijo que no lo sabe, pero que ha oído decir varias veces, aunque no se acuerda a quiénes, que Baltasar de Medinilla, difunto; otras veces Lope de Vega, y otras don Tomás Tamayo de Vargas; pero que no sabe determinadamente quién las hizo».

Tomás Tamayo de Vargas (27 de marzo de 1622): «preguntado si por lo menos ha oído decir a algunas personas quienes fuesen los que hiciesen esas sátiras, dijo que entiende que alguno de ellos [Lope, López de Aguilar y Medinilla], aunque no sabe determinadamente quién, porque no las vio escribir».

Fray Lucas de Montoya (9 de noviembre de 1622): «ha oído decir y no a quién que el dicho Torres Rámila había hecho unas sátiras a Lope de Vega y a don Francisco de Aguilar contra los dichos, y ellos le habían hecho otras mucho peores contra el dicho Rámila».

Juan Pablo Mártir Rizo (9 de noviembre de 1622): «Preguntado si tiene las sátiras o sabe quién las tenga y quién las compuso, dijo que no las tiene ni sabe quién las tenga; pero que Lope de Vega le dijo a este testigo que las había compuesto Baltasar Eliseo de Medinilla, estante en Toledo entonces y ya difunto, porque le mataron en Toledo, y tiene por cierto que la causa porque le mataron fue un castigo de Dios, por haber compuesto las sátiras dichas contra el dicho Rámila».

La atribución de la autoría a Elisio de Medinilla por parte de Lope cabe pensar que responde a una estrategia para desentenderse del asunto sin perjudicar a nadie vivo por entonces (el toledano había fallecido en 1620).<sup>43</sup> Sin duda, el hecho de que Mártir Rizo refiera el mismo testimonio indica que Lope contestaba de manera idéntica a quien le preguntaba por la cuestión. Lope, por otra parte, aparece como posible responsable en todas las otras declaraciones, mezclado con los nombres de López de Aguilar, Elisio de Medinilla y Tomás Tamayo de Vargas. Manuel Ponce, amigo y colaborador de Torres Rámila, tenía «por cierto que el mismo Lope de Vega las hizo». Habían pasado ya cuatro años desde la publicación de la *Expostulatio* y parece difícil suponer que Ponce tuviera el menor interés en manipular la cuestión y perjudicar a Lope. Decía, probablemente, lo que consideraba la verdad. López de Aguilar y Tamayo de Vargas, por su parte, lógicamente, se desentienden del asunto apuntado hacia otra parte. A partir de estos testimonios resulta difícil averiguar con certeza quién fue el autor de las sátiras, o si intervinieron varias personas en su composición.

Hay un dato, sin embargo, que orienta nuestra pesquisa hacia el propio Lope: la reaparición de varios versos de la sátira segunda en una epístola en verso de Lope publicada en *La Filomena*. Se trata de la «Epístola a don Diego Felis de Quijada y Riquelme», compuesta en la primavera de 1621, poco antes de que el original de la miscelánea se mandara al consejo para solicitar su aprobación.<sup>44</sup> Los versos de la sátira se aprovechan al comienzo de la epístola cuando Lope acaba de mencionar su actividad como dramaturgo y pasa a

<sup>43</sup> Madroñal Durán [1999:90], a la luz de la declaración citada de Lope, señala que el escritor «no tendrá empacho en lanzar la calumnia de que su asesinato tuvo algo que ver con las Sátiras contra Rámila, de las que Lope no se reconocía autor». Esta interpretación es válida con relación al testimonio de Mártir Rizo, pero no hay nada en la declaración de Lope que apunte en esa dirección.

<sup>44</sup> Véase Campana [1998:337-338]. Como ha señalado esta autora, Lope ha reutilizado el pasaje de la sátira «quitándole toda referencia a personas concretas y rebajando la violencia de la invectiva. En otras palabras, habría intervenido transformando una sátira en una epístola horaciana» (339).



criticar a los poetas inclinados a la sátira así como el plagio de obras extranjeras traducidas al castellano (ambas censuras aparecen de forma reiterada en la obra del escritor):

Las sales de Marcial y de Catulo  
allá las hurten páticos cinedos,  
pues ya se fue Ganasa con Trastulo.

Si el vulgo las acciones llama enredos,  
tiene razón, y que quien mejor los hace,  
más gana que Riquelmes y Pinedos.

La urbanidad civil no me desplace.  
No sé qué es criticar, aunque podría,  
porque no como a ti me satisface.

Barbiponiente he visto a la poesía,  
hablando de dragmáticos poemas;  
temo que es Helicón Fuenterrabía.

El mundo tuvo siempre algunas temas;  
bien haya el inventor de las tortillas,  
que así mezcló las claras con las yemas.

Aquí contara yo las maravillas  
de unos ciertos cuitados escritores,  
si apóstrofes sufrieras, Torrecillas.

En ajenos trabajos, hay doctores,  
gente que sabe mal el italiano,  
destrucción de libreros e impresores.

Trasladan al idioma castellano  
unos como librazos en estilo  
que parece morisco y es gitano.

(Sátira II, vv. 85-108)

Con esto yo tal vez —no sé si es treta—,  
donaires de Ganasa y de Trastulo,  
les digo que me trajo la estafeta.

Las sales de Marcial y de Catulo  
allá las hurten páticos cinedos,  
que yo por limpio ejemplo me regulo.

El vulgo a las acciones llama enredos:  
tiene razón, y quien mejor los hace  
enriquece Riquelmes y Pinedos.

La urbanidad civil no me desplace:  
no sé qué es criticar, aunque podría,  
por lo que a la ignorancia satisface.

Barbiponiente he visto la poesía;  
hablando de dragmáticos poemas  
temo que es Helicón Fuenterrabía.

El mundo tuvo siempre algunas temas.  
¡Bien haya el inventor de las tortillas,  
que así mezcló las claras con las yemas!

¡Oh cómo os escribiera maravillas,  
si fuera yo de aquestos nadadores  
que van a mariscar por las orillas!

En ajenos trabajos inventores,  
pasan a nuestra lengua la extranjera,  
destruyendo libreros y impresores.

Trasladan el librazo como quiera,  
y dirigido a un príncipe, le venden  
el nombre de la página primera.

(«Epístola», vv. 28-54)

Resulta difícil explicar la aparición de estos versos de la sátira segunda en una epístola de Lope si las sátiras no fueron escritas, efectivamente, por el dramaturgo. Desde luego, la capacidad creativa de Lope no necesitaba aprovecharse de «ajenos trabajos» para escribir una crítica de estas características. Cabe la posibilidad, sin duda, de que las sátiras fueran compuestas a varias manos y que solamente este pasaje hubiera sido escrito directamente por Lope. En cualquier caso, Lope tuvo que participar, en mayor o menor grado, en la creación de estos textos.<sup>45</sup>

El aprovechamiento de este pasaje nos indica, por un lado, que las sátiras, si bien contaron con una difusión manuscrita y oral notable (según confirman todos los declarantes del interrogatorio), a principios de 1621 estaban suficientemente olvidadas como para que Lope no tuviera reparos en aprovechar algunos de sus versos. Sin duda, de haber sido interrogado por estas sátiras por entonces, no habría procedido de esta manera.

La calidad literaria de estas sátiras es mediana, con algunos pasajes logrados y otros poco afortunados. Las imágenes y conceptos que se utilizan para descalificar a Torres Rámila son tópicos del género satírico y giran en torno a los dos temas centrales de ambas composiciones: el oficio humilde del personaje, hijo de sastres («sastre fuiste y serás eternamente» se repite varias veces en la primera de las sátiras), y el linaje converso («Tu padre es moro y tu madre bruja», I, v. 184; «vete a Argel con la nefanda trulla», II, v. 72). El interés de las sátiras, sin duda, radica en las alusiones directas a la polémica que

<sup>45</sup> La simple lectura de las sátiras y el análisis de sus imágenes no proporciona, a mi juicio, elementos significativos que permitan deducir la autoría de Lope: carecemos de textos satíricos análogos del escritor que nos permitan abstraer algunas características y averiguar si corresponden a las de las citadas sátiras. Con todo, Entrambasaguas afirmaba lo siguiente: «Característicos del Fénix son: el tono, más que satírico, desenfadado, y a menudo brutal, sin sujetarse, como Quevedo o Góngora, a refinamientos de intencionada ironía, mostrando a cada paso la cólera que en vano quiere aparentar desprecio; la versificación sueltísima y fácil; la rima, con muchos de los que pudiéramos llamar consonantes tópicos de Lope —existentes en él como en todo poeta—; su léxico personalísimo; las metáforas usuales, peculiares suyas» (1946/1967:359)

estamos estudiando. En ellas se hace referencia varias veces a un texto («dedicatoria latinesca», I, v. 201) de Torres escrito en un latín pésimo («en furioso latín barbarizaste», I, v. 45; «las frases del estilo en que deliras», v. 65; «ese latín que te ha desvanecido», v. 157; «latín de tiritaña», v. 217). Aunque no se vincule de manera explícita el nombre de Lope y el del aludido texto, el final de la sátira primera hace pensar que este escrito era la *Spongia*:

Olvida tu latín de tiritaña;  
mira que siempre fue santo el silencio;  
humíllate a los vientos, débil caña;  
deja vivir al español Terencio  
y al toledano Apolo, cuya frente  
a todas en laureles diferencio.

(I, vv. 217-222)

Si aquí se alude al opúsculo de Torres contra Lope, entonces también es probable que se tenga en mente otro texto del mismo autor, igualmente escrito en latín, contra Baltasar Elisio de Medinilla («toledano Apolo»), de lo cual, en principio, no hay constancia. En la sátira segunda se afirma que Torres estará «lopuizando conclusiones» (v. 33), y poco después se alude a «los ojos funerales» con que Torres está mirando a «un sastre condiscípulo», es decir, a un poeta de Toledo, que Entrambasaguas, con buen criterio, identificó de nuevo con Elisio de Medinilla. No creo que aquí se aluda a la puntual crítica que pudiera haber en la *Spongia* de este poeta toledano; de ser así, el final de la sátira primera carecería de sentido, pues la presentación en pie de igualdad de Lope y Elisio como objetos de las invectivas de Torres hace pensar, si no en dos textos diferentes, sí, por lo menos, en un texto en el que las críticas vertidas contra ambos fueran cuantitativamente similares.

Los versos que han interesado más de estas sátiras han sido aquellos en los que se responsabiliza a Cristóbal Suárez de Figueroa del comportamiento de

Torres Rámila.<sup>46</sup> La sátira segunda presenta más de un centenar de versos (vv. 103-191, con, por lo menos, diez versos estragados) dedicados a la crítica de las obras de este autor (*Plaza universal*, la *España defendida* y, probablemente, *El pasajero*) y a la sátira personal (se le trata de cornudo y hereje). Al final de esta serie de ataques, el autor de la sátira se disculpa así de la digresión:

Detúvome el amor, el dulce engaño  
de aquel tu gran motor, tu entelequia,  
pero quiérote dar un desengaño;  
si no te conociera, infame arpía,  
con saber que te amaba Figueroa,  
supiera tu bajeza y cobardía. [...]
   
Ya pues que en su academia te recibe  
por gozque de su industria cavilosa,  
¡oh sastre de latín, cose y escribe!  
¿Cuánto va que su lengua ponzoñosa  
te dio el consejo de escribir locuras  
de la Concepta en la opinión piadosa?

(vv. 201-206 y 210-215)

El alcance real de estas afirmaciones es difícil de precisar, dada la naturaleza satírica de la composición. Puede asegurarse, sin duda, que Torres y Figueroa eran colegas por esas fechas y que compartían una opinión negativa sobre la

<sup>46</sup> Se trata de la tesis central del estudio de Entrambasaguas: «Para el buen logro de sus propósitos, estrechó sus relaciones con Torres Rámila, convirtiéndose en su amigo íntimo y ganando su confianza, tal vez con adulaciones que satisfacerían, sin duda, la vanidad personal del joven gramático. La nefasta influencia del autor de *El Pasajero* se dejó sentir pronto, sin discusión posible, coadyuvando interesadamente a que creciese el orgullo de Torres Rámila, y sus consejos le fueron formando unos conceptos del mundo y de la vida tan amargos como los que entenebrecían su alma» (1946/1967:251). Más adelante hablará de la «continua labor destructora de Suárez de Figueroa» (252). Esta hipotética labor casi pedagógica desempeñada por Suárez de Figueroa («conceptos del mundo y de la vida») resulta poco verosímil si tenemos en cuenta que Torres Rámila pasaba de los treinta por esos años.

obra literaria de Lope de Vega desde el punto de vista de la preceptiva neoaristotélica. Sin embargo, sobre la base real de esta amistad conocida, no podemos obviar que debió de ser muy tentador para Lope (o quien fuera el autor de la sátira), cuya obra dramática acababa de ser criticada en *El pasajero*, responsabilizar a Suárez de Figueroa de la actitud del profesor de gramática. Torres, en definitiva, no era nadie en el mundo literario de la época, mientras que Suárez de Figueroa contaba con una larga trayectoria literaria a sus espaldas (de la que el mismo Lope había sido valedor pocos años antes, al firmar una aprobación de la *España defendida*).

El último de los textos aparecidos por esas fechas y anterior a la publicación de la *Expostulatio* es un interesante impreso conservado en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (colección Salazar, letra N, tomo V, fol. 231), del cual dieron noticia en su momento Gayangos y Enrique de Vedia, y que fue reproducido en facsímil por el propio Entrambasaguas.<sup>47</sup> Se trata de un folio (500 x 355 mm) impreso por una cara, para el que se emplearon tres letras capitales que no he podido documentar en los impresos de la época, aunque Entrambasaguas aseguraba que se correspondían con las de la *Expostulatio*.<sup>48</sup> En realidad, la letrería empleada para imprimir este folio no tiene nada de particular que permita identificarla con la misma que se empleó para la edición de la *Expostulatio*; las tres capitales que se utilizan en el impreso, además, no se reproducen en esta última obra.

El texto presenta dos partes bien diferenciadas: por un lado, una epístola de corte humanista, con un encabezado característico del género («Petro de Torres Ramilae, Grammaticae in Academia Complutensi ex magistro, Franciscus Antididascalus bonam mentem»), ‘A Pedro de Torres Rámila,

<sup>47</sup> Gayangos y Enrique de Vedia advertían de su existencia en sus notas a la traducción que prepararon de la *Historia de la literatura española* de Ticknor, II, p. 560 (Entrambasaguas 1946/67: 404)

<sup>48</sup> Entrambasaguas [1946/67:404] afirmaba que «dos tipos son los mismos con que se imprimió la *Expostulatio Spongiae*, lo cual prueba que se hicieron ambos en la misma imprenta. Las iniciales de los párrafos, grabadas en madera, también las mismas».

antiguo maestro de Gramática en la Universidad Complutense, el Antididáscalo Francisco le desea un buen estado de ánimo’) y la preceptiva despedida («Vale»), y por otro, las observaciones sobre los errores gramaticales del autor, presentadas según el formato de las conclusiones en las cuestiones (*quaestiones*) debatidas en la universidad. La elección de este formato genérico viene determinado por el destinatario de las conclusiones: los estudiantes de la Universidad de Alcalá («Juventus Complutensis»).

En la epístola inicial, el Francisco autor de la epístola (Francisco López de Aguilar, con toda probabilidad) se presenta como un antiguo alumno de las clases de gramática de Torres Rámila, resentido por la pésima enseñanza recibida y dispuesto a demostrar la ignorancia del maestro en la disciplina a partir del comentario de algunos errores presentes en una obra suya, los ‘asertos de teología’ («tuarum theologiae assertionum»).<sup>49</sup> Se señala, además, que Torres ha arremetido no solo contra los teólogos, sino contra los filósofos y los juristas de la misma universidad, y lo reta finalmente al combate. Las conclusiones, por otra parte, ponen de manifiesto errores en la sintaxis y en la pureza de la lengua, denunciando el uso de barbarismos y las impropiedades sintácticas.

La lectura de este interesante panfleto contra Torres Rámila, que debió de circular de mano en mano entre los estudiantes de Alcalá, plantea el interrogante de si fue escrito antes o después de la publicación de la *Spongia*, dado que en el texto no se hace la menor alusión a dicho opúsculo. La ausencia de datos editoriales sobre estos ‘asertos de teología’, por otra parte, oscurece todavía más la cuestión. En cualquier caso, siguiendo la opinión de

<sup>49</sup> Me ha sido imposible localizar esta obra, aunque no me cabe duda de que llegó a imprimirse, a la luz de este pasaje del impreso a propósito de un error del original: «nisi forsan velit exmagister meus mendosum e praelo locum esse» (‘a no ser que mi antiguo maestro pretenda hacerme creer que es un error de imprenta’). En el «Protyraeum» de la *Expostulatio* también se menciona este texto: «theologiae operam navavit, cum tamen illi in irritum ceciderint omnia», fol. ¶¶2r (‘escribió una obra de teología, aunque todo quedó en nada’).

Entrambasaguas, por ahora consideraré este impreso como una de las primeras respuestas a la publicación de la *Spongia*.

#### 1.1.4.2 LA «EXPOSTULATIO SPONGIAE»

La *Expostulatio Spongiae* es uno de los libros más citados y menos leídos o consultados por los especialistas en la obra de Lope. Resulta paradójico que la crítica no haya prestado atención a un libro tan extenso en defensa de Lope, cuando se han dedicado monografías y artículos a textos de crítica y sátira literaria infinitamente menores. La circunstancia de estar escrito en un latín considerablemente complejo podría explicar este fenómeno. En cualquier caso, la *Expostulatio*, tanto por los materiales que integra como por el valor teórico de algunos de sus pasajes, es uno de los libros más interesantes publicados en Castilla durante la primera mitad del siglo XVII.

Las cuestiones relativas a la autoría del texto fueron tratadas por extenso y documentadamente por Entrambasaguas, y difícilmente podría añadirse ningún dato nuevo al respecto. En el cuerpo del texto aparecen con nombres y apellidos dos personajes de la época: Francisco López de Aguilar, encargado de la selección de poemas en elogio de Lope, y Alfonso Sánchez, autor del apéndice a la obra. Julio Columbario, por su parte, es el seudónimo con el que se firman los tres prólogos, la propia «Expostulatio» y el sueño jocoso final.

Lope de Vega, por razones obvias, y López de Aguilar, por aparecer mencionado directamente, participaron en el diseño y la composición del libro con toda seguridad.<sup>50</sup> Las constantes estilísticas (en la sintaxis y el léxico) de la

<sup>50</sup> Para Manuel Ponce, son precisamente Lope y López de Aguilar las dos personas enfrentadas con Torres Rámila: «Y preguntado si sabe que tenga algún otro enemigo más de a Lope de Vega el dicho maestro, dijo que si alguno ha tenido encuentro con el dicho opositor fuera de Lope de Vega ha sido don Francisco López de Aguilar, por lo que resultó de las sátiras que escribieron contra el dicho don Francisco en defensa del maestro Torres, sin que entre ellos hubiese otra causa» (25 de marzo de 1622). A propósito del diseño global de la obra, en la portada se menciona el nombre de quien presuntamente habría reunido y dispuesto para

«Expostulatio» aseguran que el texto fue escrito por un solo autor. Otro tanto puede afirmarse del «Oneiropaegnion». Cabe la posibilidad de que ambos fueran escritos por López de Aguilar, teniendo en cuenta su solvente formación clásica. Esta es la hipótesis que me parece más verosímil, pero no puede demostrarse con la documentación de la que disponemos actualmente.

a) *La impresión*

La portada del libro informa que la *Expostulatio* ha sido impresa en Troyes en 1618. Sin embargo, las características tipográficas del libro, los estados de impresión que reflejan algunos ejemplares y las declaraciones de los interrogados en 1622 aseguran que la obra fue editada de forma clandestina en Madrid. A propósito de las filigranas y de los tacos empleados para los grabados, ya señaló La Barrera que correspondían a los de la Imprenta del Reino:

La impresión de este libro, aunque supuesta de Troyes (ciudad de Francia, en la Champaña), es real y evidentemente de Madrid. Lo descubren sus tipos, el escudo de armas del duque de Sessa, que lleva repetido, y es el mismo que se estampó años después en las *Rimas* de Burguillos (1634), en la *Fama póstuma* de Lope (1636) y en la *Vega del Parnaso* (1637), libros todos impresos en Madrid, imprenta del Reino; y a mayor abundamiento, la marca de fábrica del papel.<sup>51</sup>

la imprenta todos los materiales de la misma: «Tricassibus sumptibus Petri Chevillot» (‘escogidos o reunidos en Troyes por Pierre Chevillot’).

<sup>51</sup> La Barrera [1890/1973:212]. He cotejado las filigranas de la *Expostulatio* (al margen de los preliminares, que presentan variaciones, como se explicará a continuación) con las de varios libros impresos por la Imprenta del Reino durante esos años y he constatado la presencia de la misma filigrana (idénticas prácticamente a las numeradas por Briquet como 5684 o 5690) y del mismo papel (véase, para el papel, la *Instrucción de enfermeros y consuelo a los afligidos enfermos, compuesta por los hermanos de la Congregación del hermano Bernardino de Obregón*, en el Hospital general de Madrid, Imprenta Real, Madrid, 1618, R. 14.608; y para la filigrana, Cristóbal Suárez de



Por otra parte, el grabado del escarabajo muerto ante el rosal (figura 1) se reutilizó en los preliminares de *La Dorotea* (1632), obra impresa asimismo por la Imprenta del Reino:



Figura 1: *Expostulatio Spongiae*, fol. 61 r.

El cotejo de los ejemplares de la *Expostulatio* que he podido consultar pone de manifiesto una serie de modificaciones realizadas en el curso de la impresión del volumen que afectan, sustancialmente, a los pliegos preliminares de la obra.<sup>52</sup> La comparación de estos preliminares permite concluir que

Figuroa, *Hechos de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*, Imprenta Real, Madrid, 1616. R. 6939; Juan de Santa María, *Crónica de la provincia de San José*, primera y segunda parte, Imprenta Real, Madrid, 1615 y 1618, R. 25532 y R. 25533).

<sup>52</sup> Entrambasaguas [1946:1967:418-427] ya detectó estas variaciones y propuso una explicación que, en lo sustancial, coincide con la mía. Los ejemplares de la *Expostulatio* consultados directamente son los siguientes: BNE, R. 5726 (origen: Biblioteca Real); BNE, R. 13184 (exlibris Gayangos); BNE, 2/15734, y BNE, 3/52677 (exlibris de Cayetano Alberto de La Barrera, encuadernación moderna). He manejado también fotocopias de los siguientes ejemplares: Universidad Complutense, Biblioteca Histórica «Marqués de Valdecilla» (ejemplar con el sello de la Biblioteca de Derecho); y British Library B.57.c.34.

existieron dos estados durante la edición del volumen.<sup>53</sup> La diferencia más importante entre ambos estados se encuentra en el número de textos reunidos en elogio de Lope de Vega (se trata, en su mayoría, de textos aparecidos en preliminares de obras del escritor y firmados por personajes importantes, que se incluyen aquí traducidos al latín): originalmente se contaba con 24 elogios y un listado de personajes preparado de acuerdo con la serie de elogios seleccionados, pero en un momento posterior de la impresión se añadieron 14 elogios más, lo cual provocó la necesidad de modificar la citada lista. Probablemente fue entonces cuando se preparó un nuevo listado de erratas, que se sumaba a unas mínimas «mendae typographicae» iniciales, y que llevan este encabezamiento:

Como este libro ha venido hasta nosotros, lector amigo, lleno de innumerables errores, fue necesario recoger las erratas en las segundas pruebas, las cuales te ponemos aquí.<sup>54</sup>

En este paso del primer al segundo estado se llevaron a cabo otros dos cambios: se añadió el dístico que lleva el grabado del escarabajo con la vela encima y se corrigió con una tira de papel la ortografía del título del tercero de los prólogos («Prothyraeum», en lugar de «Protyraeum»). Como puede comprobarse, se trata de una serie de cambios en los que tuvieron que

<sup>53</sup> Para la noción de estado, sigo las explicaciones de Moll [1979:65-76]. En este caso estaríamos dentro de la clase de «alteraciones que afectan a la estructura de la obra» y que son producidas durante la impresión del volumen (72-76). Un estudio de las filigranas del papel empleado para la impresión de los cuatro ejemplares de la *Expostulatio* conservados en la BNE pone de manifiesto que se empleó el mismo papel para la impresión de todo el volumen a partir del folio 1r, y que las variaciones en la marca del papel aparecen en los pliegos preliminares.

<sup>54</sup> «Cum ad nos, lector amice, innumeris refertus mendis libellus hic venisset, necesse fuit errata curis secundis relegere quae hic tibi apponimus».

intervenir directamente los responsables del libro (Lope incluido) y que difícilmente podrían haberse hecho de estar la imprenta en suelo francés.<sup>55</sup>

Los declaraciones de algunos interrogados en 1622 que no habían participado en su composición ni eran cómplices de ella ratifican este particular, precisando en todos los casos que la impresión se llevó a cabo «subrepticamente» o «de secreto»: «ha oído decir y entiende que se imprimió aquí en Madrid, de secreto» (Manuel Ponce, 8 de noviembre de 1622); «ha oído decir que se imprimió subrepticamente aquí, aunque dándole título de impreso en Francia» (Hortensio Palavicino, 10 de noviembre de 1622). La *Expostulatio* no cumplía la legislación vigente en materia de edición de libros: si se había impreso en Madrid, carecía de las licencias y aprobaciones necesarias para poderse comercializar (como muy bien advertía el licenciado Pedro Blasco en su declaración del 9 de diciembre de 1622);<sup>56</sup> pero si se había impreso en Francia, tal y como se pretendía, tampoco podía ser vendido en territorio castellano, teniendo en cuenta la citada pragmática de Felipe III que prohibía la impresión en el extranjero de libros compuestos en España.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> A la luz de estas conclusiones, los dos ejemplares que representan el segundo estado de la edición son el 2/15734 y el 3/52677. Cito siempre por el primero de ellos.

<sup>56</sup> «dijo que le parece que el dicho libro se imprimió fuera del Reino de Castilla e lo supusieron porque no estaba con las licencias y aprobaciones que piden las premáticas de estos reinos».

<sup>57</sup> Véase Reyes Gómez [2000:272-283]. La *Expostulatio* presenta un extracto de un supuesto privilegio de impresión expedido por el rey francés: «Par grâce et privilège du Roy il est permis a Pierre Chevillot, libraire juré de Troyes en Champagne, d'imprimer ou faire imprimer et mettre en vente un libre intitulé, *Expostulatio Spongiae a Petro Turriano Ramila nuper euulgata. Pro Lupo a Vega Carpio, poetarum Hispaniae Principe, Iulio Columbario B. auctore item eiusdem, Oneiropaignion, etc.*, faisant défenses très expresses a tous libraires e imprimeurs ou autres de quelque qualité, ou condition qu'ils foient d'imprimer ou faire imprimer le dit libre, le vendre, faire vendre, débiter, ni distribuer par nostre royaume durant le temps et terme de dix ans sur peine aux contrevenans de cinq mil livres tournois d'amende, applicable moitié à nous et l'autre moitié au dict exposant, et de tous despens, dommages et intérêts, comme il est plus a plein contenu es lettres de privilège données à Paris le 5 de may 1618 et de nostre règne le huitième. Signé par le Roy en son Conseil. Renouart.» (¶2r).

Teniendo en cuenta estas circunstancias, ¿qué clase de distribución se pudo dar a un libro de estas características? Las citadas declaraciones de 1622 ponen de manifiesto que el libro no se comercializó a través de librerías, sino que fue regalado en mano a las personas interesadas en Madrid y Alcalá por esta cuestión. La declaración de fray Lucas de Montoya (9 de noviembre de 1622) es ilustrativa al respecto:

Preguntado si le tiene, dijo que sí y que no se acuerda quién se le dio y que habrá dos años que le tiene en su poder y que no sabe quién tenga otros libros como el dicho. Preguntado si sabe si se imprimieron muchos y si se ha divulgado mucho el dicho libro, dijo que sí, que se imprimieron alguna cantidad y se dieron a muchas personas, y que a este declarante se le dieron de balde, y este testigo preguntó algunos librereros si se vendía tal libro, nombrándole por su título, y no le supieron dar noticia de él, donde infiere que los dichos libros se darían de secreto y no se vendían.

El número de ejemplares editados debió de ser considerable (quizá un centenar), teniendo en cuenta que varios testimonios, como la siguiente declaración de Luis Tribaldos de Toledo (9 de noviembre de 1622), confirman una notable difusión del volumen:

el dicho libro no le tiene este testigo ni sabe quién le tiene, y que el dicho libro le darían de secreto a particulares personas los dichos a quien había ofendido el dicho Rámila, que no le vendían públicamente. Preguntado si el dicho libro se ha divulgado mucho, dijo que lo que sabe es que en esta corte y en Alcalá de Henares fue muy público, pero no sabe que lo sea en otras partes.

Sin duda, carecería de sentido que los autores hubieran asumido el riesgo y la inversión económica que suponía la edición de un libro de casi doscientas páginas para no proporcionarle a continuación una buena difusión. La

circulación del libro tuvo que ser lo bastante importante como para que un amigo de Torres Rámila, Jerónimo de Medinilla, aprovechando que su padre era miembro del Consejo de Castilla, emprendiera alguna clase de acción legal en su contra:

Preguntado si tiene noticia de un libro que se imprimió contra el dicho Rámila, dijo que sí y que vio algo de él y no le tiene ni sabe quién le tenga, y que oyó decir que se habían impreso en Francia y no sabe quién le compuso, y que su padre de este declarante dio cuenta al Consejo Real de esta bellaquería de haber sacado un libro supreticiamente contra un hombre de bien y bien nacido, y el Consejo Real de Su Majestad le mandó recoger y se hicieron diligencias para el celo y castigar a los culpados si parecieran; y así que no sabe dónde haya estos libros y que lo que contenía el dicho libro era tratalle de defectuoso en latín y gramática con algunos fragmentos contra el dicho en esta materia (12 de noviembre de 1622).<sup>58</sup>

Esta declaración es interesante porque explicaría, en parte, la actitud de Lope en los citados interrogatorios, al tratar de responsabilizar tanto de las sátiras como de la *Expostulatio* a personas que, por haber fallecido (Elisio de

<sup>58</sup> La información dada por Juan Pablo Mártir Rizo se interpreta de otro modo a la luz de la declaración de Jerónimo de Medinilla: «Preguntado si tiene noticia de un libro que se imprimió contra el dicho Rámila, dijo que sí y que le ha leído y no se acuerda si todo o parte de él, pero que tiene noticia que Lope de Vega Carpio era mortal enemigo del dicho Rámila y que es común opinión que el dicho Lope de Vega y don Francisco López de Aguilar hicieron componer el dicho libro contra el dicho Rámila a un francés llamado por sobrenombre Javelo, el cual tenía opinión de hereje, y este testigo da crédito a esta opinión, pues levantó tantos testimonios al dicho Rámila, estando obligado en conciencia según el precepto de justicia de restituille su honra y los cómplices que fueron causa de que le escribiese tienen la misma obligación, pena de que están condenados a los infiernos, y que no tiene este declarante el dicho libro ni sabe quién le tiene, ni sabe dónde se imprimió, antes este testigo tiene por cierto y asentado que *los que le hicieron imprimir para descargo de sus conciencias le van recogiendo de los pocos que se imprimieron*, y esto lo sabe este testigo porque Lope de Vega Carpio le dijo a este testigo que ya no había ninguno» (9 de noviembre de 1622; cursiva mía).

Medinilla) o por vivir en otro país (Simon Chauvel), no podían ser perseguidas por la justicia. En efecto, de Lope procede la atribución al francés Simon Chauvel de la autoría de la *Expostulatio*:

Preguntado si tiene noticia de un libro que se ha imprimido contra el dicho Rámila, dijo que sí, que no le tiene y que ha visto algo de él y que no sabe quién le tiene y que le han dicho que le compuso un caballero francés llamado Simón Javelo, que está ahora en Bles de Francia, donde era natural, y que ha que se fue de esta corte habrá un año y que se imprimió el dicho libro en Francia y que el dicho libro contenía defensas de las obras de este testigo sin hablar en sus costumbres y calidad del dicho Rámila.<sup>59</sup>

b) *Los contenidos*

La preparación de una respuesta tan notable a la *Spongia* de Torres Rámila invita a pensar que los ataques vertidos contra Lope en dicho opúsculo eran, por lo menos, comprometedores. La reunión de tal cantidad de textos y elogios para un libro en defensa del escritor solo se explica si Lope y sus amigos leyeron el ataque de Torres Rámila como la censura oficial de su obra procedente del ámbito académico (uno de los dos públicos, junto con el aristocrático, que el escritor trataba de impresionar desde hacía años con sus publicaciones; véanse, más adelante, pp. 293-295 y 301-306).

<sup>59</sup> Véase, también, la declaración de Luis Tribaldos de Toledo (9 de noviembre de 1622): «Preguntado a quién tenía ofendido el dicho Rámila, dijo que a Lope de Vega Carpio y asimismo Chavela, francés de nación que estuvo en esta corte dos u tres años y que era natural de París y que era elegante en las lenguas de latín, hebreo y griego, el cual ya no está aquí sino en su tierra, que habrá un año que se fue, y a otras personas que no se acuerda ofendió el dicho Rámila con sus poesías y prosa, y que le presume y presume este testigo que ellos compusieron el dicho libro y así lo ha oído decir a diferentes personas en esta corte que ahora no se acuerda determinadamente a quién».

Los preliminares de la obra incluyen, además de las erratas y el citado extracto del supuesto privilegio francés, tres prólogos de Julio Columbario: el primero de ellos está dirigido al duque de Sesa, el segundo al lector, y el tercero es una presentación del personaje al que se dirige la reclamación, Torres Rámila. La dedicatoria al duque de Sesa va precedida en el folio anterior del escudo nobiliario de los Sesa y de un dístico firmado por Lope de Vega: (¿Qué puedo temer del dardo amenazante del enemigo siendo tú mi escudo y mi César?, «Quid timeam hostilis minitancia spicula dextrae si mihi tu Clypeus, si mihi Caesar ades?», ¶2v). En la dedicatoria, Columbario equipara su cometido al de los oradores romanos que, si bien actuaban guiados por la voluntad de aumentar su fama personal y ser nombrados para cargos políticos importantes, resultaban imprescindibles para la república por su trabajo en el ámbito judicial, asumiendo la defensa de los inocentes y la acusación de los culpables.<sup>60</sup> La fortuna del mismo Cicerón a lo largo de su trayectoria profesional —añade Columbario— no se explica tanto por sus trabajos en el ámbito de la filosofía como por su labor como orador forense.<sup>61</sup> Columbario, como un orador romano más, ha querido defender la inocencia de Lope de Vega frente a los ataques vertidos por Torres Rámila. Quizá esta defensa no aumentará la fama de Columbario, pero confía en que con ella logrará ganarse el favor del duque de Sesa:

Por lo cual, si del asunto no sobreviene para mí ningún aumento de fama, por lo menos confío en poder ganarme tu favor extraordinario, al encargarme de defender a quien protegiste siempre entre tus brazos gentilmente mientras descansaba, cuyo ánimo encendido hacia las Musas

<sup>60</sup> «Laudabile fuit quondam, dux excellentissime, Romanorum oratorum studium, qui ut sibi famae celebritatem quaerent et ad purpurae fasciumque dignitates quandam veluti viam sternerent, propulsandis in foro bonorum capitibus et criminandae improborum vitae iuveniles animos exercebant» (¶3r-v).

<sup>61</sup> «Nec ipse meo iudicio oratorum princeps magis per graviora sapientiae studia, quam per improborum accusationes et suscepta reorum patrocinia ad exoptatum gloriae fastigium quasi exultante fortuna subvectus est» (¶3r).

encendiste más ardientemente con chispas de amor, y para quien, finalmente, lucharía de sobra si no el propio favor de la causa, sí el favor de tu benevolencia. Pido mostrar, Príncipe poderosísimo, que silencio aquí tus méritos para que no parezca que obstaculizo los resplandores de Lope, a quien tienes en tus manos como pregonero y quien ensalzará tus virtudes con una más insigne trompeta.<sup>62</sup>

De la misma manera que Lope preparará una obra épica en elogio de su protector, también Columbario concluye su dedicatoria con la promesa de una obra futura dedicada al Duque y escrita con mayor talento.<sup>63</sup> La dedicatoria está fechada en Troyes el 5 de junio de 1618.

El prólogo dirigido al lector benévolo («lectori beneuolo») relata lo sucedido desde la publicación de la *Spongia* hasta el momento en que Columbario tomó la decisión, demasiado tarde para algunos, de componer su *Expostulatio*.<sup>64</sup> Según explica el autor, la reacción inicial de los amigos de Lope, enfurecidos por la osadía de Torres Rámila, auguraba una aparición de apologías en defensa del escritor que finalmente no tuvo lugar. Fue entonces cuando decidió tomar la pluma y preparar su reclamación:

Tan pronto como esta *Esponja* había visto un poco de luz, por así decirlo, a través de unas rendijas separadas, los amigos de Vega que tenían que

<sup>62</sup> «Qua ex re si mihi nullum gloriae incrementum accedat saltem a te me non mediocrem initurum esse gratiam confido, cum eum mihi defendendum susceperim, quem tuis molliter incubantem ulnis semper fovisti, cuius accensum ad musas animum amoris igniculis ardentius inflammasti, cui denique si non proprius causae benevolentiae tuae favor abunde militaret. Patere quaeso princeps potentissime me hic de laudibus tuis silere, ne Lupi luminibus officere videar, quem penes te praeconem habes et qui virtutes tuas altiore tuba buccinabit» (§3v-§4r).

<sup>63</sup> «futurum aliquando diem spero quo tibi nominis mei tenuitate sublimiore Minerva comendabo» (§4r-v).

<sup>64</sup> 'No siempre los deudores', se justifica Columbario, 'pueden satisfacer la deuda el día prescrito, y tienen a menudo razones para retrasarse que obligan realmente a faltar a una citación muy puntual' («Sed non semper debitores ad diem praescriptum solvendo esse possunt et eas plerumque morandi causas habent, quae vel diligentissimum cogant vadimonium deserere», §§1r).



asumir la misión de responder salieron al encuentro por escuadrones. ¿Qué ganso metería ruido entre estos cisnes? ¿Quién pensaría en escribir ni por sueños? Pero no ocultaré nada: cuando se esperaban las apologías de aquéllos, todo el mundo se quedó quieto y se extendió un silencio nocturno como en una noche profunda. ¿Quién soportaría mientras tanto que este bribón vendiera revoloteando sus tonterías (que tendrán el valor de calumnias) impunemente en las plazas públicas? [...] Saqué entonces el cálamo de las tiendas al sol y me armé para vencer a este enemigo de las facciones contrarias. [...] La verdad desafiada por las injurias y deshonrada por las infamias de los mentirosos mueve a la indignación, y la inocencia de Vega me obliga a descender a este combate de juicios. Tú, lector, que te sentarás como juez de esta lucha, sé favorable al patrocinador de este espectáculo. Adiós.<sup>65</sup>

Si este prólogo al lector nos relata lo sucedido entre la publicación de la *Spongia* y la composición de la *Expostulatio*, el tercero de los textos preliminares, titulado ‘protirio’, es decir, ‘vestíbulo’ («Prothyraeum»; cfr. Vitrubio, *De architectura*, VI, VII, 5), describe la trayectoria de Torres Rámila (llamado aquí «Ardelio») desde su llegada a la Universidad de Alcalá, donde realizaría de manera infructuosa estudios de gramática y de teología,<sup>66</sup> hasta, precisamente, la publicación de su *Spongia*:

<sup>65</sup> «Vix dum haec spongia dieculam quasi per diffisas rimas viderat, cum se turmatim amici Vegae obtulerant respondendi provinciam suscepturi, quis inter hos olores anser obstreperet? Quis de calamo vel per somnium cogitaret? Sed nihil celabo ubi illorum expectabantur apologiae, nemo non haesit et tanquam nocte concubia sibi conticinium indixit. Quis ferret interim hunc nebulonem in compitis impune volitantem nugas suas passim tanquam a calumniis valituras venditare? [...] Eduxi igitur calamum e tabernaculis in solem et me ad hunc contrariae factionis hostem debellandum accinxi. [...] Adde quod provocata convitiis veritas indignationem movit et temerata mendaciorum maculis, Vegae innocentia me in hanc iudiciorum arenam descendere coegit. Tu, lector, qui pugnae arbiter sedebis, muneris editori faveto. Vale» (§§1r-v).

<sup>66</sup> ‘Este Ardelio [...] no quiero que lo desconozcas, pues nacido del peor populacho, educado sin decoro por un ingenio desconocido, con una desvergüenza célebre, con una audacia violenta, hizo su aprendizaje durante mucho tiempo de la gramática latina, aunque sin

Especialmente, pues, dirigió sus golpes inútilmente para destruir a Lope de Vega (cuyas varias obras creadas con las agudezas deleitosas y brillantes de nuestra edad han satisfecho todos los grados del refinamiento y la gracia), enfurecido impunemente contra la eximia gloria de nuestra España tanto por su múltiple erudición como por su reputación de poeta cómico, lírico y heroico conocida desde hace mucho tiempo en todo el mundo. En vista de que hombres no poco ilustres por su doctrina fueron recibidos de este modo tan indigno por un desvergonzado y poco juicioso gramatista, burlados sin duda y vejados con injurias por la más grande maldad, y para que los que padecían una injuria vieja no incitaran una nueva, consideraron estos que se le había de responder según su propia locura para que sufriera la ley que él mismo trajo, procurando no tanto por su nombre como por el del Lope.<sup>67</sup>

Este tercer prólogo se cierra con la promesa de nuevas represalias contra Torres Rámila con el propósito de reprimir definitivamente ‘su iniquidad y la ferocidad de su arrogante espíritu’ («improbitas et insolentis animi rabies coerkeri forte an possit», ¶¶3r).

ningún provecho, como buitre hambriento’ («Ardelio [...] nescire te nolo, ex infima ergo plebecula natus, nec liberaliter educatus ingenio ignobili, insigni impudentia, inciuli audacia, tyrocinium latinae grammaticae multo tempore, nullo tamen profectu esurialis vulturius fecit», ¶¶2r).

<sup>67</sup> «Potissimum enim Lupum Vegam Carpium, cuius variae scriptiones salibus nostrae aetati gratis et candidis conditae omnes numeros urbanitatis atque leporis expleverunt, carpedum sibi destinavit conatus frustra in eximium Hispaniae nostrae decus ob multiplicemque eruditionem et laudem poeseos comicae, lyricae, heroicae toto pridem in orbe notum impune debbachari. Quandoquidem viri doctrina illustres non pauci ab impudenti et male sano grammatiste indignis modis accepti, derisi nempe et probris per summum scelus vexati ne veterem iniuriam ferentes inuitarent novam, non tam suo quam Carpiaco nomini consulentes illi iuxta stultitiam suam respondendum existimarunt ut legem quam ipse tulit patiatu» (¶¶2v-¶¶3r).

A continuación sigue la serie de elogios de hombres ilustres en defensa de Lope de Vega («Elogia illustrium virorum pro Lupo a Vega Carpio»), un total de treinta y ocho textos procedentes en su mayoría de preliminares de obras publicadas por el escritor o por otros autores y traducidos (casi todos) del castellano al latín para la ocasión. En la tabla siguiente se reseñan todos los textos que aparecen en la *Expostulatio* y se especifica el origen (cuando lo hay) de cada uno de ellos:

Doctoris D. Thomae Tamayo de Vargas, Toletani, ex libro variorum fragmentum	
Magistri Ioannis Aquilarii iudicium	Preliminares de las <i>Rimas</i> (1602), en latín
R. P. Petri Padillae, carmelitani insignis verbi diuini praeconis ex approbatione ad <i>Isidorum</i> Lupi a Vega	Aprobación del <i>Isidro</i> (1598)
Ex apologia illustrissimi Comitis de Mora	Quizá extractado del diálogo de Elisio de Medinilla, <i>El Vega de la poética española</i> , donde el Conde de Mora es uno de los interlocutores. El diálogo se conserva incompleto.
Ex approbatione R. P. Ioannis Ludouici a Cerda, Societatis Iesu, ad <i>Pastores Betlehemiticos</i>	Aprobación de los <i>Pastores de Belén</i> (1612)
Ex epistolis ineditis Theodori Marcilii	
Ex Simonis Chavvelli epistola ad Franciscum Lopium Aquilarium	
Ex D. Francisci Lopii Aquilarii epistola qua Simoni Chavvello respondet	

CRÓNICA DE UNA POLÉMICA

F. Seraphini de Freitas doctoris Lusitani in Pintiana Academia canonum cathedratici iudicium	
R. Patris Hortensii Foelicis Paravicini Sanctissimi Trinitariorum Ordinis Prouincialis regii concionatoris in approbatione <i>Epopieiae</i>	Aprobación de la <i>Jerusalén conquistada</i> (1609)
R. D. Magistri Thomae Roca Barchinonensis iudicium de eadem <i>Hierosolyma</i>	Juicio crítico incluido en la edición barcelonesa de la <i>Jerusalén conquistada</i> (1609)
Ex ipso Lupo a Vega	Fragmento del prólogo del autor a su <i>Jerusalén conquistada</i>
Franciscus Paciecus in libro quem effigies virorum illustrium inscripsit	Libro inédito hasta el siglo XIX; el elogio de Pacheco se reprodujo en los preliminares de la <i>Jerusalén conquistada</i>
D. Ioannis Antonii de Vera ad ipsius Lupi effigiem	
Francisci Gutierrez praesbyteri Toletani	Preliminares de la <i>Jerusalén conquistada</i>
P. Didaci de Sancto Iosepho carmelitani ciscalceati in compendio festorum B. Matris Teresae	De su <i>Compendio de las solemnes fiestas</i> para celebrar la beatificación de santa Teresa (1615)
Ximenii Patonis in libello de eloquentia Hispanica	De la <i>Elocuencia española en arte</i> (1604), capítulo X (p. 120)
Ex iudicio astronomico Ludovici a Rosicler natione Galli	

LA POLÉMICA ARISTOTÉLICA

Ex Petro Nicolao Museo Flandro	Preliminares del <i>Triunfo de la fe en los reinos del Japón</i> (1618)
D. Antonii de Pinedo et Padilla in fabula Narcissi Lupo a Vega consecrata	
D. Ludovici Arriae Becerrae	Preliminares de las <i>Rimas sacras</i> (1614)
Illustrissimi et excelentissimi Principis Esquilaciensis, Mayaldae Comitis, in Regno Peruano Proregis, in prologo <i>Draconteae</i>	Prólogo a <i>La Dragontea</i> (1598)
Balthasaris Porreni licenciati in libro Sibyllarum	Los dísticos latinos de este autor no se incluyeron finalmente en el libro <i>Los oráculos de las Sibilas</i> (1621)
R. P. F. Lucae Montoyae, historiographi et concionatoris Sacri Ordinis Minimorum	
Illustrissimi et excelentissimi Marchionis de Sarria, hodie Comitis de Lemos, dignissimi Italiae praesidis ad librum D. <i>Isidori</i>	Preliminares al <i>Isidro</i>
D. Francisci de Quevedo, Sacrae Iacobi Militiae Ordinis, ad librum qui <i>Peregrinus</i> inscribitur	Preliminares al <i>El peregrino en su patria</i> (1604)
Illustrissimi Comitis de Villamor ad librum <i>Angelicae</i>	Preliminares a <i>La hermosura de Angélica</i> (1602)
Nobilissimi Comitis Adaquacensis Valentini ad eundem librum	Preliminares a <i>La hermosura de Angélica</i>

CRÓNICA DE UNA POLÉMICA

Doctissimi iuxta ac nobilissimi domini Laurentii Mendozae et Figueroae ad eandem <i>Angelicam</i>	Preliminares a <i>La hermosura de Angélica</i>
Illustrissimi Marchionis de la Adrada	Preliminares de <i>La hermosura de Angélica</i>
Excellentissimi Ducis de Ossuna Neapolitani regni proregis ad serenissimum Principem Hispaniarum ex libro <i>Draconteae</i>	Preliminares de <i>La Dragontea</i>
Illustrissimi et excelentissimi Comitis de Salinas epistola quadam ad excelentissimum Principem Ducem de Alua et Nauarrae praefectum	
Sacrae militiae ordinis de Montesa praepositus ad <i>Angelicam</i>	Preliminares a <i>La hermosura de Angélica</i>
Magistri Vincentii Spinelli in <i>Marci Obregonis</i> Prologomenis	Del prólogo de Vicente Espinel a su <i>Marcos de Obregón</i> (1618)
D. Ludovici Mexiae ex tractatu adversus Turrianum Anagnostam	
D. Ioannis Fonsecae et Figueroae canonici Hispalensis vir clarissimi	
Iohannis Baptistae Elguetae theologiae professoris epistola ad Vegam	
Iulii Columbarii carmen ad Lupum a Vega	

Tanto los textos en prosa como las composiciones en verso (estas, tan artificiosas estilísticamente como mediocres literariamente) carecen de cualquier interés, más allá de testimoniar una clase menor de la literatura panegírica que se escribía por entonces. Están faltos de cualquier reflexión nueva de corte teórico o de datos biográficos que puedan ser de utilidad en el marco de este estudio de la polémica entre Lope y Torres Rámila.<sup>68</sup> Ni siquiera el intercambio epistolar inédito entre Simon Chauvel y Francisco López de Aguilar presenta información relevante al respecto, al margen de constatar la evidencia de que nunca como entonces se había atacado la obra de Lope de la manera en que lo había llevado a cabo Torres Rámila ('ciertamente, antes de la *Esponja* de Torres no vi ningún libro que hiriera con tanta crueldad las obras de Lope', «nullum profecto ante Turriani *Spongiam* libellum vidi qui tanta crudelitate ipsius opera lacesseret», ¶¶¶1v).

El texto central de este volumen misceláneo es propiamente la 'reclamación de la *Esponja*' («Expostulatio *Spongiae*») de Julio Columbario (fols. 1r-29r), es decir, la protesta que se presenta por escrito por la injusticia que ha sufrido Lope de Vega por los ataques vertidos contra él y su obra en el citado opúsculo (técnicamente cabría añadir que se reclama, también, una rectificación, pero en el caso de la *Expostulatio* solamente se solicita que Torres no vuelva a atacar las obras del escritor). Esta reclamación consta de varias partes fácilmente diferenciables: la primera de ellas está formada por unos preliminares en los que se explican las circunstancias del caso (fols. 1r-4r); la siguiente presenta el texto de la epístola de Torres a González de Salas con las glosas de Columbario (4r-8r); sigue a continuación la sección central del texto, dedicada al comentario de algunas de las críticas formuladas por Torres contra las obras de Lope de Vega (8r-26r); y, finalmente, cierra la reclamación un epílogo en el que se elogia la erudición del escritor y sus conocimientos de latín (26r-29r).

<sup>68</sup> El texto más interesante, en este sentido, es el del Príncipe de Esquilache que había aparecido como prólogo a *La Dragontea*.

La reclamación se abre con unas páginas dedicadas a describir la soberbia de Torres Rámila por sus ataques a Lope de Vega y a otros autores importantes del momento y la necesidad de responderle por escrito de manera contundente. No se trata de una respuesta precipitada o motivada solamente por la amistad hacia Lope, sino que está plenamente justificada a la luz de las características de la *Spongia* ('consideren que no lo he hecho por una opinión insensata, sino conducido por una iracundia justa'),<sup>69</sup> teniendo en cuenta, además, que Torres, según Columbario, jamás había sido atacado por el escritor ('tú, que nunca fuiste atacado por una palabra de Lope ni herido por una mínima sombra de injuria, osaste desafiarlo al combate desde tu escondrijo').<sup>70</sup> Torres no ha sido ecuánime en la valoración de los diferentes aspectos de la obra del escritor al concentrarse exclusivamente en los elementos hipotéticamente negativos y ser incapaz de apreciar los positivos ('si por lo menos por una cierta benevolencia natural hubieses sospesado, según la costumbre de los persas, las cosas buenas y las malas con la imparcialidad de un juicio ecuánime, el caso habría sido tratado de forma más equilibrada').<sup>71</sup> En lugar de proceder así, como un 'parásito de los textos eruditos' («ex invidiae sipario»), no hizo sino buscar en lugares recónditos presuntos errores del escritor con la esperanza de acabar así con su prestigio por el simple hecho de reunir unas 'mínimas sílabas de palabritas' («minimas vocularum syllabas»). Sin embargo, Torres ha intentado derrotar 'al que no podrías, no digo imitar, sino ni siquiera hacer sombra con tu innoble envidia, aunque este ataque tal vez se ha llevado a cabo no según tu parecer, sino según el de algunos otros autores' enemigos del escritor, como

<sup>69</sup> «id me non praeposterò fecisse iudicio, sed iusta adductum iracundia cognoscant» (fol. 1v).

<sup>70</sup> «Qui ne verbo quidem unquam a Lupo violatus, ne minima quidem iniuriae umbra laesus, illum in arenam provocare sustinuisti et e latebris» (fols. 1v-2r).

<sup>71</sup> «Si saltem tralatitia quadam humanitate bona cum malis aequali iudicii lance iuxta Persarum morem pensitasses, mitius actum esset» (fol. 3v).



Cristóbal Suárez de Figueroa.<sup>72</sup> El escritor está acostumbrado desde su juventud a recibir críticas de sus enemigos, circunstancia que no ha sido nunca un obstáculo para que todas las naciones reconocieran el mérito de su producción literaria:

En efecto, ¿desconoces, ignorante, desconoces en qué medida nuestro Vega está situado fuera del alcance de la envidia? Desconoces que la calumnia puede contra él como pueden las nubes contra el sol, según dijo Séneca sobre la virtud. [...]. Piensa lo mismo de Vega, que debido a que acumuló la cima de su fama y prestigio para sí desde sus primeras obras, tuvo siempre enemigos, disputó siempre con enseñas militares y nunca se rindió, antes, al igual que otro César, ennobleció el erario de España por los botines de su victoria. ¡Él, él, pero qué árido elogio para tal hombre trato de tejer de mi estéril ingenio pastoril, cuando él brilla suficientemente por su innata brillantez, cuando con los dotes de su erudición y de sus virtudes los deja a todos perplejos! El equivalente de todas estas cosas para mí es el decir que él es llamado por sufragio unánime de toda España, *Fénix*. Las naciones extranjeras de Italia, de la Galia y del resto de tierras del mundo le han concedido la palma merecida tanto por sus variados conocimientos como por su elocuencia cómica.<sup>73</sup>

<sup>72</sup> «quae non dicam exprimere, sed ne adumbrare quidem poteris ignobili invidia opprimere conatus es, quamquam id fortasse non tuo, sed aliorum quorundam consilio factum est» (fol. 2r).

<sup>73</sup> «Nam nescis, ignare, nescis quam extra omne invidiae discrimen noster Vega sit positus? Nescis id in eum posse calumniam, quod in solem nebulae possunt, ut de virtute dixit Seneca. Idem de Vega cogita, qui ex quo primis eruditionis suae initiis sibi nominis et famae fastigium extruxit, hostes semper habuit, collatis semper signis decertavit at nunquam herbam porrexit, sed suarum semper victoriarum manubiis Hispaniae aerarium instar alterius Caesaris nobilitavit. Ille, ille, sed quid ieiunam tanto viro laudem ex sterili ingenii mei pascuo attexere conor, cum satis nativo suo splendore luceat, satis virtutum suarum et eruditionibus dotibus omnes in stuporem sui rapiat! Omnium mihi instar sit dicere eum unanimi totius Hispaniae suffragio *Phoenicem* nominatum. Quid enim externas Italiae, Galliae caeterumque orbis terrarum nationes

Antes de pasar a los contenidos de la *Spongia*, Columbario dedica cuatro folios (4r-8r) a reproducir y glosar críticamente la citada epístola de Torres Rámila contra el discurso de González de Salas en defensa de «las dos tierras diferentes habitadas por la humanidad en el transcurso de su evolución»,<sup>74</sup> aludiendo también a la censura de las notas del autor sobre Petronio.<sup>75</sup> Las glosas de Columbario, breves y sin contenido teórico, son burlas del mal latín en el que está escrita la citada carta.

La parte central de la reclamación es el repaso crítico de algunas de las censuras formuladas contra las obras de Lope por parte de Torres Rámila en su *Spongia* (fols. 8r-26r). La prioridad de Columbario no es tanto la refutación de las objeciones planteadas como el escarnio del contrincante. Una defensa específica de las obras del escritor se habría apoyado en las citas de autoridades clásicas y contemporáneas y en los pasajes literarios pertinentes que solían esgrimirse en tales contextos. No es el caso de la *Expostulatio*, donde las únicas citas que se introducen (en cursiva) son fragmentos de la *Spongia*. Estas páginas son, en este sentido, un testimonio de literatura satírica neolatina más que una

recenseam, quae cum variae cognitionis tum comicae facundiae meritam illi palmam concesserunt» (fol. 2r-v).

<sup>74</sup> López Rueda [1975:57].

<sup>75</sup> Llamo aquí al testimonio de José González de Salas, hombre en quien venero el vínculo de las letras con la nobleza y a quien tú, con malas maneras, tan a menudo has herido con tu boca áspera, y cuyo discurso sobre el uso antiguo de los cálculos, que no se decide a publicar, ensuciaste con betún de zapatero, de la misma manera que recibiste con pluma rústica sus doctas notas sobre Petronio, que todos los alumnos de las musas desean boquiabiertos. Pero para que no pienses, lector, que quizá exagero, he aquí la epístola en la que acusa a Salas de orgullosa ignorancia y desapueba su diatriba sobre los cálculos. Mira, lee' («Testem hic Iosephum Salam aduoco, virum in quo nobilitatem literis pari vinculo sociatam veneror, quem tu toties ore tuo ferreo indignis modis lacerasti, cuius diatribam de calculorum usu veteri, quam avaro nimis sinu reconditam habet atramento sutorio collutulasti, cuius denique doctas in Petronium notas, quas hianti ore cuncti musarum alumni expotant, pastoritia fistula excepisti. Sed ne fors me tibi lector quicquam putes affingere, in epistolam qua Salam supinae ignorantiae insimulat et eius de calculis diatribam explodit. Vide, lege.», fol. 4r). Estas notas sobre Petronio se editaron en Frankfurt, junto con la edición del *Satiricón*, en 1629 (López Rueda 1975:46).

defensa de las obras literarias del escritor. La serie de objeciones planteadas por Torres Rámila a la *Arcadia*, *La hermosura de Angélica*, *La Dragontea* y la *Jerusalén conquistada* se comentarán de manera pormenorizada en el capítulo siguiente. Aquí, como ejemplo de la clase de ataques que formula Columbario contra Torres Rámila, me limitaré a reproducir un pasaje:

Casualmente la clase de críticos charlatanes más petulante y fútil de toda la que se ocupa de las letras no sólo está privada de la totalidad de las artes liberales, sino también de la totalidad de la civilidad y la humanidad; esta clase no puede concebir ningún libro sino el que empiece a partir de la injuria y termine en la injuria, como Escalígero reprende óptimamente a ciertos sabioncillos, entre los cuales el guía de nuestro crítico [Cristóbal Suárez de Figueroa], genio inspirador de nuestro Sócrates, no ocupa el último lugar; quien, al ser del todo extranjero y huésped en el mundo de las letras, piensa que solamente él ha alcanzado precisamente entre los críticos el conocimiento perfecto, que solo él sabe junto con los antiguos y también hablar como ellos.<sup>76</sup>

La reclamación se cierra con un epílogo («Epilogus», fols. 26r-29r) en el que, además de subrayar que Lope no se había molestado en responder la *Spongia* por la poca sustancia de sus contenidos, se elogia su erudición y sus conocimientos de latín como respuesta a los ataques de Torres Rámila sobre el particular:

<sup>76</sup> «An non fortase ventosissima et futilissima omnium qui literas tractant criticorum graculorum natio, non solum liberalium artium, sed etiam omnis civilitatis et humanitatis expers, quae nullum librum potest instituere, nisi eum a contumelia incipiat et in contumelia terminet, ut optime Scaliger quosdam sciolos exagitat, inter quos critici nostri monitor, Socratis nostri genius, non postremum locum obtinet, qui cum prorsus sit in literis hospes et peregrinus, se solum perfectam demum critices cognitionem attigisse, solum se cum antiquis sapere putat et loqui» (fol. 9r).

Pero ¡oh inepta licencia de culpar y absurdo comentario de la envidia, reprocharle que desconoce la lengua de Roma a quien tantas veces escribió a diferentes hombres de la Galia, de Italia y de las otras naciones, que tantas veces respondió con una increíble suavidad de estilo! ¡Él, que tantas veces entrelazó versos de sabor desconocido a la Musa española, que tantas veces celebró los hechos de los héroes españoles en un poema latino! [...] No quiero, sin embargo, que coloques a Lope entre los criados ignorantes del latín, y le reproches esta ignorancia por todas partes, como si no se pudiera defender a sí mismo de tus hachas y borrar tu nombre de la memoria de los mortales, si no te juzgara más digno de conmiseración que de venganza.<sup>77</sup>

Columbario recuerda la formación universitaria de Lope en la facultad de Artes («liberalium artium disciplinam edoctum fuisse nemo nescit», fol. 28r) y cómo alcanzó rápidamente la meta de la elocuencia romana («quam foeliciter ad Romanae facundiae metam pervenerit», fol. 28r). La reclamación concluye con la amenaza de responder ya sin seudónimo y a plena luz del día a Torres Rámila si éste tratara de nuevo de censurar a Lope de Vega:

Mira, sin embargo, de no levantarte otras veces contra Lope y ventila las esponjas de tus suciedades, para que ni por azar el pestilente olor de aquellas no fluya hasta mis narices, ya que no por oscuras notas, sino a

<sup>77</sup> «Sed o ineptam criminandi licentiam et absurdum invidiae comentum, ei Romanae linguae incitiam obiicere, qui toties diversis Galliae, Italiae aliorumque nationum hominibus scripsit, toties incredibili styli suavitate respondit! Qui toties non vulgati saporis versus Ibericae musae intertexuit, toties heroum Hispanorum facta Latino carmine celebravit! [...] sed nolim etiam ut eum inter mediastinos ignoratae Latinitatis constituas et hanc ei ubique incitiam obiicias, quasi non se potuisset a securibus tuis tueri et penitus nomen tuum e viventium memoria expungere, nisi te magis commiseratione quam vindicta dignum iudicasset» (fols. 27v-28r).

plena luz del día lanzaré mi nombre hacia la eterna ignominia del tuyo no solo para ti, sino también para toda la posteridad. Final.<sup>78</sup>

La reclamación de Columbario va seguida de una extensa colección de poemas neolatinos dedicados al elogio de Lope de Vega y la burla de Torres Rámila (fols. 30r-42r) que lleva por título: «Varia illustrium virorum poemata, Francisci Lopii Aquilarii industria collecta, quibus tum Lupi a Vega Carpii laudes, tum Turriani sordes continentur». La valoración hecha de los textos presentados antes de la reclamación en elogio de Lope es extensible a esta colección de poemas, con la diferencia de que, en este caso, contamos con composiciones escritas a propósito para la ocasión. Me limito a citar un ejemplo de las dos clases de textos que pueden encontrarse en esta sección. En el primer caso se trata de uno de los nueve epigramas que compuso Vicente Mariner para la *Expostulatio*:

Graecia si tantis decoratur uatibus una  
 et Latium innumeris conditur ingeniis,  
 uno illustratur diuino Hispania uate,  
 cui similem haud uidit Graecia nec Latium.  
 At numero iunges, illi, quae carmina condunt,  
 quae Lopius, superant, quae polus astra tenet.

(«Si Grecia, una sola, se honra con tan grandes poetas  
 y el Lacio se adorna con innumerables ingenios,  
 Hispania con un solo divino poeta resplandece,  
 uno igual a éste no lo vio Grecia ni tampoco el Lacio.  
 Pero en lo que se refiere a la cantidad,

<sup>78</sup> «Vide tamen ne alias in Lupum insurgas et sordium tuarum spongias eventiles, ne si forte pestilens illarum odor nares meas afflaverit, iam non per obscuras notas, sed luce palam ad sempiternam tui ignominiam meum non tibi nomen, sed etiam integre posteritati prodam. Finis» (fol. 29r).

podrás sumar los poemas que aquellos escriben,  
los de Lope superan las estrellas que el cielo tiene.)<sup>79</sup>

En el segundo caso reproduzco un epigrama funerario para la tumba de Torres Rámila, en el que se recogen imágenes denigrantes empleadas de forma reiterada a lo largo de la *Expostulatio*:

Mortuus hic Ramila iacet, semperque iacebit,  
quodque fuit uiuens, est cinis estque nihil.  
Grammaticus pridem prognatus parte solaceo,  
grammatici insulsi nomen inane tulit.  
Nec sibi per similem quemquam uixisse putabat,  
nec certe huic uixit grammaticus similis.  
Num tam stultus, iners, male sanus, liuidus ullus  
in nostra demum uiueret Hesperia?  
Nec fore se idcirco citius miser ipse misellum  
crediderat mordax horridulusque canis.  
Tantum uiperei fuit illi in pectore fellis,  
tantus in exiguo corpore fastus erat.  
Nunc periit tutus, periit cum lumine nomen  
huius enim aut nigris tetrius est tenebris.  
Qui grauis ergo bonis fuerat dum uita manebat,  
sustineat terrae nunc graue et ipsius onus.

(‘Aquí yace muerto Rámila y siempre yacerá  
y es ceniza y nada —lo que, cuando vivía, fue—.  
Gramático, hijo de un padre que peca contra el idioma,  
llevó el vacío nombre de insulso gramático.  
Pensaba que nadie igual a él vivió  
y, ciertamente, no ha vivido un gramático igual a él.

<sup>79</sup> Cito por la edición y traducción de García de Paso Carrasco y Rodríguez Herrera [2000-2001:68-69].

¿Podría vivir en nuestra Hesperia  
 alguno tan estúpido, incapaz, loco y envidioso?  
 Este desgraciado, mordaz y horrible perro, no creía  
 que él por esto sería más rápidamente un pobre desgraciado.  
 ¡Tanta hiel de víbora tuvo en su pecho,  
 tanta soberbia en cun cuerpo exiguo!  
 Ahora todo se extinguió, su nombre se extinguió con su luz  
 o es más oscuro que las negras tinieblas.  
 El que había sido gravoso para los buenos mientras vivía,  
 que ahora soporte también el grave peso de la tierra.)<sup>80</sup>

El texto más interesante desde un punto de vista literario de toda la *Expostulatio* es, sin lugar a dudas, el sueño o juego titulado «Oneiropaegnion», dedicado al conde Coruña, Sebastián Suárez de Mendoza. Siguiendo el ejemplo de los sueños humanistas del siglo XVI, Columbario combina en esta obra «fantasía, moralidad y reflexión teórica», con el propósito de articular un ataque contra Torres Rámila y una defensa de Lope de Vega.<sup>81</sup>

Inmerso en el sueño, el narrador aparece de repente en las gradas de San Felipe el Real de Madrid y observa a un grupo considerable de gente que se introduce en una espaciosa y bien surtida librería situada justo enfrente. Columbario les sigue y, una vez dentro del establecimiento, observa a varios doctores en actitud reflexiva y silenciosa. Se acerca a uno de ellos, llamado Satirión (identificado en una nota manuscrita de la época con Suárez de Figueroa), que le contesta con cortesía explicándole la vida de Torres Rámila. Se recuerdan aquí hechos ya mencionados parcialmente en los preliminares del libro: la renuncia a las clases de gramática en la Universidad de Alcalá, su venida a la corte con el objetivo de ganarse el favor de algunos hombres

<sup>80</sup> Cito por la edición y traducción de García de Paso Carrasco y Rodríguez Herrera [1999:150-151].

<sup>81</sup> Las palabras entrecomilladas son de García López [2006:18] a propósito de la *Satyra Menippaea. Somnium* (1581) de Justo Lipsio, dedicado a la crítica de la filología contemporánea. Columbario debía de conocer, sin duda, este texto.

poderosos de palacio, la decisión de atacar al escritor que gozaba de más fama y reputación por medio de la *Spongia*, la buena acogida que tuvo este libro por parte de algunos y la asociación final de Torres Rámila con dos personajes, Filocalo y Curio (personajes no identificados).<sup>82</sup> El relato se interrumpe por la llegada a la librería de un grupo numeroso de personas que hablan a gritos y cantan, dentro del cual se encuentra el llamado nuevo triunvirato de la república literaria, formado por Torres Rámila y los citados Filocalo y Curio. En ese momento, Suárez de Figueroa se despide del narrador y Columbario se interna entre el gentío para observar de cerca a Torres Rámila y sus compañeros. Torres Rámila pronuncia en medio de la librería un discurso en el que pasa revista a sus enemigos y concluye presentando su *Spongia* contra Lope de Vega. En ese momento, Columbario, indignado por el desprecio que manifiesta Torres hacia Lope y otros hombres importantes como Luis Cabrera de Córdoba, se acerca a él, lo abofetea y lo arroja al suelo. Los compañeros de Torres detienen a Columbario, pero inmediatamente llegan con deseos de venganza Prisciano y Orbilio, gramáticos que Torres había encerrado con sus calumnias en la cárcel. Sacan a Torres entre todos a la calle y prosiguen allí la paliza. Justo entonces llega Lope de Vega, que ordena a Columbario y el resto que se detengan y pronuncia a continuación un discurso en defensa propia que es acogido con entusiasmo por la multitud. Se solicitan entonces diferentes penas para castigar la osadía de Torres Rámila (la escarpia, la cruz, el potro, etc.), pero finalmente se le condena a la horca.

En la parte final del texto aparece el citado grabado con un escarabajo (Torres Rámila) que aparece muerto frente a un rosal (Lope de Vega), con el

<sup>82</sup> El nombre de Curio podría estar tomado de Gaius Scribonius Curio (padre o hijo), famosos oradores y políticos romanos del siglo I a. C. También podría ser, sencillamente, una manera de aludir a alguien que vive (y trata de ascender) en la corte (por *curial*). En relación a Filocalo, parece un nombre inventado: ‘amante de la belleza’. Curio padre era conocido por la pureza de su latín y el significado del nombre de Filocalo alude a un individuo preocupado por la belleza cabe imaginar que estilística; por el contexto, cabría la posibilidad de interpretar ambos nombres como una suerte de ‘eruditos a la violeta’.



lema: ‘con su olor lo mata’ («odore enecat suo»), y en la parte inferior: ‘cuando el audaz escarabajo irrumpió en los huertos de Vega, pereció vencido por el perfume de la fragante rosa’ («Audax dum Vega irrumpit scarabeus in hortos fragantis periit victus odore rosae»; véase, arriba, p. 56).

Sigue a continuación el apéndice de Alfonso Sánchez de Moratalla, catedrático de lenguas griega, hebrea y caldea en la Universidad de Alcalá. Se trata de un texto sin foliación, que ocupa dos pliegos en cuarto y que se divide en un prólogo y ocho apartados. Desde el punto de vista de la teoría literaria, se trata del texto más interesante de la *Expostulatio Spongiae*, y esta circunstancia, sumada al hecho de que Marcelino Menéndez y Pelayo tradujera una parte del texto en su *Historia de las ideas estéticas*, explica que haya sido el más citado en la bibliografía sobre las ideas literarias de Lope. En el siguiente capítulo nos ocuparemos de los contenidos de este discurso en defensa de la preceptiva literaria del escritor.

El libro, finalmente, se cierra con otro epigrama contra Torres Rámila que se presenta como el colofón de la obra («operis colophon»). La ubicación de este colofón varía en función de si tenemos ejemplares del primer estado o bien del segundo estado de impresión. En el primer caso, el colofón aparecía antes del apéndice de Alfonso Sánchez.

#### 1.1.5 LA «EXPOSTULATIO» CASTELLANA: LA FILOMENA Y EL TORDO

La elaboración de una respuesta como la *Expostulatio* para rebatir el opúsculo de Torres Rámila sugiere, por un lado, que la *Spongia* disfrutó de una considerable difusión dentro de los círculos literarios madrileños y, por otro, que los ataques vertidos en la obra contra Lope eran suficientemente importantes como para precisar de un defensa contundente. La participación de Lope en el diseño editorial de la *Expostulatio* es indudable. Es evidente, asimismo, que conocía (si no llegó a proponerlos él mismo) los elementos que constituirían la defensa de sus obras en la «Expostulatio» firmada por Julio

Columbario. Así lo demuestra la «Segunda parte» del poema mitológico titulado «La Filomena», que se incluye dentro del volumen misceláneo *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos* (1621).

Esta composición plantea una «contienda» literaria entre dos aves, la Filomena (Lope de Vega) y el Tordo (Torres Rámila).<sup>83</sup> El Tordo ha atacado a la Filomena previamente («desafió la dulce Filomena», v. 182) y ahora es preciso dirimir la verdad de estos ataques en un juicio público ante los dioses (los cuales «a la selva amena / con verdes lauros y sagrades vestes / bajaron de los cóncavos celestes», vv. 186-188). La estructura de la composición está pautada sobre el orden característico de muchos diálogos humanistas, los cuales a su vez asimilaban un proceder típico del ámbito universitario: los contrincantes pronuncian un discurso y luego los jueces emiten un veredicto. En este caso, a los dos discursos respectivos de la Filomena y el Tordo le sigue una tercera intervención de la Filomena en la que presenta su trayectoria como escritor («comenzaré mi canto», dice al principio del mismo, «defensa de otros que canté en distintas / selvas», vv. 791-793). La resolución de este «caso» es favorable, lógicamente, a la Filomena («los dioses luego decretaron / la sentencia en favor de Filomena, / y a su eterno silencio condenaron / el Tordo, que hoy con tal vergüenza suena», vv. 1334-1337).<sup>84</sup>

<sup>83</sup> En la dedicatoria a doña Leonor de Pimentel se resume así el «argumento» de la composición: «Aunque para vuestra señoría no sea necesario este advertimiento, es argumento de la segunda parte de esta fábula la contienda del Tordo y la Filomena, que afligido y envidioso de verla cantar suave y doctamente, se le opuso en desafío, como Marsias a Apolo con la flauta de Palas, y a risa de los dioses. Filomena trae por padrinos tres aves o tres hombres científicos [Francisco López de Aguilar, Simon Chauvel y Juan de Piña]; defiende lo que ha cantado: el *Isidro*, la *Arcadia*, el *Jerusalén*, las *Rimas humanas y divinas*, el *Belén*, el *Triunfo de la fe*, *El peregrino*, la *Angélica* y las comedias. Vuestra señoría los oiga, y juzgue que el Abubilla [probablemente, Cristóbal Suárez de Figueroa] que trae el Tordo a este duelo, y otras iguales aves, que aun no merecen nombre, luego volverán las espaldas que el divino sol de su entendimiento les dé en los ojos» (p. 575).

<sup>84</sup> Como ha indicado Laplana [1996:92], en una de las dedicatorias de Juan Pérez de Montalbán a sus *Sucesos y prodigios de amor* (1624) hay una alusión a este poema y, por lo tanto, a la polémica entre Lope y Torres Rámila: «Confieso que me tiene envidioso y que no me

Los comentaristas de este poema han prestado atención fundamentalmente a la posible fecha de composición y al significado literario que adoptan en esta obra los nombres de las aves que aparecen en ella, además de parafrasear sus importantes componentes autobiográficos y ponerlos en relación con circunstancias personales y literarias del escritor.<sup>85</sup> Sin embargo, no se ha subrayado convenientemente que en los dos discursos que Lope pone en boca de Filomena hay una respuesta explícita a algunas de las objeciones planteadas por Torres Rámila en su *Spongia*, algunas de las cuales habían aparecido formuladas de manera similar en la *Expostulatio* de Columbario.

En el primero de los discursos, Filomena exhibe, por medio de «sentencias», sus conocimientos en las tres ramas de la filosofía (vv. 234-360): natural, racional y moral, justamente la clase de conocimientos de los cuales carecía Lope de Vega según Torres Rámila. Columbario apuntará precisamente en la *Expostulatio* que Lope ha sido el ejemplo en este particular para todos los autores contemporáneos, como, por ejemplo, Elisio de Medinilla o Cejudo: ‘¿Quién no sabe que ellos han recibido los fundamentos de toda su erudición de Lope de Vega? ¿Quién niega que para estos el camino hacia las ciencias ha sido abierto por Lope?’ («Quis enim nescit eos omnis eruditionis suae fundamenta a Lupo accepisse? Quis iis viam ad scientias a Lupo stratam esse neget?»), fol. 24v). En el segundo de los discursos, en el curso del repaso a sus publicaciones, Lope recuerda algunas de las objeciones planteadas en la *Spongia* a la *Arcadia* (vv. 995-1026) y a la *Jerusalén conquistada* (vv. 1178-1216),

despido de comunicarle con los muchos que tiene esa grandiosa ciudad. Las novedades que por acá hay son pocas o ninguna, porque haber muchos poetas Vuestra Merced se lo sabe; estimar en más la bachillería de los extraños, aunque vengan del otro mundo, que el acierto de los hijos propios, ya es maldición de quien vive en su patria; deslucir y tener en poco los tordos a las filomenas pecado común es de los ignorantes» (dedicatoria a Antonio Domingo de Bobadilla, novela otava, p. 303).

<sup>85</sup> Todas las cuestiones relativas a los nombres de las aves que aparecen en esta composición, así como a su significado y su identificación con personajes de la época han sido tratadas de forma exhaustiva por Campana [1998:127-135].

rebatíendolas con parecidos argumentos a los esgrimidos por Columbario en la *Expostulatio* (véanse pp. 88-139).<sup>86</sup>

La fecha de composición de estos versos debe situarse entre la primavera de 1618 (meses en los que estaba redactándose, asimismo, la *Expostulatio*), dado que se alude al *Triunfo de la fe en los reinos del Japón* como obra publicada (véanse p. 43 y n. 39), y la primavera de 1621, cuando se reunieron todos los materiales para la publicación de *La Filomena*. Sin duda, la motivación necesaria para escribir una obra de estas características no podía sino disminuir a medida que el escritor se alejaba en el tiempo de los acontecimientos aludidos en ella, de ahí que me incline por postular una redacción del poema en fechas cercanas a la composición de la *Expostulatio*.<sup>87</sup>

Algunos de los textos latinos de la *Expostulatio Spongiae* se aprovecharán muchos años después para la elaboración de los preliminares de dos obras del escritor: el *Laurel de Apolo* (1630) y *La Dorotea* (1632). En el primer caso, Francisco López de Aguilar recoge varios textos en elogio del escritor, la mayoría de los cuales proceden de los «Elogia illustrium virorum pro Lupo a Vega Carpio» y de los «Varia illustrium virorum poemata» de la *Expostulatio*. Esta serie de elogios va precedida de la siguiente presentación:

Algunas personas de las que en este panegírico celebra su autor me remitieron el deseo de hacerle agradecidos elogios, y conociendo yo por muchos años de amistad la adversión que tiene a todo género de

<sup>86</sup> A propósito del discurso de Torres Rámila (Tordo), en el que se enumeran términos propios de la gramática y se formulan una serie de observaciones críticas sobre escritores griegos, latinos y neolatinos, no se ha advertido que este repertorio de críticas no es una digresión desvinculada del contexto, sino que responde a la clase de conocimientos que, como profesor de gramática, debía tener Torres Rámila, dado que la gramática, desde época romana, incluía tanto el estudio de la lengua latina como el comentario de los escritores más importantes (poetas, fundamentalmente).

<sup>87</sup> Campana [1998:125], a la luz de varios datos internos del poema y de pasajes de algunas dedicatorias a sus comedias, sostiene como hipótesis «razonable» la composición de la obra «entre finales de 1619 y mediados de 1620». Los argumentos esgrimidos, sin embargo, no son concluyentes, como la misma autora reconoce.

alabanzas, por obedecerlos y disculparme con él, remití las mías a un moderado número de las ajenas.

De los trece textos que reproduce a continuación, nueve están tomados de la *Expostulatio*.<sup>88</sup> Son los siguientes:

Don Tomás Tamayo de Vargas, coronista de su Majestad, <i>ex libro variorum</i>	De los «Elogia illustrium virorum pro Lupo a Vega Carpio», ¶¶3v
Teodoro Marcilio, <i>ex epistolis ineditis</i>	De los «Elogia», ¶¶4v
El padre fray Diego de San José en su <i>Compendio</i>	De los «Elogia», ¶¶¶4v
Jiménez Patón, en su libro <i>De elocuencia española</i>	De los «Elogia», ¶¶¶¶1r-v
Don Juan de Fonseca y Figueroa, Sumiller de cortina de su Majestad, maestrescuela y canónigo de Sevilla, varón clarísimo	De los «Elogia», *4r
El doctor Vicente Mariner, doctísimo en letras divinas y humanas, poeta excelentísimo en la lengua griega y latina, entre infinitos versos	De los «Varia illustrium virorum poemata», fol. 34r
El doctor F. Serafín de Freitas, lusitano, catedrático de Cánones,	De los «Elogia», ¶¶¶2r

<sup>88</sup> En la reciente edición del *Laurel de Apolo* de Antonio Carreño, no se identifica la procedencia de estos textos y, en ocasiones, se edita como prosa lo que, en realidad, son versos (así sucede en el caso de los textos de Vicente Mariner y de Serafín de Freitas).

después de muchos versos, concluye	
El ilustrísimo conde de Mora, en una <i>Apología</i>	De los «Elogia», ¶¶4v
De un <i>Elogio</i> grande del eruditísimo varón Luis Tribaldos de Toledo, coronista mayor de las Indias, sólo pondré el título	De los «Varia poemata», fol. 30r

En los preliminares de *La Dorotea*, finalmente, aparece un texto firmado por Francisco López de Aguilar en el que se recuerdan varios versos, entresacados de las primeras páginas de los «Varia illustrium virorum poemata», y se alude al «infausto gramático» que había atacado al escritor.<sup>89</sup>

<sup>89</sup> Se trata de dos versos de Luis Tribaldos de Toledo («usque adeo ut Plauti non sit, cultivi Menandri, / Carpiaco eloquio, pulchrius eloquium», fol. 30r; ‘hasta el punto de que una expresión más hermosa que la de Carpio / no la tienen ni Plauto ni el culto Menandro’) y de Francisco Peña («quid dignum ferula tua notasti / in Vega nitido elegantiarum, / parente omnium et omnium leporum, / omnium quoque calculis perito?», fol. 31v; ‘¿Qué notaste digno de tu azote / en Vega, padre brillante / de todas las elegancias y de todas las gracias, / e igualmente experto en toda clase de ritmos?’).

## 1.2 LA POLÉMICA

### 1.2.1 DE LA «SPONGIA» A LA «EXPOSTULATIO»

El propósito de la *Spongia* era censurar las obras literarias más importantes de Lope de Vega y poner en cuestión el prestigio que gozaba el escritor en determinados círculos culturales y sociales de la época. La elección del latín y la difusión impresa del texto eran dos factores que facilitarían el acceso a sus contenidos por parte de lectores cultos de diferentes países. Esta circunstancia es una novedad en el marco de los textos de crítica y teoría literaria de la época compuestos en Castilla y representaba, sin duda, una amenaza más eficaz para la fama internacional del escritor que cualquiera de las críticas en romance vertidas contra sus obras, con independencia de si circularon manuscritas o llegaron a las prensas. La naturaleza asimismo insólita de la respuesta a la *Spongia* preparada por Lope y sus amigos confirma, sin duda, este particular.

El hecho de no conservar ningún ejemplar del opúsculo escrito por Pedro de Torres Rámila y la consiguiente necesidad de recurrir a los fragmentos de la *Spongia* reproducidos por Julio Columbario en la «Expostulatio» para presentar las críticas formuladas a las obras de Lope supone, inevitablemente, una importante limitación. La elección de un pasaje de la *Spongia* por parte de Columbario no estará en ningún caso guiada por la relevancia teórica de su contenido ni por la claridad con la que se exponen las críticas dirigidas a los textos de Lope. Sin embargo, a pesar de la mirada fragmentada y deformada sobre la *Spongia* que nos ofrece la «Expostulatio», la naturaleza de las censuras contenidas en el opúsculo de Torres Rámila puede adivinarse con cierta fiabilidad a partir de la cuarentena larga de citas extractadas por Columbario.

Las críticas de Torres Rámila, según se ha explicado anteriormente, se concentraban fundamentalmente en cuatro obras de Lope: la *Arcadia*, *La hermosura de Angélica*, *La Dragontea* y la *Jerusalén conquistada*. Esta lectura crítica de cuatro obras del escritor iba precedida probablemente de un texto preliminar

en el que se censuraba de manera general toda su producción literaria. Así lo hacen pensar una serie de fragmentos que se reproducen poco después de que Columbario hubiera iniciado propiamente la refutación de la *Spongia* («Venio ad praeclaram tuam *Spongiam*», fol. 8r) y justo antes de que pasara a ocuparse de la *Arcadia* («Propera confestim in *Arcadiam* ... incedes», fol. 13v). Torres Rámila reprocha a Lope su soberbia por haberse querido medir con los grandes escritores italianos contemporáneos tanto en el género pastoril (Sannazaro) como en el épico (Ariosto y Tasso):

Aunque no solo has compuesto obras épicas apropiándote de los pasajes hermosos de otros autores contemporáneos, sino que también te has esforzado en superarlos con una modesta flauta pastoril.

¡Oh mente ciega! ¿Qué más grande que las bucólicas de Sincero? ¿Qué más excelente que el ingenio del fecundo Ariosto? ¿Qué más grave que el son de la valiente trompeta de Tasso? Nada en absoluto.

Tú, loco sin vergüenza, no rechazaste comenzar la lucha con aquellos escritores con una pluma ruidosa.<sup>1</sup>

Columbario responde a estas críticas de Torres con la previsible defensa del lugar de excepción que ocupan las diferentes obras de Lope en el canon literario contemporáneo y con la equiparación de su producción poética a la de los grandes escritores italianos, a los cuales habría imitado respetuosamente:

<sup>1</sup> «Quamvis huius tempestatis oloribus mirifice concinentibus nec conferri tantum ausus, sed etiam gracili avena superare contenderis»; «O caeca mens! Quid Sinceri bucolicis maius? Quid Ariosti diviti praestantius ingenio? Quid Tassi animatae gravius tubae clangore? Nil sane»; «Et tu omni deposito rubore amens certe cum his perstreptenti calamo inire certamen non recusasti» (fol. 13r-v). Sincero es el nombre pastoril con el que se llamaba a sí mismo Sannazaro en la *Arcadia* (prosa VII) después de que el autor se llamara a sí mismo *Actius Sincernus* cuando entró a formar parte de la Academia de Giovanni Pontano a principios de los años ochenta. Para la génesis y descendencia de este y otros nombres pastoriles, véase Iventosch [1975:38-42].



¿Quién no diría que Lope se encuentra entre las almas que nos elevan hacia las cosas más grandes, no solo por tratar de ponerse bajo la sombra de los grandes escritores, sino por tratar de imitarlos? [...] ¿Quién hay que no lo haya ensalzado más allá de los límites de los elogios propios de los hombres? [...] ¿Cuándo no adoró Lope las huellas de los escritores italianos? Pero precisamente porque él los imitó ante la perplejidad de todos, tú, que no puedes hacerlo, te exaltas por una envidia celosa y buscas dificultades donde no las hay.<sup>2</sup>

Lope, en este sentido, ha sabido desenvolverse en los temas arduos de la épica («quid in heroicis arduum»), en la elaboración de episodios trágicos para las tragedias («in tragoedia cothurnatum») y en el tratamiento de los elementos rústicos propios de la bucólica («in bucolicis simplex»).

### 1.2.2 LA «ARCADIA»

Columbario se ocupa a continuación de las objeciones dirigidas a la *Arcadia*,<sup>3</sup> la obra no dramática de Lope que gozó de más éxito entre el público de la época (en Madrid solamente, se había reeditado en siete ocasiones a la altura de

<sup>2</sup> «Quis animorum ad magna surgentium esse non dicat, viros magnos non adumbrare tantum, verum etiam exprimere conari? [...] Imo quis non extra laudum humanarum terminos extollentem? [...] Quando autem non illorum vestigia adoravit? Sed quia illos ad omnium stuporem imitatus est, tu qui id ferre non potes, in aemulam invidiam assurgis et “in scirpo nodum quaeris” [Plauto, *Menaechmus*, II, 247]» (fol. 13r-v).

<sup>3</sup> «Propera confestim in *Arcadium* certe non vacuus incedes, sed probe mendaciorum clitellis oneratus et illic optime tecum agetur, siquidem ambrosiae foenum praefers et cum asellis stramenta mavis quam aurum. [...] Nam quid est quod in hoc bucolico poemate desiderari possit? An libera et ligata versuum facundia? At hic nihil nisi ad veram poetices normam expressum est», fols. 13v-14r (‘Entras rápidamente en la *Arcadia*, no indefenso ciertamente, sino adecuadamente cargado con albardas llenas de mentiras que llevas contigo de manera oportuna, aunque antepones el heno a la ambrosía y prefieres la paja con los borricos al oro. [...] Pero ¿qué es lo que puede echarse de menos en este poema bucólico? ¿Acaso la elocuencia extendida y mesurada de los versos? Pero aquí nada se ha expresado [en prosa] que no esté de acuerdo con la verdadera norma de la poética’).

1618).<sup>4</sup> A partir de las citas extractadas de la *Spongia* y los comentarios de Columbario puede afirmarse que las críticas a la *Arcadia* estaban relacionadas con el problema de la imitación y del decoro. Torres Rámila censura el hecho de introducir en boca de pastores una serie de parlamentos que por su complejidad conceptual resultan impropios de esta clase de personajes, atentando de este modo contra el decoro del género pastoril y poniendo de manifiesto el desconocimiento por parte de Lope de los modelos clásicos del género. Los dos pasajes de la *Spongia* reproducidos sobre el particular son los siguientes:

También pones en escena a pastores que prestan atención al curso de las estrellas, a los orígenes de las cosas, a los cambios de la naturaleza, a la fortuna de dos caras para burlarte de ellos con una enorme sonrisa.

Pero si hubieras leído repetidas veces atentamente a Virgilio, que canta los versos agradablemente; si lo hubieras hecho asiduamente con Sannazaro, gloria de Nápoles.<sup>5</sup>

La lectura atenta de las *Bucólicas* de Virgilio y de la *Arcadia* de Sannazaro, modelos paradigmáticos del género pastoril para Torres Rámila, habría permitido a Lope observar la adecuación de los diálogos de los pastores a su condición humilde y respetar, de este modo, el preceptivo decoro. Esta perspectiva del género bucólico deriva, en última instancia, de las correspondencias establecidas por Donato entre las obras poéticas de Virgilio (*Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida*), la condición social de sus protagonistas (pastor, labrador, guerrero) y los tres estilos de la retórica clásica (humilde, medio y

<sup>4</sup> Véase Morby [1969].

<sup>5</sup> «Et inducis gregis custodes syderum cursus, rerum primordia, natura vicissitudines, temporum ancipites eventus observantes, ut illis ingenti cachino irrideres» (fol. 14v); «Sed si attente Maronem suaviter modulantes, si Parthenopes decus Sannazarum lectitasses assidue» (fol. 15r).

sublime).<sup>6</sup> La crítica planteada por Torres Rámila es indisociable, por lo tanto, de una consideración estática de los géneros literarios, donde no se contempla la posibilidad de que determinados personajes actúen de forma distinta a la esperable por su rango social.

Las objeciones de Torres Rámila no eran desconocidas en el marco de la crítica literaria generada a partir de la aparición y consolidación en España del género de la novela pastoril a mediados del siglo XVI. De hecho, el vínculo entre el desconocimiento de los modelos literarios y el descuido del decoro en el tratamiento de los personajes que parece tener en mente el autor de la *Spongia* ya lo había formulado Alonso Pérez (1563), el primer continuador de *La Diana* de Jorge de Montemayor (c. 1558-1559), al valorar los aspectos positivos y negativos de la obra de su predecesor:

Desengañese quien pensare igualársele en facilidad de composición, dulzura en el verso y equivocación en los vocablos. Que cierto, si a su admirable juicio acompañaran letras latinas para de ellas y con ellas saber hurtar, imitar y guardar el decoro de las personas, lugar y estado, o a lo menos no se desdeñara tratar con quien de estas y de poesía algún tanto alcanzaba para en cosas facilísimas ser corregido, muy atrás de él quedarán cuantos en nuestra vulgar lengua en prosa y verso han compuesto. Según lo cual sospecho que primero sus obras llegaron a la imprenta que a manos de hombres doctos.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Véase Mortara Garavelli [1991:320].

<sup>7</sup> Alonso Pérez, «Epístola al lector», en *La Diana* (citado por Avalle Arce 1959/74:107). La misma idea se encuentra en el *Teatro popular* (1622) de Francisco de Lugo y Dávila: «Lo que yo advierto es el decoro de las personas, donde tantos han errado, hablando el pastor como académico, el plebeyo como consular y el zafio como político» (citado por Avalle-Arce 1959/74:107, n. 11). Ricardo de Turia también la recordaba en su *Apologético de las comedias españolas* a propósito de los pastores de la comedia nueva («ver los pastores tan entendidos, tan filósofos morales y naturales como si toda su vida se hubieran criado a los pechos de las universidades más famosas», p. 409), remitiendo para defender esta práctica al ejemplo del *Pastor Fido* de Guarino (p. 413). Curiosamente, Lope reprochaba (haciéndose eco de un lugar común, sin duda) a Montemayor la misma falta de erudición que Torres Rámila le echaba en

Los autores de novelas pastoriles eran conscientes de la dificultad que comportaba justificar determinadas intervenciones de los pastores de sus obras desde el punto de vista del decoro. Para solventar este problema solían alegar la presencia de personajes y episodios reales en sus novelas, los cuales aparecerían ocultos bajo el disfraz pastoril.<sup>8</sup> Columbario comenta, en este sentido, lo siguiente:

Quizá te parece algo nuevo que Lope añada el conocimiento de la naturaleza de las cosas ocultas y del curso de los cielos a los boyeros; esto, sin embargo, no se les atribuye por error sino por arte, por prerrogativa del cual introdujo en el poema a poderosísimos príncipes de España bajo el fingido nombre de los boyeros. ¡Qué absurdo e ingrato sería a los oídos de todos que estos príncipes, aunque vestidos con ropa de pastores, mantuvieran entre sí diálogos ordinarios y vulgares desde el enrejado de una haya!<sup>9</sup>

Las relaciones entre los personajes pastoriles de la *Arcadia* y los miembros de la casa de Alba han sido indicadas en numerosas ocasiones.<sup>10</sup> Esta

cara a él: «Cuando Montemayor con su *Diana* / ennobleció la lengua castellana, / lugar noble tuviera. / Mas ya pasó la edad en que pudiera / llamarse el mayor monte de Partenio, / si le ayudaran letras el ingenio / con que escribió su Píramo divino, hurtado o traducido del Marino; / pero, ¿por dónde fue sin esta guía / quien tuvo tan dulcísima Talía?» (*Laurel de Apolo*, Silva III, vv. 127-136). Para la valoración de este particular por parte de la crítica contemporánea, véase Montero [1996:XXXIV].

<sup>8</sup> Este acercamiento de la ficción a la historia conlleva inevitablemente la aparición de la lectura alegórica de estos textos, una aproximación crítica de la que habían sido objeto todas las bucólicas de Virgilio y que seguía condicionado asimismo la creación literaria pastoril tanto neolatina como vulgar (véase Chaudhuri 1989:9-41).

<sup>9</sup> «Sed tibi novum fortase videtur quod bubulcis coeli cursus et abditorum naturae scientiam attaxat, sed id non errori, sed arti imputa, cuius beneficio portentissimos Hispaniae principes, efficto bubulcorum nomine in carmen inducit. Quam enim absurdum esset et omnibus auribus ingratum hos principes licet pastorium indutos amiculum, plebeia quaedam e bubsequis et e crate faginea mendicata colloquia inter se agitare» (fols. 14v-15r).

<sup>10</sup> Véase, por ejemplo, Morby [1975:12].

inspiración de su novela pastoril en personas de carne y hueso estaba sugerida ya en las primeras líneas del prólogo, referidas al protagonista principal de la obra, el quinto duque de Alba Antonio Álvarez de Toledo (*Anfriso*), y a su historia de amor con doña Mencía de Mendoza:

Estos rústicos pensamientos, aunque nacidos de ocasiones altas, pudieran darla para iguales discursos si, como yo fui el testigo de ellos, alguno de los floridos ingenios de nuestro Tajo lo hubiera sido; y si en esto, como en sus amores, fue desdichado su dueño, ser ajenos y no propios, de no haber acertado me disculpe, que nadie puede hablar bien en pensamientos de otros (p. 56).<sup>11</sup>

Pocos años antes, en el prólogo de *La Galatea* (1585), Cervantes se planteaba el mismo problema en torno al decoro, a propósito en este caso de la doctrina filosófica contenida en los discursos sobre el amor de algunos de los personajes de la novela, y lo solventaba ingeniosamente poniendo al descubierto la naturaleza fingida de algunos de sus pastores, en una línea de reflexión metaliteraria que culminará en las conocidas palabras de Berganza en el *Coloquio de los perros* (pp. 552-553):

Bien sé lo que suele condenarse exceder nadie en la materia del estilo que debe guardarse en ella, pues el príncipe de la poesía latina fue calumniado en alguna de sus églogas por haberse levantado más que en las otras; y así, no temeré mucho que alguno condempne haber mezclado razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores, que pocas veces se levantan a más que a tratar cosas del campo, y esto con su

<sup>11</sup> En el discurso dirigido a don Juan de Arguijo lo formulará de manera explícita: «La *Arcadia* es historia verdadera, que yo no pude adornar con más fábulas que las poéticas» (*Rimas*, I, p. 137). Una advertencia similar exponía Miguel Botelho de Carvalho en su prólogo a las *Prosas y versos del pastor de Clenarda* (Madrid, 1622): «si te pareciere que en algunas partes no guarda el decoro al estilo pastoril, ha sido por importar a la historia disfrazada con estos pastores» (citado por Avalle-Arce 1959/74:196).

acostumbrada llaneza. Mas advirtiendo, como en el discurso de la obra alguna vez se hace, que muchos de los disfrazados pastores de ella lo eran sólo en el hábito, queda llana esta objeción (pliego preliminares).

Tanto la utilización de modelos históricos (como en Lope) como la estrategia de presentar a los protagonistas como falsos pastores (según hace Cervantes) permitían una percepción más flexible del decoro. Torres Rámila no podía ignorar la inspiración histórica de muchas de las composiciones pastoriles clásicas y contemporáneas, pero resulta evidente por sus juicios sobre la *Arcadia* de Lope que esta circunstancia no modificaba para el crítico la necesidad de plegarse al decoro.<sup>12</sup>

Parece, por lo tanto, que la concepción de la novela pastoril que sostiene Torres Rámila se encuentra alejada de la práctica del género por parte de los escritores contemporáneos. La aplicación estricta de una noción como la del decoro en este contexto habría impedido la aparición de la poesía y la prosa bucólicas del siglo XVI, incluso en el caso de considerar que los pastores de las *Bucólicas* de Virgilio reciben un tratamiento ajustado al decoro (lo cual, como señalaba Cervantes en su prólogo, tampoco era tan evidente). Existe un cambio cualitativo sustancial entre los pastores virgilianos y los pastores de Montemayor, Cervantes o Lope. Si el concepto de decoro que maneja Torres Rámila era inflexible, su opinión sobre las grandes novelas pastoriles de la época no podía ser mucho más favorable que la expresada sobre la *Arcadia* de Lope. No sería el único en la época que sostuviera esta opinión. Tal vez, en este sentido, valorara de forma más positiva una novela como *La constante Amarilis* (Valencia, 1609) de su amigo Cristóbal Suárez de Figueroa,

<sup>12</sup> Cabe pensar, en este sentido, que Columbario no se ciñe a la censura de Torres Rámila cuando señala, para rebatir sus palabras, que también Virgilio y Sannazaro reproducían elementos de su realidad histórica contemporánea ('como si en realidad Virgilio y Sannazaro no reprodujeran hasta cierto punto una realidad bajo la flauta pastoril', «Quasi vero hi sub avena pastoritia veritatem aliquatenus adumbrassent», fol. 15r). No era este el particular indicado por Torres, sino el problema del decoro en general.

caracterizada por el abandono de la intriga y la lentitud del desarrollo narrativo, en la medida que suponía un alejamiento de la novela pastoril española y una recuperación de rasgos constitutivos de la bucólica clásica e italiana.<sup>13</sup>

Sin embargo, cabe también la posibilidad de que Torres manejara una noción del decoro menos estricta y que, en realidad, observara en la caracterización de los pastores de la *Arcadia* de Lope unos excesos que no advertía en otras novelas pastoriles contemporáneas. Recordemos, en este sentido, las censuras que recibió la *Arcadia* por parte de algún crítico desconocido al que Lope respondió de forma pormenorizada en el discurso dirigido a Juan de Arguijo que se incluyó en las *Rimas* (1602). Señalaba el escritor a propósito tanto de *La hermosura de Angélica* como de la *Arcadia* que «se pueden tratar las cosas humildes con ornamento grande», y proseguía después con una justificación del empleo que había hecho en su novela de los recursos elocutivos propios de la poesía. Esta defensa circunscrita al ámbito de la elocución («ornamento grande») tenía, sin duda, para Lope una correspondencia en el ámbito de la invención, de modo que no consideraba inverosímil colocar en las intervenciones de los pastores de su novela largos pasajes eruditos sobre las cuestiones más diversas. El aprovechamiento de materiales sacados del *Dictionarium historicum, geographicum, poeticum* de Carolus Stephanus, de *Il sapere util'e delettevole* de Constantino Castriota, la *Officina* de Ravisius Textor o del *Compendium philosophiae naturalis* de Franz Titelmans ha sido reseñado por la crítica de forma exhaustiva.<sup>14</sup> Y a diferencia de lo que

<sup>13</sup> «Si esperas de este libro alguna grande suspensión del ánimo fundada en intrincados sucesos, ciérrale sin pasar adelante, que no todos pueden ser Theágenes o Aristóteles» («Al lector», citado por Avalle-Arce 1959/74:217). Más adelante, a propósito de las digresiones, subraya la relación que existe entre ellas y cómo esta circunstancia redundaba en la cohesión interna de la obra (principio fundamental para los aristotélicos de la época): «Ni te parezca busco en los siguientes episodios nuevas ocasiones de dilación, que si lo miras con cuidado, hallarás ser su trabazón no violenta, antes llamarse uno a otro con propiedad, o por razón de materia, o por novedad de sujeto; y para ornamento y belleza de obra digna de alabanza no solo es lícita, mas forzosa la variedad de digresiones y extensión de coloquios» (pp. 217-218).

<sup>14</sup> Véanse los trabajos de Crawford [1914], Morby [1967; 1968a; 1968b], Osuna [1973].

sucede en otras novelas pastoriles, donde las fuentes se integran de forma fluida en el texto, la erudición de la *Arcadia* (como de tantas otras obras del escritor) es ostentosamente visible para el lector.<sup>15</sup> Como ha resumido Avalle-Arce, «esta pedantería de siempre e irrestañable en Lope, marca indeleblemente a sus pastores y les da como atributo personal y característico el ser los más eruditos del género».<sup>16</sup>

Las respuestas de Columbario, en este sentido, tal vez trataban de poner en cuestión las censuras de Torres de forma interesada, al hacer caso omiso del elemento central de la crítica y remitir a lugares comunes de la teoría literaria sobre el género pastoril, como la inspiración en personajes reales, procedentes además de la aristocracia, de algunos pastores y la consiguiente revisión del concepto de decoro que esta circunstancia comportaba.

### 1.2.3 «LA HERMOSURA DE ANGÉLICA»

Este poema inspirado en los amores de Angélica y Medoro narrados en el *Orlando furioso* fue editado junto con las *Rimas* y el *Isidro* en 1602 y reeditado tres años después por Juan de la Cuesta. El poema fue leído y admirado por los lectores aficionados a las obras del escritor, como sucede en el caso de Jiménez Patón, que cita hasta treinta y tres pasajes de la obra en su *Elocuencia española en arte* (1604), pero la falta de reediciones invita a pensar que el texto cayó pronto en el olvido.<sup>17</sup> Un comentario elogioso de un personaje de *La fingida Arcadia* de

<sup>15</sup> Baste con recordar al respecto la censura de Cervantes en el prólogo de la primera parte del *Quijote* a los listados «por las letras del abecé» y a las «anotaciones al fin del libro» (I, pp. 12 y 16), que además de satirizar una práctica generalizada, parece aludir a la presentación editorial de los contenidos eruditos de la *Arcadia*, con el listado de nombres inicial y la extensa *Exposición de los nombres poéticos y históricos* que cerraba el volumen. Lope adoptaba, en definitiva, los usos editoriales propios de los textos científicos y de las ediciones de textos clásicos para prestigiar de forma automática sus obras literarias.

<sup>16</sup> Avalle-Arce [1959/74:164].

<sup>17</sup> Para la presencia de Lope y *La hermosa de Angélica* en el libro de Jiménez Patón, véase Rozas y Quilis [1962/90:458-461].



Tirso de Molina, un par de alusiones burlescas de Cervantes y Góngora o una crítica de Trillo y Figueroa en el prólogo de su *Neapolisea* (donde, por otra parte, despacha sin contemplaciones casi toda la poesía épica española) son algunos de los testimonios contemporáneos sobre la recepción del poema.<sup>18</sup> Las críticas de Torres Rámila dirigidas a *La hermosura de Angélica* son, en este sentido, el único ejemplo de crítica literaria mínimamente elaborada sobre el poema de Lope.

La censura de la *Spongia* sobre el particular puede resumirse en dos aspectos: por un lado, la soberbia de Lope por tratar de imitar un poema como el *Orlando furioso*; por otro, la ignorancia por parte del escritor de los preceptos aristotélicos sobre la poesía, circunstancia que explica la debilidad estructural de la obra:

Este desvergonzado paso en falso excitó más tu locura en lugar de  
contener tu insolente audacia. No de otro modo que si hubieras llegado a  
la meta felizmente con una carrera perfecta y dejados todos atrás, no  
dudaste en creer que sucederías a la maravillosa lira sonora del célebre  
Ludovico,

*Forse altr' canterà con miglior plectro,*

con la misma disposición armoniosa.

<sup>18</sup> Para estos testimonios, véase Trambaioli [2005:10-15], quien señala además el silencio de Cascales sobre *La hermosura de Angélica* en las *Tablas poéticas*, donde, sin embargo, se citan *Las lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto, *Os Lusíadas* de Camoens y la *Araucana* de Alonso de Ercilla entre las obras escritas en octavas, y la *Diana* de Jorge de Montemayor y el *Pastor de Filida* de Luis Gálvez de Montalvo entre las obras épicas en prosa (*Tablas poéticas*, pp. 256). Sin embargo, este silencio podría explicarse por el hecho de que este capítulo de las *Tablas* fuera escrito antes de la aparición del poema de Lope, teniendo en cuenta que el manuscrito completo de las *Tablas* ya estaba listo para la imprenta en 1604 (García Berrio 1975:37).

Le falta el orden, la disposición de las partes, de las cuales se conforma en su totalidad un poema, pero estas te son del todo ajenas al no haber pisado nunca las aulas peripatéticas ni tampoco sus umbrales.<sup>19</sup>

Como explica Lope en el prólogo de su poema, Ariosto encomendó a otro poeta la narración en verso de los episodios sucedidos a dos personajes de su poema, Angélica y Medoro. Él ha localizado dicha historia en Turpín, el supuesto autor de una crónica sobre las andanzas de Carlomagno por España, y la puso en verso, según afirma, durante la expedición militar con la Armada Invencible:

Ludovico Ariosto en el canto 30 de su *Orlando*, en la estancia 16 dice así:

*Quanto, Signore, ad Angelica accada,  
da poi que ch'uscì di man dal pazzo a tempo,  
e come a ritornar in sua contrada  
trovasse buon naviglio e miglior tempo,  
e de la India a Medor desse lo scettro,  
forse altri canterà con miglior plectro,*

y las anotaciones de Geronimo Rusceli sobre el canto treinta y ocho dicen que fue intención del Ariosto que otros ingenios prosiguiesen su historia y para prueba de esto cita la referida estancia, pues como en todo su *Orlando* no tenga cosa más notable que el suceso de Angélica, argumento y sujeto de su Furioso, y ésta dejase casada con Medoro, y advirtiese que otros lo proseguirían, aunque imposible, con mejor plectro, como él por humildad dice. Yo, aficionado a su poema, libre y

<sup>19</sup> «Haec in verecunda prolapsio potius tuam concitavit insaniam quam insolentem compressit audaciam. Haud aliter quasi metam foeliciter completo cursu et omnibus a tergo relictis attingisses celebri Ludovici lyrae mirifice personanti: *Forsè altr' canterà con miglior plectro*, succedere eadem concinnitate de te existimare non dubitasti» (fol. 16r); «Deest numero, partium dispositio, ex quibus totum coalescit poema, sed haec a te aliena valde cum Peripateticorum gymnasia nunquam presseris, neque eius limina salutaveris» (fol. 16v).

deseoso de saber lo que adelante le había sucedido a Angélica, hallé que la mayor parte fue en España y, por comunicarlo a todos los deseosos de aquel suceso, en una jornada de mar, donde con pocos años iba a ejercitar las armas, forzado de mi inclinación, exercité la pluma, donde a un tiempo mismo el general acabó su empresa y yo la mía. Allí, pues, sobre las aguas, entre jarcias del galeón San Juan y las banderas del Rey Católico, escribí y traduje de Turpino estos pequeños cantos, a cuyas rimas puse después la última lima, dejando casi otros tantos que puede haber de la misma historia no menos sabrosos a otro mejor ingenio que los prosiga, pues lucirá más, corriendo tras mi ignorancia, que mi discurso humilde después de la celebrada tela del famoso Ariosto (pp. 185-186).<sup>20</sup>

El escritor se sitúa dentro de la serie de continuaciones del *Orlando furioso* escritas desde la publicación definitiva del poema en 1532 y legitima su proceder apelando al verso de Ariosto y al comentario erudito de Rusceli. En el texto en prosa dirigido a Juan de Arguijo e incluido en la edición de *La hermosura* de 1602, Lope defiende el principio básico de la imitación poética y el carácter, por lo tanto, legítimo de su poema, al recordar que el mismo Ariosto imitaba un modelo previo, el *Orlando innamorato* de Boiardo:

<sup>20</sup> La aparición del arzobispo de Reims como fuente de datos históricos era un lugar común de los *romanzí* italianos y la literatura caballeresca en general. Como señala Micó [1998:103-104], «en Ariosto y sus imitadores españoles (Nicolás Espinosa, Garrido de Villena, Agustín Alonso, Barahona de Soto...) ya parece poco más que un elemento proverbial», si bien advierte que la remisión automática de los críticos a la *Historia Karoli Magni et Rotholandi* ha terminado por difundir la idea de que se trata de un libro inexistente: «No se trata, pues, de un libro legendario, y las referencias no siempre irónicas ni siempre imprecisas de Boiardo, Ariosto, Barahona o Lope señalan, cuando menos, la urgente necesidad de una pesquisa bibliográfica sobre los muchos y muy fértiles meandros quinientistas del Pseudo-Turpín [...] [como] la *Historia vulgar del Emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia*, de Nicolás de Piamonte (impresa en Sevilla en 1528 y después “infinitas veces”), y la *Crónica llamada Triunfo de los nueve más preciados varones de la Fama*, en traducción de Antonio Rodríguez de Portugal (Alcalá, 1585)».

Las églogas de aquellos pastores [en la *Arcadia*] no son reprehensibles por imitadas, ni esta tela de la *Angélica*, por trama del Ariosto, que él también la tomó del conde Mateo María; y cuando lo fueran, otros habían primero que yo errado en lo mismo (*Rimas*, I, pp. 141-143).

Conviene señalar, sin embargo, que los aspectos que imita Lope del poema de Ariosto son menos de los que pudieran suponerse a partir de estas afirmaciones. Los episodios del poema y el modo de engazarlos no presentan apenas relación alguna con el modelo italiano. Por otro lado, todos los personajes que aparecen en *La hermosa*, con la excepción de Angélica y Medoro, han sido inventados por el escritor. En este sentido, el único tema de *La hermosa* inspirado directamente en el *Orlando* parece ser el de la locura amorosa.<sup>21</sup>

La observación crítica de Torres Rámila difícilmente podía ir referida al hecho mismo de la imitación de un modelo anterior. Como explica Columbario, la imitación y la continuación de composiciones escritas por otros autores es consustancial al arte poética:

Lo culpas de soberbia y lo acusas de temeridad, como si no estuviera abierto este campo para todos, como si no se atreviera a vincular sus versos de ruiseñores con Ariosto, teniendo en cuenta que tantos poetas de fuerzas inferiores lo había intentado, que tanto antiguos como modernos habían abierto camino hacia ese descubrimiento. ¿Acaso no recogió las espigas dejadas por Homero Quinto Claber? ¿Y no concluyó Maffeo la *Eneida* y no Virgilio? ¿Acaso, en fin, el mismo Ariosto no confió este, por así decirlo, dominio a la posteridad, cuando dijo:

*Forse alter canterà, etc.*

<sup>21</sup> Para estas y otras observaciones derivadas de la comparación entre el *Orlando furioso* y *La hermosa de Angélica*, véase Chevalier [1966:352-356].

En el comentario de Torres Rámila se adivina, en esta ocasión, más que una censura concreta de la temática del poema y su inspiración ariostesca, la crítica de una actitud general hacia su propia creación literaria por parte de Lope, sin duda, algo pretenciosa. El escritor quería distinguirse en todos los géneros poéticos, imitando (y superando) a Sannazaro en la *Arcadia*, a Tasso en la *Jerusalén conquistada* y a Ariosto en *La hermosura de Angélica*. La pretensión de «suceder» a Ariosto parece ser, por lo tanto, el reproche fundamental que dirige Torres a Lope en el primero de los dos pasajes de la *Spongia* citados.

Más interesante resulta la crítica dirigida a la articulación interna de los contenidos del poema («Deest numero, partium dispositio, ex quibus totum coalescit poema»). La respuesta de Columbario, como sucede a menudo, no afronta las críticas concretas que se formulan al poema de Lope, limitándose a defender, en este caso, la formación filosófica del escritor.<sup>22</sup> La aparición de nociones como el orden y la disposición de las partes de un poema se explica probablemente por la consideración de *La hermosura de Angélica* como un poema épico. Si bien es cierto que requisitos como la unidad, el orden adecuado de las partes y la trabazón interna de los episodios son consideraciones que los aristotélicos proyectaban sobre cualquier composición poética,<sup>23</sup> no lo es menos que la mayoría de reflexiones sobre el particular que se encuentran en textos españoles de la época (al margen de poéticas como la del Pinciano y la de Cascales) se formulan a propósito del poema épico. En este sentido, el hecho de que Columbario presente la continuación de la *Ilíada* de Homero escrita por Quinto de Esmirna y la de la *Eneida* de Virgilio

<sup>22</sup> «Sed adesdum unde tibi constat Vegam philosophiae imperitum esse?», fol. 16v (‘Ven entonces: ¿de dónde sacaste que Vega carece de formación filosófica?’).

<sup>23</sup> Véanse, por ejemplo, estas reflexiones de Tasso, derivadas de la *Poética* aristotélica, sobre la necesaria entereza (principio, medio y fin), grandeza (extensión) y unidad (de la acción) del argumento (fábula) de un poema: «Or poiché avrà il poeta ridotto il vero ed i particolari dell’istoria al verisimile ed a l’universale, ch’è proprio dell’arte sua, procuri che la favola (favola chiamo la forma del poema che definir si può testura o composizione degli avvenimenti) procuri, dico, che la favola, ch’indí vuol formare, sia intera, o tutta che vogliam dire, sia di convenevol grandezza, e sia una» (*Discorsi dell’arte poetica*, II, p. 368).

compuesta por Maffeo Vegio como ejemplos clásico y contemporáneo del proceder seguido por Lope<sup>24</sup> invita a pensar que también consideraba el poema como una composición épica.<sup>25</sup>

La aparición de consideraciones sobre la falta de orden y la consiguiente descuidada disposición de las partes en una obra juzgada como épica como *La hermosura de Angélica* era, como he avanzado antes, hasta cierto punto previsible en el contexto de una crítica literaria escrita por un aristotélico como Torres Rámila. Desconocemos si el profesor de Alcalá precisó en la *Spongia* los aspectos del poema que le parecían fallidos desde el punto de vista de la estructura interna de la obra, pero cabe pensar que compartiría el juicio crítico de muchos historiadores de la literatura sobre el carácter enmarañado de la trama.<sup>26</sup> Con todo, la observación de Torres Rámila suscita la pregunta sobre la perspectiva teórica que hacía compatible la censura dirigida a *La hermosura de Angélica* con la valoración positiva de un poema como el *Orlando furioso*. Después de todo, la falta de unidad y cohesión interna que Torres echa en falta en el poema de Lope habían sido precisamente los aspectos más censurados en

<sup>24</sup> El poema de Quinto de Esmirna (siglo IV a.C.) fue descubierto por el cardenal Bessarion en Calabria a mediados del siglo xv (de ahí el nombre de Quintus *Calaber*) y editado con el título de *Homeri paralipomenon*. El poema, dividido en catorce libros, retomaba la guerra de Troya justo en el punto en el que la había dejado Homero, tras la muerte de Héctor. El humanista Maffeo Vegio (1407-1458), por su parte, escribió el libro decimotercero de la *Eneida* narrando la boda de Eneas y Lavinia en un total de 600 versos.

<sup>25</sup> Lope, sin embargo, había afirmado explícitamente que su poema no era una obra épica y que la consideraba, sencillamente, como poesía de tema amoroso («Este poema no es heroico ni épico, ni le toca la distinción de *poema* y *poesis* que pone Plinio. Basta que le venga bien lo que dijo Tulio de Anacreonte, que *tota poesis amatoria est*» (*Rimas*, I, pp. 133-135). Con esta afirmación el escritor probablemente no quería dar una clave para la caracterización genérica de su obra, sino, sencillamente, evitar que fuera juzgada desde los parámetros formales de la épica culta contemporánea. Como sintetiza Chevalier [1966:355-356]: «ce qui intéresse Lope dans le Roland furieux, comme Góngora vers la même époque, c'est la passion romanesque, non l'action héroïque et chevaleresque».

<sup>26</sup> Una «inextricable maraña de sucesos» para Alborg, o «un dificultoso engendro híbrido, un conglomerado de motivos que ningún crítico ha tenido aún la paciencia de desenmarañar y poner en limpio» para Vossler (recoge estos testimonios Trambaioli 2005:33).

la obra de Ariosto por parte de teóricos aristotélicos como Trissino, Speroni o Mínturno. Como expondré con más detalle a propósito de las críticas dirigidas a la *Jerusalén conquistada*, es probable que Torres haya asumido, como la mayoría de aristotélicos españoles, la perspectiva conciliadora entre la épica clásica y el *romanzo* contemporáneo que había presentado Torquato Tasso en sus discursos sobre el arte poética (particularmente en el segundo de ellos). Esta circunstancia, sin embargo, no favoreció, como se ha visto, una lectura más benévola del poema de Lope por parte del crítico aristotélico.

#### 1.2.4 «LA DRAGONTEA»

Las dificultades que tuvo Lope para que le concedieran la licencia de impresión para publicar el primero de sus poemas épicos están directamente relacionadas con la censura que formulará Torres Rámila contra la obra años después en su *Spongia*. El primer poema épico de Lope narra la última incursión de Francis Drake en las posesiones españolas americanas, los intentos de saquear las ciudades costeras para hacerse con el oro y la plata americanos y la tentativa frustrada de invadir la ciudad de Panamá, hechos que culminaron finalmente con la muerte por disentería del pirata inglés a principios de 1596.<sup>27</sup> Tanto el protagonismo que adquiere este enemigo de la monarquía española como, sobre todo, la circunstancia de haber concedido a Diego Suárez de Amaya y no a Alonso de Sotomayor el prestigio de haber sido el verdadero héroe de la batalla contra el inglés fueron las razones por las cuales Antonio de Herrera, cronista mayor de las Indias desde 1596, bloqueó la publicación de la obra en Castilla y las Indias.<sup>28</sup> Lope optó finalmente por editar el poema en Valencia,

<sup>27</sup> Sobre la vida y los viajes de Francis Drake, véase la monografía de Kelsey [1998/2002].

<sup>28</sup> El hecho de que este poema épico de Lope, leído como un nueva crónica de indias análoga a los poemas de Alonso de Ercilla (1569-1589) o Pedro de Oña (1596), presentara una versión diferente de la establecida oficialmente por la corona se explica, probablemente, por tratarse de un encargo del propio Diego Suárez de Amaya, según ha propuesto de forma convincente Wright [2001a:32]: «Although we lack a specific paper trail that links Lope to any

fuera de la jurisdicción del Consejo de Castilla, y el libro salió impreso a finales de la primavera de 1598.

En un memorial del citado Antonio de Herrera fechado el 15 de febrero de 1599, meses después, por lo tanto, de la publicación del poema en Valencia, el cronista da cuenta de la nueva solicitud por parte de Lope de licencia de impresión en Castilla para su obra y ratifica su condena de la versión de los hechos expuesta en ella:

Lope de Vega compuso un libro llamado *La Dragontea* en que se contiene lo sucedido a Francisco Draque cuando fue resistido en tierra firme siendo capitán general don Alonso de Sotomayor, a donde cuenta aquel suceso muy en contrario de la verdad, con manifiesto agravio de las personas que allí sirvieron; y porque aquí no se le quiso dar licencia de imprimille, se fue a Valencia, a donde le ha impreso, y ahora pide licencia de nuevo para ello. A Vuestra Alteza suplico mande que este libro se vea, y conferido con las relaciones que Vuestra Alteza tuvo del caso, se vea si dice verdad, y visto, se provea lo que fuere de justicia.<sup>29</sup>

En el prólogo de *La Dragontea* firmado por Francisco de Borja, aunque escrito con toda probabilidad por el mismo Lope (una práctica nada inusual, que se repetirá con Francisco López de Aguilar en los preliminares de *La Dorotea*, por ejemplo), se defenderá de estas críticas apelando a las fuentes manuscritas y autorizadas de su poema épico:

party, we can draw reasonable inferences. The mayor [Suárez de Amaya], sought to vindicate his actions in defending Nombre de Dios [localidad de la que era alcalde] and reported spending a large sum of money at court in order to do so. A combination of money and hometown connections would likely have placed him in a court network. A courtier acting as a broker or royal patronage may then have commissioned Lope to write a version of events favorable to Suárez de Amaya». Esta circunstancia habría permitido que el escritor tuviera un «unusual and quick acces to papers from the Council of Indies that never saw publication». Para un cotejo entre pasajes de las fuentes manuscritas y las octavas del poema, véase Micó [1998:100-101].

<sup>29</sup> Reproduce el documento Rodríguez Marín [1918:461].



del sujeto dirá alguno que si los ingleses han tenido felices sucesos en nuestras Indias y flotas, ¿por qué se hace historia en España de este vencimiento? A esto se responde que nunca los ingleses si no es por inclemencia del mar o por grandes desigualdades en la gente han tenido buen suceso, o por haber venido estando las costas seguras, o viniendo las flotas desarmadas, y que esta vez que llegaron a las manos, cien hombres desbarataron mil y mataron treientos, fuera de las honradas resistencias que les hicieron Canaria y Puerto Rico, en que les mataron otros tantos; y no es esta victoria tan pequeña que no sea de mucha consideración, pues detuvo su furia con tan felicísima osadía española y acabó sus dos generales de mar y de tierra, destruyendo su armada, de todo lo cual resulta en honra de nuestra nación, como se podrá ver en estos diez cantos, sacados de la relación que la Real Audiencia de Panamá hizo y autorizó con fidedignos testigos (pp. 178-179).

En febrero de 1599 el escritor solicitó de nuevo licencia para imprimir la obra en Madrid y le fue denegada por segunda vez. Finalmente Lope recurrió a la estrategia de editar el poema en el volumen misceláneo que contenía *La hermosura de Angélica* y los doscientos sonetos que constituían las *Rimas*, bajo el título equívoco de «Tercera parte de las *Rimas*». Este volumen de 1602 se reeditó dos años después y, finalmente, *La Dragontea* reapareció solamente con *La hermosura de Angélica* en 1605.<sup>30</sup> El libro, por lo tanto, nunca se editaría de forma autónoma en vida de Lope.

El poema de Lope, un espejo de príncipes dirigido al joven Príncipe de Asturias (futuro Felipe III), resultaba una propuesta literaria, sin duda, arriesgada. La obra pretendía ofrecer como opuestas las conductas de Drake y Suárez de Amaya, presentando al primero como un ejemplo de la falta de prudencia y al segundo, en tanto que alcalde de Nombre de Dios, como

<sup>30</sup> Véase Moll [1995:214-216] y García Reidy [2004:232-234].

paradigma del funcionario medido y leal a la corona.<sup>31</sup> Este propósito de ensalzar las responsabilidades como funcionario de Suárez de Amaya por encima de sus virtudes militares como soldado conllevaba inevitablemente que la personalidad y las hazañas del pirata inglés («nuevo Ulises griego», p. 209) adquirieran un protagonismo central en la obra. El lector de *La Dragontea* percibe desde las primeras octavas del poema este particular y resultaba lógico que los garantes del discurso oficial sobre las vicisitudes políticas y militares de las Indias reaccionaran negativamente ante una propuesta de estas características. Así, por ejemplo, Francisco Caro de Torres, un ayuda de campo de Sotomayor, justificaba en parte la decisión de publicar su *Relación de los servicios* prestados por su general en Panamá por la necesidad de desmentir la versión de los hechos ofrecida por Lope de Vega en su poema:

Y porque de esta jornada escribió Lope de Vega un libro que intituló *La Dragontea*, que anda entre sus obras, movido por la primera información, el cual atribuyó la gloria del suceso a quien no le tocaba, quitándola a quien de derecho se le debe, como al Capitán general, y dio este título a quien no le pertenecía, y habiendo leído esta historia muchas personas que se hallaron en ella, me han persuadido imprima la relación que hice a su Majestad.<sup>32</sup>

La censura de Torres Rámila a *La Dragontea* participa de este rechazo general al tratamiento de la figura del pirata inglés. Esta obra deforme, escribe

<sup>31</sup> Véase Wright [2001b].

<sup>32</sup> Cita el texto Wright [2001b:125], que reproduzco modernizando la ortografía. Esta *Relación de los servicios que hizo a su majestad del Rey [...] don Alonso de Sotomayor* se publicó en 1620, pero parece que ya había circulado manuscrita durante las dos primeras décadas del siglo. De la cita se desprende que *La Dragontea* de Lope tuvo un buen número de lectores, si la siguiente afirmación va referida, como se ha dicho (García 1981:599; García Reidy 2004:235), al poema de Lope y no a la propia relación de Francisco Caro: «habiendo leído esta historia muchas personas que se hallaron en ella». Sobre la circulación manuscrita de *La Dragontea* (posterior a su publicación impresa), véase Sánchez Mariana [1989].

Torres, es una vergüenza para España y debería ser olvidada del todo, dado que está dedicada a celebrar un personaje tan dañino para los intereses españoles como Francis Drake y pone en cuestión, además, la capacidad militar de los españoles gobernados por Felipe II.<sup>33</sup> Columbario responde a estas críticas señalando que Torres no ha interpretado correctamente la obra («inviertes el sentido de toda *La Dragontea*», «*integrum Draconteae carmen praepostero ordine inuertis*», fol. 17r-v), para exponerle a continuación el verdadero sentido que adquieren en el marco de la obra los elogios a Drake:

Cuando Lope elogió de este modo a esa que llamas «bestia infame», lo hizo para disminuir la fama de Drake ante nuestro español Amaya, para oscurecer sus victorias, para mostrar a la misma España —a la cual imputas que Lope había creído inepta para la guerra— el daño que había producido. ¿Por qué no iba a proceder así, si de la celebrada magnanimidad del inglés se alza todavía más el nombre de Amaya? Así ponderaron Virgilio la fortaleza de Turno y Homero la de Héctor, para que las victorias de Eneas y Aquiles resplandecieran más con los elogios dirigidos a los enemigos.<sup>34</sup>

La respuesta de Columbario se aprovecha, sin entrar en más precisiones, del lugar común de la literatura épica y militar en general según el cual el elogio del enemigo redundaba en el prestigio de los vencedores.<sup>35</sup> El alcalde Suárez de

<sup>33</sup> «*Draconteae Hispaniae dedecus opus obliteratur integrum. Informi huic libello infuisti alterum ineptiarum demore plenum, cum solum infestissimum oceano pyratham [...] carmine celebrare, quam imbellem sub Philippo regum potentissimo credideras*» (fol. 17r).

<sup>34</sup> «*Nam ubi sic in hoc opere infestam illam, ut ais, belluam laudauit, ut Amaiae Hispaniae nostrae Ducis famam minueret, ut ipsius victorias obscuraret, ut ipsa denique Hispania (quam imbellem ipsum credidisse affingis) dispendium pateretur. [...] Si ex celebrata ipsius magnanimitate maius Amaiae nomen exurgit. Sic Maro ipsius Turni, sic Homerus Hectoris fortitudinem decantarunt, ut Aeneae et Achillis victoriae magis alienis laudibus clarescent*» (fol. 17v).

<sup>35</sup> El hecho de «saber reconocer y admirar el valor del enemigo» no responde a una «visión épica desusada» y «verdaderamente española», como afirman Valbuena Prat y Pierce

Amaya, concluye, debe tanto a los versos de Lope como Aquiles a los de Homero en la *Iliada*: el poeta griego propició que las hazañas del héroe de la guerra de Troya sean recordadas;<sup>36</sup> de la misma manera, los versos épicos de Lope deberían conservar y transmitir el recuerdo de los hechos heroicos de Amaya a las futuras generaciones. Como explica el mismo escritor en la dedicatoria al Príncipe de Asturias, el primer objetivo de *La Dragontea* no era otro que evitar que «cubriese el olvido tan importante vitoria» (p. 178).

#### 1.2.5 LA «JERUSALÉN CONQUISTADA»

La composición de un poema épico tan ambicioso como la *Jerusalén* no se explica sin tener en cuenta las pretensiones por parte de Lope de consagrarse como poeta por excelencia del reino y ganarse el favor de la corte. El escritor no descuidó ningún detalle: la historia de la ciudad de Jerusalén era un tema susceptible de atraer el patrocinio real, teniendo en cuenta las vinculaciones de diferente orden que los cronistas establecían, por ejemplo, entre el Escorial y el Templo de Salomón o entre el hijo de David y el propio Felipe III.<sup>37</sup> El poema,

[1968:268], sino a un lugar común de esta clase de literatura cuando se aleja de visiones excesivamente maniqueas.

<sup>36</sup> «De quibus merito ipsius Amaiae Manes expostulare possent, quod sic eos per Lupi latus infestent, cum eius tantum debeat versibus, quantum vel ipse Achilles vati suo, cuius beneficio aeternitate donatus est» (fol. 17v). Columbario da por cerrada su breve defensa de *La Dragontea* («Non immoror plerisque huius capitatis quisquiliis cum magis studeam causam implere quam paginam», fol. 17v; ‘No me entretengo con el gran número de tonterías de esta cabeza, pues centro mi atención en completar la causa antes que la página’) y plantea la transición al comentario de las críticas dirigidas a la *Jerusalén* («Venio ad epopeiam quartum funestae tuae tragediae actum —nam soccum cothurno commutasti— in qua vires colligis pulverem multum moves et cuiusdam instar vetulae apud Plautum “magno conatu, magnas nugae agis”», fols. 17v-18r; ‘Vengo a la epopeya, cuarto acto de tu funesta tragedia —pues cambiaste el zueco por el coturno—, en la cual reúnes fuerzas, levantas mucho polvo y tratas grandes tonterías con gran conato, como dice en Plauto cierta anciana’). Para esta presunta cita de Plauto, véase p. 38, n. 34.

<sup>37</sup> Véase Wright [2001:92] a propósito de la *Historia de la orden de san Jerónimo* (1605) y la justificación de los gastos que había comportado la construcción de El Escorial, y la tercera de

por otra parte, está dedicado a Felipe III, que Lope hace descendiente de dos de los protagonistas del poema y liberadores de Jerusalén, Alfonso VIII y Leonor, la hija de Ricardo Corazón de León. Finalmente, el prólogo se dirige al Conde Saldaña, segundo hijo del valido duque de Lerma, de quien se encarece «la afición» a la cultura y a la poesía épica en particular y la actividad desempeñada como «mecenas y bienhechor» de quienes se dedican a la composición de obras serias.

Los ambiciosos objetivos que pretendía lograr el escritor fueron proporcionales al esfuerzo que dedicó a la elaboración de una obra de casi veinticinco mil versos dividida en veinte libros.<sup>38</sup> El 3 de septiembre de 1605, por ejemplo, escribe Lope al duque de Sesa que la *Jerusalén* «es cosa que he escrito en mi mejor edad y con estudio [‘dedicación’] diferente que otras de mi juventud, donde tiene más poder el apetito que la razón» (*Epistolario*, III, p. 6). Poco antes había anunciado la publicación del poema en el prólogo de la primera edición autónoma de las *Rimas* (1604), donde confesaba, para subrayar enfáticamente la importancia que revestía la *Jerusalén* dentro de su trayectoria poética, que esta obra sería la última del escritor («presto, si Dios quiere, tendrás los diez y seis libros de mi *Jerusalén*, con que pondré fin al escribir versos», p. 163).

La historia editorial de la obra es bien conocida. El autor tenía lista hacia 1604 una versión del poema que contaba con dieciséis libros y concluía,

las partes (*De postrema Ezechielis prophetae visione*, 1605) de la obra dedicada a la reconstrucción ideal del Templo de Jerusalén escrita por Juan Bautista Villalpando. Por esas mismas fechas, Pablo de Céspedes preparaba un discurso sobre el Templo de Jerusalén, del que se han conservado varios borradores y dibujos (Rubio Lapaz y Moreno Cuadro 1998:299-361).

<sup>38</sup> En el privilegio real de la *Jerusalén* se indica que Lope solicita la licencia para imprimir la obra, entre otras razones, por haber dedicado siete años a su composición: «y haber gastado en escribirle siete años de estudio» (p. 4). Contando a partir de 1605, y presuponiendo que la solicitud de licencia para el libro redactada por Lope para el Consejo de Castilla era la misma en 1605 que en 1608 (el manuscrito, desde luego, no era el mismo, pues se habían añadido cuatro libros), se suele situar en 1598 el inicio de la composición del poema (Lapesa 1946:124; Gariolo 2005:6).

probablemente, con la coronación de Alfonso VIII en Jerusalén y el concierto de las bodas entre el rey castellano y Leonor —un final paralelo al triunfo de Godofredo sobre la hueste egipcia y la reconciliación de Arminda y Rinaldo en la *Gerusalemme liberata* de Tasso. En la citada carta de septiembre de 1605, Lope señala que ha mandado el manuscrito del poema al Consejo de Castilla (ubicado entonces en Valladolid, capital del reino) y que espera contar pronto con la licencia para imprimir rápidamente el volumen: «Mi *Jerusalén* envíe a Valladolid para que el Consejo me diese licencia; imprimirela muy aprisa, y el primero tendrá Vuestra Excelencia» (*Epistolario*, III, p. 162). La licencia, sin embargo, no fue concedida hasta el 23 de agosto de 1608.<sup>39</sup>

Entre la dedicatoria de las *Rimas* de 1604 y la concesión del privilegio en 1608, Lope añadió cuatro libros más a los dieciséis originales, con una serie de episodios —muy importantes en el marco de la polémica con los aristotélicos— que transformaban sustancialmente el optimista mensaje original de la obra al enfrentar entre sí a Ricardo con el rey francés Felipe y presentar a Alfonso descuidado de sus responsabilidades como monarca al caer enamorado de Raquel, la judía de Toledo. El hecho de que la política de alianzas con Francia e Inglaterra que negociaba Felipe III a principios de siglo se hubiera desbaratado a la altura de 1605 podría explicar que Lope llevara a cabo estas modificaciones.<sup>40</sup> En todo caso, es indudable que la esperanza de lograr el patrocinio real por medio de la publicación de la *Jerusalén conquistada* — presente, sin duda, cuando concibe la obra y la lleva a cabo hasta el primero de

<sup>39</sup> El mismo Lope advertía este retraso en el prólogo de la obra y apuntaba la causa: «Tarde y esperada sale a la luz, que por ocasión de algunos libros sin doctrina, sustancia e ingenio, escritos para el vulgo, se prohibió la impresión de todos generalmente» (p. 11). Como ha explicado Moll [1995:217], si bien «no se ha localizado decreto alguno del Consejo prohibiendo la edición de nuevos libros», cabe la posibilidad de que se tratara «de una orden interior, no publicada, como sucedió en 1625 con la suspensión de licencias para comedias y novelas». En todo caso, continúa Moll, «lo que sí conocemos es la drástica reducción de concesión de privilegios reales para los reinos de Castilla, desde el 14 de abril de 1605 hasta principios de 1608».

<sup>40</sup> Según la hipótesis planteada por Wright [2001:98-108].

sus finales hacia 1604— había, en buena medida, desaparecido cuando redactó las octavas que cierran el poema (XX, 160-161) en las que se excusa de no poder dedicarse de manera continuada a obras de gran empeño por la necesidad de ganarse la vida —«cuidados domésticos»— por medio, se entiende, del teatro:

Yo, siempre de la envidia perseguido,  
extranjero en mi patria y desterrado,  
a Ovidio sólo en esto parecido,  
aunque por las extrañas siempre honrado,  
de sola mi verdad favorecido  
y del mortal poder desengañado,  
dejo estas líneas bárbaras y viles  
a los pinceles que vendrán sutiles;

que mal puede volar en larga suma  
si a cuidados domésticos atiende  
de todo bien desamparada pluma;  
yo me disculpo, y el poder me entiende,  
no porque tanto de volar presuma,  
pero por ver lo que la piedra ofende;  
mas ¿qué puede esperar de su montaña  
ingenio que camina por España?

La elección de la tercera cruzada y la recuperación de la ciudad santa como tema para su poema épico es indisociable de la voluntad de equipararse con la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso. El poema del italiano se convirtió rápidamente en una obra de referencia para la cultura literaria europea desde la primera edición completa en veinte cantos aparecida en 1581 (la versión revisada y ampliada del texto, publicada en 1593, se titularía *Gerusalemme conquistata*). Juan Sedeño, el autor de la primera traducción castellana impresa del poema (1587), lo presentaba como «el más nuevo y más gustoso fruto que

de muchos años acá la fecunda Italia en la fertilidad de sus raros ingenios ha producido» («Al lector», ¶8v). Por esas mismas fechas (antes de 1610, en cualquier caso), Bartolomé Cairasco de Figueroa, autor de una traducción inédita del poema, ponderaba la riqueza estilística de la obra y su observancia de los principios de la poética aristotélica.<sup>41</sup>

El modelo del poema de Tasso está presente en el título de la obra, el tema de la cruzada, la división en veinte cantos y la métrica. Asimismo, si bien no hay una correspondencia exacta de los personajes del poema de Lope con los que aparecen en la obra de Tasso, la crítica ha advertido la existencia de préstamos de «episodios y situaciones»: el amor de Ismenia por Alfonso VIII recuerda el de Herminia por Tancredo; el cautiverio de este último en el castillo de Armida encuentra su paralelo en el encierro de Alfonso en el castillo de Ismenia; cuando el monarca español es alcanzado por una flecha en el asedio de la ciudad de Tiro, se recuerda a Godofredo con la saeta clavada en el muslo en los muros de Jerusalén; en otras ocasiones, es Ricardo Corazón de León quien actúa o habla de forma parecida a Godofredo.<sup>42</sup>

#### 1.2.5.1 TASSO Y LOPE FRENTE A FRENTE

Las críticas de Torres Rámila a la *Jerusalén conquistada* se articulan en torno a las relaciones del poema de Lope con la *Gerusalemme* de Tasso y con las reglas formales de los aristotélicos para el poema épico. Los fragmentos reproducidos por Columbario permiten adivinar un desarrollo de la censura que partía de

<sup>41</sup> «Hay otros poemas toscanos, a quién ellos llaman *romanzzi*, como *Orlando enamorado*, *Orlando furioso* y otros de esta suerte que ni son heroicos (aun se duda si merecen el nombre de poemas, por no guardar el modo y traza de Homero, inventor y padre de aquesta arte y de otros antiguos griegos y latinos), ni siguen el orden de la antigua poesía heroica, enseñada de Aristóteles en su *Poética*. Estas tales obras, por la dulzura, libertad y variedad de su estilo, tienen la traducción más fácil y, en general, más deleitable y gustosa. Mas este poema, de quien trato, va tan grave, yerto y pomposo, y tan observante de la antigüedad poética, que aun en su original no gustan de él sino los graves y curiosos entendimientos» («Al lector», p. 45).

<sup>42</sup> Véase Lapesa [1946:126] y Gariolo [2005].



consideraciones generales sobre las unidades de acción y la verosimilitud y proseguía a continuación con el comentario de varios pasajes del poema que ilustraban, según el autor de la *Spongia*, el descuido del escritor en el seguimiento de los principios aristotélicos sobre el poema épico.

En primer lugar, Torres reprocha a Lope su pretensión de emular e incluso superar literariamente el poema de Tasso, juicio análogo, como recuerda Columbario, al formulado a propósito de la imitación del *Orlando furioso* en *La hermosa de Angélica*:

«Me habría contenido, sin duda, si hubieras trabajado con esfuerzo y meticulosamente para emular esas lumbres de Italia, pero se dirá que has ido por delante y no por detrás del divino Tasso con tu discurso pedestre, tu fútil ingenio y tu lengua balbuciente. ¡Oh suma locura!». Lo mismo objetaste más arriba a propósito de Ariosto y en ambos casos esparces injurias que aprendes de las taberneras.<sup>43</sup>

Las características formales y temáticas que comparte el poema de Lope con la obra de Tasso invitan a pensar que el escritor pretendía no solo imitar la poesía épica del italiano, como lo habían hecho, hasta entonces, Cristóbal de Virués en el *Montserrat* (1587) o Cristóbal de Mesa en *Las Navas de Tolosa* (1594), sino producir la versión española de la *Gerusalemme* y, por lo tanto, escribir la gran epopeya histórica de su época (la imitación del título es indicativa, en este sentido, de esta «abierta y desafiante emulación» que advertía Joaquín Arce).<sup>44</sup> Se trata de un proceder que se observa en la práctica por parte de Lope de otros géneros literarios: las novelas cortas dedicadas a Marta de Nevaes pretenden erigirse como nuevo modelo del género y superar, así, las

<sup>43</sup> «Sustinuissem equidem haec Italiae lumina et si aegre amulari anxiete elaborasse, at vero pene divinum Tassum tua pedestri oratione futili ingenio et balbutiente lingua prae ire nec assequi. O summa dementia!» Idem de Ariosto superius obiecasti et convitia utrobique spargis, quae te copae docuerunt» (fol. 18r).

<sup>44</sup> Arce [1973:46].

*Novelas* de Cervantes; asimismo, la poesía mitológica de *La Filomena* y *La Circe* representa una réplica al *Polifemo* de Góngora y un intento de desplazar la atención que prestaba el público contemporáneo a la poesía del cordobés.

Este propósito de imitar y superar el poema de Tasso, que implica lógicamente una confianza plena por parte del escritor en su capacidad de componer una obra de factura artística tan excelente como la *Gerusalemme*, se deja entrever en un pasaje del *AntiJáuregui* atribuido a Lope de Vega.<sup>45</sup> Jáuregui había citado decenas de versos de la *Jerusalén* en su censura del poema para ilustrar, por un lado, el empleo de extranjerismos y neologismos, recursos que precisamente Lope censuraba a Góngora y sus imitadores y, por otro, la utilización de léxico humilde que atentaba contra el estilo sublime prescrito tradicionalmente para la épica (véase, abajo, p. 351). El autor del *AntiJáuregui* le reprocha que las citas de los versos se presenten sin el contexto que las dota de sentido. Esta manipulación de los pasajes criticados, señala el autor del opúsculo, es análoga a la que llevaron a cabo los miembros de la Academia della Crusca con algunos pasajes de la *Gerusalemme*:

Pero ¿quiere que le diga un secreto? Esto para que no lo sepa nadie: las apologías de Italia le han echado a perder, todo su discurso poético es traducción de la Academia de la Crusca de Florencia contra el Taso, menos sus boberías y la manera de calumniar a Lope con versos así sueltos porque parezcan feos; pues con la misma traza se los van sacando al Taso los florentinos, que versos que no concluyen la sentencia claro está que han de parecer mal. Y así al Taso le sacaron de su *Jerusalén* muchos como Vuestra Merced a la de Lope; no tengo para qué

<sup>45</sup> Como es sabido, Jáuregui escribió una crítica de la *Jerusalén conquistada* titulada *Al maestro Lisarte de la Llana, el licenciado Claros de la Plaza, su discípulo, hijo de Llanos de Castilla y Plaza*. La respuesta a esta censura, conocida como el *AntiJáuregui*, se ha atribuido por regla general al propio Lope (Artigas 1925).

referírseles, pues los tiene tan vistos y de aquella manera parecen tan bajos (p. 598).<sup>46</sup>

#### 1.2.5.2 EL ARISTOTELISMO Y LA UNIDAD DE ACCIÓN

Las manifestaciones del aristotelismo en teóricos y críticos españoles suelen coincidir en otorgar un lugar de excepción a la unidad de acción. El principio de la unidad de la fábula es fundamental en el marco de las reflexiones aristotélicas sobre la construcción interna de la tragedia y la epopeya (como es sabido, las unidades de tiempo y lugar fueron formuladas por los comentaristas y críticos del siglo XVI).<sup>47</sup> Para Aristóteles, la epopeya debe estructurarse «en torno a una sola acción entera y completa, que tenga principio, partes intermedias y fin, para que, como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio» (*Poética*, 1459a 17-20). En este sentido, el poeta debe seleccionar una acción principal (el regreso de Ulises a Ítaca, por ejemplo) y concentrar su exposición en algunos de los episodios —no todos, para no convertirse en un relato histórico— que la conforman, procurando que todos los elementos seleccionados sean indispensables para el desarrollo del argumento:

Las composiciones no deben ser semejantes a los relatos históricos, en los que necesariamente se describe no una sola acción, sino un solo tiempo, es decir, todas las cosas que durante él acontecieron a uno o a

<sup>46</sup> La controversia entre Tasso y los académicos surgió a raíz de la publicación del diálogo de Camillo Pellegrino, *Carrafa overo dell'epica poesia* (Florencia, 1584), donde se anteponía la *Gerusalemme* de Tasso al *Orlando* de Ariosto. Los académicos publicaron como respuesta el volumen titulado: *Degli academici della Crusca difesa dell'«Orlando furioso» dell'Ariosto contra 'l dialogo «Dell'epica poesia» di Camillo Pellegrino: stracciata prima* (Florencia, 1584). Tasso intervino directamente en la polémica con su *Apologia in difesa della «Gerusalemme liberata»* (Ferrara, 1585). Para las réplicas de Tasso a las críticas sobre su empleo de determinadas palabras, véanse en su *Apologia*, pp. 472-485. Véase, también, Weinberg [1961:1004 y *passim*].

<sup>47</sup> Véase Herrick [1946:73-84].

varios, cada una de las cuales tiene con las demás relación puramente causal. Pues, así como la batalla naval de Salamina y la lucha de los cartagineses en Sicilia tuvieron lugar por el mismo tiempo, sin que de ningún modo tendieran al mismo fin, así también, en tiempos contiguos, a veces acontece una cosa junto con otra sin que de ningún modo tengan un fin único. Pero quizá la mayoría de los poetas cometen este error (1459a 20-30).

Para Aristóteles la *Iliada* es una epopeya representativa de esta unidad de acción y cohesión interna de los episodios. Homero no «intentó narrar en su poema la guerra entera, aunque esta tenía principio y fin, pues la fábula habría sido demasiado grande y no fácilmente visible en su conjunto», sino que se limitó a «una parte y usó muchas otras como episodios», entre los cuales estaría el famoso «catálogo de las naves» del canto segundo.

El desarrollo en Italia de la teoría literaria de corte aristotélico a partir de mediados del siglo XVI tuvo que posicionarse rápidamente sobre determinadas obras literarias contemporáneas que no respetaban los principios sobre la composición poética de Aristóteles y, en particular, la citada unidad de acción. El éxito de una obra como el *Orlando furioso*, tan poco verosímil y donde se entrelazaban diferentes acciones, y la necesidad de proporcionarle un lugar en el marco del sistema de géneros aristotélico fue, sin duda, uno de los episodios que más estimuló el desarrollo de la teoría literaria contemporánea. Defensores del poema de Ariosto como Giraldo Cintio o Giambattista Pigna, ante la imposibilidad de justificar determinados aspectos formales del poema desde la preceptiva aristotélica, afirmaron que el *romanzo* constituía un nuevo género literario, desconocido para los antiguos y, por lo tanto, no sujeto a las reglas de la *Poética*. Otros críticos más conservadores como Antonio Minturno o Sperone Speroni, si bien reconocían la calidad literaria del *Orlando*, le negaban la primacía artística precisamente por acumular diferentes acciones a lo largo de la

obra.<sup>48</sup> Torquato Tasso, finalmente, trató de conciliar ambas posturas en sus discursos sobre el arte poético dispensando un análisis más pormenorizado al problema de la unidad y la variedad de las acciones.<sup>49</sup> En primer lugar, Tasso rechazó la distinción entre *romanzo* y épica de algunos críticos contemporáneos, afirmando que se trataba de un mismo género literario.<sup>50</sup> En segundo lugar, con el propósito de mantener intacto el valor de un principio compositivo tan importante como la unidad de acción, señaló que el éxito del *Orlando*, en contra de lo que afirmaban algunos de sus defensores, no se explicaba por las múltiples acciones que contenía, sino por los temas que se tratan en la obra y por la decorosa caracterización de los protagonistas y sus costumbres:

Ma nego però quel ch'è principale e che importa tutto nel nostro proposito: cioè che la moltitudine delle azioni sia più atta a dilettere che l'unità: perché se bene più diletta il *Furioso*, il qual molte favole contiene, che la *Italia liberata* [de Giorgio Trissino, 1547-1548], o pur i poemi d'Omero, ch'una ne contengono, non avviene per rispetto della unità o della moltitudine, ma per due cagioni, le quali nulla rilevano ['importano'] nel nostro proposito. L'una, perché nel *Furioso* si leggono amori, cavallerie, venture ed incanti, ed in somma invenzioni più vaghe e più accomodate alle nostre orecchie che quelle del Trissino non sono; le quali invenzioni non sono più determinate a la moltitudine che a la unità, ma in questa ed in quella si possono egualmente ritrovare. L'altra è perché nella convenevolezza delle usanze e nel decoro attribuito a le persone molto più eccellente si dimostra il *Furioso*. Queste cagioni sì come

<sup>48</sup> Véase Spingarn [1899/1963: 70-77]; Weinberg [1961:954-1073].

<sup>49</sup> Para el contenido, las fuentes y la reelaboración de determinados presupuestos aristotélicos en los *Discorsi* de Tasso, véanse los trabajos de Baldassari [1977] y Javitch [1999b].

<sup>50</sup> «Imita il romanzo e l'epopeia le medesime azioni; imita co'l medesimo modo; imita con gli stessi istrumenti: sono dunque della medesima spezie» (*Discorsi dell'arte poetica*, II, p. 377). Como ha explicado Javitch [1988:205-212], Tasso estaba especialmente interesado en negar la distinción entre *romanzo* y épica que había propuesto, por ejemplo, Giraldi: con ello evitaba la posible acusación de que la *Gerusalemme liberata*, en tanto que escrita como una fusión de épica y *romanzo*, fuera una obra híbrida.

sono accidentali a la moltitudine ed a l'unità della favola, e non in guisa proprie di quella che a questa non siano convenevoli, così anco non debbono concludere che più diletta la moltitudine che l'unità (II, p. 386).

La fortuna del *Orlando* entre los lectores de la época explica que Tasso conceda la importancia de la variedad en la composición poética y asuma, por lo tanto, la inevitable distancia que media entre la sensibilidad del público antiguo y el moderno. Sin embargo, esta variedad es perfectamente compatible con la unidad de acción:

Dico bene che la varietà è lodevole sino a quel termine che non passi in confusione, e che sino a questo termine è tanto quasi capace di varietà l'unità quanto la moltitudine delle favole, la qual varietà se tale non si vede in poema d'una azione, si dee credere che sia più tosto imperizia dell'artefice che difetto dell'arte [...]. Non era per avventura così necessaria questa varietà a' tempi di Virgilio e d'Omero, essendo gli uomini di quel secolo di gusto non così isvogliato, però non tanto v'attessero, benché maggiore nondimeno in Virgilio che in Omero si ritrovi. Necessariissima era a' nostri tempi; e perciò dovea il Trissino co'sapori di questa varietà condire el suo poema, se voleva che da questi gusti sì delicati non fosse schivato (II, pp. 386-387).

El hecho de que los aristotélicos españoles combinen la admiración por el *Orlando furioso* con una defensa inflexible de la unidad de acción invita a pensar que su aproximación al aristotelismo tuvo lugar a través de la lectura de los discursos de Torquato Tasso. Desde luego, no era necesaria una traducción del texto como la preparada por Tamayo de Vargas para dar a conocer sus contenidos en España.<sup>51</sup> La edición veneciana de los *Discorsi* (1587) circuló sin duda entre teóricos de la literatura y escritores españoles de la época. Por otra

<sup>51</sup> Según Menéndez Pelayo [1947:211], Salvá tenía el manuscrito de una traducción de los *Discursos sobre el poema heroico* del citado historiador.

parte, autores como Cristóbal de Mesa trataron directamente a Tasso durante su estancia en Italia (1586-1591).<sup>52</sup> Mesa prologó cada una de sus epopeyas con indicaciones sobre la naturaleza del poema épico y con alusiones directas a Torquato Tasso. El primero de estos prólogos se centra justamente en el principio de la unidad de acción y de la variedad dentro de la misma fábula épica que encontrábamos en los discursos del italiano:

el poema más perfeto es el que trata una acción de uno [...]. Como enseña Aristóteles, en todo poema —no solo heroico o trágico, mas aun cómico, el cual como de más ínfimo estilo usa de frases vulgares— se requiere la unidad de la fábula y ésta en el épico es de muchos miembros por las artificiosas digresiones de los episodios, que son las lumbres poéticas que no solo la ilustran, mas aun la hacen llegar a perfeta proporción; ya que esta acción es nobilísima por ser de persona real y como tal conveniente a la epopeya; y, según quieren los maestros del arte, no basta que en un poema sea la acción una, más ha de ser también entera, posible, creíble, verisímil, moral o afectuosa y maravillosa, que como en un mundo se halla variedad de elementos —aves, animales, pescados, plantas— con que naturaleza lo enriquece y hermosea, así en su poema el raro y gentil artífice imitador de la mesma naturaleza ha de pintar diversidad de cosas que todas ellas lleven respeto a un fin («A los letores», en *Las Navas de Tolosa*, ¶7v y ¶8r-v).<sup>53</sup>

La segunda de las críticas que dirige Torres Rámila a la *Jerusalén conquistada* se formula precisamente en el marco de este aristotelismo español que acabo de presentar de forma resumida:

<sup>52</sup> Véase Senabre [1991:15].

<sup>53</sup> Esta analogía entre la variedad de la naturaleza y la variedad del poema aparece también en el segundo de los discursos de Tasso (p. 387). Mesa, sin duda, está calcando su estructura: «Si come in questo mirabile magisterio di Dio, che mondo si chiama [...], così parimente giudico che da eccelente poeta [...] un poema formar si possa nel quale [...]».

Presta atención mientras trato de poner bajo la *Esponja* algunas cosas de las muchas que se contienen en tu delirio trágico. En primer lugar, si es lícito creer al príncipe de la filosofía, la acción debe ser una, no muchas; uno el general, no muchos. Tú ni te complaces en una acción, pues acumulas muchas, ni trataste de encumbrar solo a Ricardo, sino que también lo hiciste con el rey Alfonso de España y su valiente soldado Garcerán. Homero se propuso a uno solo; Virgilio escogió a otro.<sup>54</sup>

Aristóteles no especifica de forma clara que la acción de la epopeya deba ser protagonizada solamente por un personaje. De hecho, en la *Poética* solamente se mencionan los poemas dedicados en exclusiva a un personaje cuando se expone la confusión entre un poema monográfico sobre Heracles o Teseo y la unidad de acción:

La fábula tiene unidad, no, como algunos creen, si se refiere a uno solo; pues a uno solo le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad. Y así también hay muchas acciones de uno solo de las que no resulta ninguna acción única. Por eso han errado sin duda todos los poetas que han compuesto una *Heracleida* o una *Teseida* u otros poemas semejantes, pues creen que, por ser Heracles uno, también resultara una la fábula (VIII, 1451a 16-22).

Sin embargo, los teóricos de la literatura renacentistas extendieron el precepto de la unidad de acción hasta prescribir la necesidad de que el poema épico tuviera exclusivamente un protagonista principal («unam debe essere

<sup>54</sup> «Aurem acomodes, dum pauca de multis *Spongiae* subiicere contendo quae in tuo tragico continetur deliramento. In primis, si fas credere philosophiae principi astruenti, unam debere esse actionem, unum ducem, non plures. Tu nec una gaudes, multas agglomeras, nec Ricardum tantum in coelum usque efferendum enixe contendisti, sed Iberiae regem Alphonsum eiusque militem Garceranum strenuum. Unum sibi proposuit Homerus, alterum sibi designavit Virgilius» (fol. 19r).



actionem, unum ducem, non plures».<sup>55</sup> Torres Rámila considera que tanto Ricardo, el rey inglés, como Alfonso VIII y su soldado Garcerán son personajes que adquieren un protagonismo similar en el curso del poema, con lo que Lope estaría atentando contra la exigencia de construir una acción en torno a un solo personaje principal.

Resulta interesante comparar este juicio con el formulado pocos años después por Juan Pablo Mártir Rizo en su conocida traducción al romance de una versión latina de la *Poética* de Aristóteles. Allí, cuando traduce el pasaje sobre la fábula heroica y sus propiedades, Mártir Rizo introduce una digresión sobre los aspectos formales de la *Jerusalén* «para que los extranjeros no ignoren que hay en España quien sabe conocer los hierros de la parte formal de la epopeya trágica» (p. 61). Entre las críticas que se dirigen al poema de Lope, no falta la relativa a la falta de un héroe principal dentro de la obra:

No es tampoco esta fábula de la *Jerusalén* una, de una persona sola, porque de ella misma se manifiesta que fueron tres héroes, todos reyes iguales, como Alfonso, Felipe y Ricardo. El mismo poeta parece que lo sintió así en muchos lugares y particularmente en el canto décimo:

mas di al trifauce de ese inútil terno.

de donde conocidamente se manifiesta que son tres cabezas, porque al cancerbero le pinta Virgilio en su *Eneida*, libro sexto, con tres cabezas, y la palabra «trifauce» lo declara (p. 63).

El papel central desempeñado por estos tres monarcas (y no por Garcerán, como señala Torres) es indudable, por lo que desde la preceptiva aristotélica

<sup>55</sup> Robortello escribirá lo siguiente, por ejemplo, en su comentario a un pasaje de la *Poética*, 1456a, 15-18: «Historicum munus es proprium (non poetarum) aut unius personae multas actiones persequi, aut multarum personarum. Nam poetae circa unam unius personae versantur actionem: siquid praeter hac addunt, id episodice faciunt» (*Explicationes*, p. 216). Véase la apostilla de Tasso a este pasaje en Bettinelli [2001:332].

renacentista tal repartición de protagonismos resultaba censurable. Mártir Rizo ha leído la *Spongia* de Torres Rámila y la menciona precisamente en el contexto de esta crítica a los múltiples protagonistas principales de la *Jerusalén conquistada*:

Luego tres héroes, tres cabezas, fueron las de esta fábula contra el precepto del arte, pues querer defenderlo diciendo que iba Alfonso y Felipe militando debajo de las banderas de Ricardo es ofender la nación española y no es verisímil (como lo mostró agudamente el doctísimo maestro Pedro de Torres Rámila, colegial teólogo de Alcalá en su *Spongia*), ni yo sé cómo llevaran esto los franceses tan amigos de su honra y crédito. Menos inconveniente es decir que fue hierro contra el arte con ir a esta conquista tres héroes, que no ofender la reputación de la patria. Diferente es la fábula de la *Iliada* de Homero, adonde el héroe es solo Aquiles; en la *Odisea*, Ulises; en la *Eneida* de Virgilio, Eneas.

Las citas de Aquiles, Ulises y Eneas en contextos similares son abundantes en la crítica literaria del siglo XVI. Los poemas de Homero y de Virgilio representaban la cima de la poesía épica para los teóricos aristotélicos de la época. El prestigio de Virgilio venía avalado desde la época medieval, pero el de Homero se había recuperado, primero, con el estudio de la lengua griega por parte de los humanistas en el siglo XV y, más tarde, precisamente con las lecturas y comentarios de la *Poética* de Aristóteles a mediados de siglo, donde la *Iliada* y la *Odisea* son presentadas en varias ocasiones como paradigmas de la poesía épica.

En el pasaje citado, Mártir Rizo parece aludir a una réplica por parte de Lope o alguno de sus colegas a la crítica por esta repartición del protagonismo en tres monarcas distintos («querer defenderlo diciendo que...»). Sin embargo, este argumento no se encuentra en la *Expostulatio* de Columbario, que en su respuesta al pasaje citado de Torres Rámila escribe lo siguiente:

Como desconoces por completo la poética, no disputo contigo sobre la construcción del poema. Nadie, con todo, será tan injusto evaluador de las cosas como para no juzgar esta epopeya del todo perfecta en sus partes sin dejar de reconocer en ella muchas acciones. Ya que el poner en escena a diferentes generales fue un recurso tomado por licencia de la misma poética, que no limita el poema a un solo protagonista. En esto siguió las huellas de los poetas antiguos, de Virgilio y de Homero, cuya tuba no celebró solo a los Eneas y Agamenones, sino también a los Turnos, los Aquiles y los Héctores. Y no es necesario que dirijas nuestra atención a las partes esenciales de un poema, ya que no se encuentra nada en esta epopeya que contradiga a la *Poética* de Aristóteles, al *Arte* de Horacio o, por último, si recurrimos a los modernos, al mismo Julio César Escalígero.<sup>56</sup>

La *Iliada* funciona como ejemplo de poema con tres protagonistas (Agamenón, Aquiles, Héctor), según sucede en la *Jerusalén*. Esta lectura, sin embargo, no la aceptaría ningún aristotélico de la época, para quien el protagonista principal de la obra no sería otro que Aquiles (como señala Mártir Rizo), mencionado en el primer verso del poema. Por otra parte, la aparición de Aristóteles, Horacio y Escalígero en este contexto carece de implicaciones reales en un plano teórico; se trata de una remisión a las obras que se consideraban como poéticas por antonomasia.

La duda sobre cuál era el protagonista central de la epopeya de Lope no se planteó solamente a los observantes del aristotelismo. En un manuscrito de la

<sup>56</sup> «Cum nihil prorsus in poetica noveris, idcirco tecum de poematis constructione non disputo. Nullus tamen erit tam iniquus rerum aestimator qui non hanc epopeiam suis integre partibus absolutam esse iudicet, qui plures in ea actiones cognoscat. Nam quod plures in scenam duces induxerit, id ex ipsius artis poeticae licentia mutuatus est, quae non tam arcte poema ipsum intra unius personae terminos includit, qua in re poetarum antiquorum vestigia sequutus est, Virgiliū scilicet et Homer, quorum tuba non Aeneas solum et Agamennones, sed Turnos, Achilles et Hectores celebravit. Nec est opus, ut partes poematis essentielles nobis ingeras, cum nihil in hac epopeia reperiatur, quod vel Aristotelis *Poeticae*, vel *Arti* Horatii, vel denique si ad neotericos decurrimus, ipsi etiam I. Caesari Scaligero contradicatur» (fols. 19r-v).

Biblioteca Nacional donde se reúnen poesías de Francisco de Rioja, se encuentran las notas de un lector de la *Jerusalén conquistada* en las que se reseñan objeciones y elogios al poema. En una de estas notas, dedicada a la octava 53 del penúltimo canto del poema, se lee: «Esta octava no es historial y la guitarra y diera fin al libro sin proseguir, pues el título de la obra no se extiende a más» (p. 415). El lector ha advertido que el poema debería acabar justo donde, presumiblemente, terminaba en la versión entregada al Consejo de Castilla en 1605, cuando Ricardo Corazón de León regresaba a Inglaterra después de la conquista.<sup>57</sup> Para abundar en este particular, escribe el margen: «El héroe del poema es Ricardo», y remite al pasaje en el que funda esta observación (canto I, octava 6): «Ricardo ilustre, asunto glorioso / de mi mejor edad...». Esta interpretación es un ejemplo de la presión que ejercían determinados principios teóricos en la lectura de un poema. Este lector anónimo, que ha leído la *Jerusalén* pensando en la composición de un poema épico propio (en un momento se indica a sí mismo: «para mi poema», p. 418), necesita identificar al

<sup>57</sup> Mártir Rizo objetaba al poema el mismo problema tras mencionar las partes que debe presentar todo poema (principio, medio y fin): «Pues el fin no es menos dificultoso de entender [que el principio], porque acabándose la acción al parecer del poeta en el libro decimooctavo, que es cuando Ricardo vuelve a Inglaterra como héroe de esta acción, se siguen luego otros dos cantos, adonde se refiere en el primero como pasan en alarde los castellanos para embarcarse, que da el rey don Alfonso la Cruz de Jerusalem por armas a los gaitanes, cómo llega a Sicilia y le recibe el rey Guillermo que parte de España, entra en Toledo, donde por castigo del cielo al fin de algunos años se enamora de una judía y se la matan sus vasallos provocados de Illán Pérez de Córdoba, y que le dice un ángel que no le heredará hijo varón porque sentía su muerte; lo cual, quien considerare el título de este poema, que es Jerusalem conquistada, verá que esto es fuera del propósito, como si en este discurso tratase yo ahora de una cosa muy estraña, y por este se puede inferir el último canto no conteniendo sino como después de haberse ido todos los cristianos de la Tierra Sancta, se queda el Saladino con suma tranquilidad en Jerusalem; su muerte y entierro y otras cosas que desde que salió Ricardo de Judea no importan, no convienen, no son necesarias. Si el poeta fuera historiador, era fuerza referir los sucesos subsecuentes, mas tratando de una acción o conquista solamente, en el punto que se consiguió, había de tener fin, pues llegaba el cumplimiento necesario y prometido, como tenemos por ejemplo la *Ilíada* de Homero y *Eneida* de Virgilio, que en dando la muerte a Turno fenecía toda la acción, y el Taso termina la suya luego que se rindió Altamoro a Gofredo y visita el Santo Sepulcro» (pp. 62-63).

protagonista principal de la obra, porque ha aprendido, como Torres, que «unam debe essere actionem, unum ducem, non plures».

### 1.2.5.3 LA TRAGEDIA: ENTRE RETÓRICA Y POÉTICA

Estas observaciones de Torres Rámila sobre la falta de unidad de acción y la repartición del protagonismo entre varios generales se acompañaban de críticas a algunos pasajes de la *Jerusalén*. En ocasiones se critica el tratamiento de determinados episodios como la muerte de Saladino, el cautiverio de Alfonso VIII en la isla de Chipre (fol. 19v) o la embarcación repleta de reptiles que deben combatir las huestes cristianas (fol. 20v); en otras, se censura el empleo abusivo de léxico de navegación (fol. 18v) o la mala traducción en una octava de un modelo latino que Lope presentaba en el ladillo de la página como fuente de su texto (fol. 23v). Entre este conjunto de críticas, destaca la mencionada en primer lugar, dirigida al tratamiento literario de la muerte de Saladino:

Pero ¿dónde está el propósito de la obra? ¿Dónde la piedad que es el fin de la tragedia? Ya que para inspirar tristeza en los ánimos de los oyentes de tal modo que, conmovidos por el sufrimiento, corran las lágrimas derramadas de los ojos por sus mejillas, el líder de los canopios e idumeos no tenía que haber muerto de modo tan inoportuno por una enfermedad, sino entre las armas terribles de la guerra atravesado por innumerables heridas o por otro suceso de la adversa fortuna.<sup>58</sup>

<sup>58</sup> «Sed ubi scopus? Ubi commiseratio tragediae finis? Nam ut audientium animis maerorem iniiceres, ut dolore percussis, per genas lachrymae oculis obortae defluerent, non Canopi totius et Idumeae princeps proprio confectus morbo intempesta erat morte occubiturus, sed inter tot horrentia Martis arma innumeris confossus ictibus aut alio aduersae fortunae casu» (fol. 19v). Con esta alusión anacrónica a los canopios e idumeos, Torres Rámila alude, por un lado, al territorio egipcio (Canopus era una antigua ciudad portuaria situada en el delta del Nilo), y por otro, a la zona del sur de Israel y Jordania (espacio geográfico de la provincia idumea en la época romana), ambas dominadas por el sultán Saladino.

La muerte de Saladino, el gran sultán del siglo XII que reconquistó Jerusalén y unificó política y religiosamente el Oriente próximo, se describe en las últimas octavas del poema.<sup>59</sup> Esta muerte no acaece por un enfrentamiento militar o un imprevisto de la fortuna, sino, en efecto, por una enfermedad (XX, 132-149). El sultán se retira a una fuente, «llevado de tristezas y congojas», se queda dormido y durante el sueño se le aparecen «cuatro sombras» que lo conducen «por el bosque, entre las peñas», hasta una «cueva lóbrega» y «oculta», dentro de la cual Saladino contempla un golfo de mar en el que naufragaban tanto las embarcaciones ricas como las pobres («una misma tormenta, un mismo viento, / dándoles en el fondo eterno asiento»), «dos reyes y los rudos labradores». Allí, «en medio de este mar», estaba la casa de la Muerte, hecha «de huesos» y columnas de «varias calaberas». Entonces «la reina del linaje humano» tomó una flecha de su «carcaj» lleno de flechas con «diversidad de enfermedades» contra las «cuatro edades» del hombre y la colocó en su arco:

Tiró la Muerte al Saladino y luego  
sonó la flecha en todo el mar lloroso.  
Volvió del baño sin hallar sosiego,  
o fuese cierto caso o fabuloso.  
Ya las venas enciende mortal fuego,  
ya se esparce el veneno riguroso,  
ya todo el aparato en que consiste  
el corrompido humor, las venas viste.

<sup>59</sup> La figura de Saladino y sus conquistas militares habían sido objeto de tratamiento literario por parte de poetas como Diego Hurtado de Mendoza (sobre el soneto de este último, «Domado ya el Oriente, Saladino», traducción de un epigrama de Michele Marullo, véase el artículo Crawford [1938]).

El persa quiso hacelle resistencia  
 con el dolor de las pasadas glorias,  
 mas conociendo la mortal sentencia,  
 rindió a sus pies sus triunfos y vitorias.

(XX, 144 y 145, vv. 1-4)

El pasaje citado de la *Spongia* es interesante por varias razones: en primer lugar, Torres parece aceptar el carácter trágico de la epopeya de Lope. Recordemos que Lope define su obra como *epopeya trágica*.<sup>60</sup> En este sentido, en tanto que tragedia o en tanto que poesía que tiene elementos trágicos, es lícito esperar –partiendo de Aristóteles– que la obra despierte el temor y, como se especifica aquí, la piedad en el lector (la «commiseratio»).

Las observaciones de Aristóteles sobre la tragedia, por el lugar central que ocupan en la *Poética* del filósofo, se proyectaron a menudo al conjunto de los géneros poéticos y, en este sentido, no es extraño que el fin específico de la tragedia se presentara también como propio, por ejemplo, de la épica: «la una y la otra tienen por fin la extirpación de las pasiones por medio del miedo y compasión», escribía el Pinciano a propósito de la tragedia y la epopeya (*Philosophía antigua poética*, XI, p. 452). Cabe la posibilidad, en este sentido, de presuponer en la percepción de los géneros literarios de Torres Rámila esta identidad de objetivos entre ambos géneros. Esta cuestión, sin embargo, es imposible de averiguar a la luz de los textos que conservamos de la *Spongia*.

Lo más interesante de este pasaje de la *Spongia*, sin embargo, es el ejemplo que esgrime Torres para mostrar al escritor la clase de sucesos que provocan la piedad del lector: una muerte por las innumerables heridas recibidas en el contexto de un combate violento. ¿Qué noción de lo que se considera ‘trágico’ se está manejando aquí? ¿Encajaría este ejemplo dentro de la clase de sucesos que para Aristóteles desencadenan la piedad y el temor propios de la tragedia?

<sup>60</sup> Para la cuestión del carácter trágico de la obra, véanse los trabajos de Gariolo [1951]; Güntert [1981] y, últimamente, la fundamental revisión del asunto planteada por Artois [2006].

Aristóteles señala tres recursos para provocar la piedad y el temor: la peripecia, la anagnórisis y lo patético. Tanto los cambios de fortuna de los personajes (la peripecia) como el reconocimiento entre personajes (la anagnórisis) derivados verosímilmente de los hechos que acaban de representarse son los dos elementos por medio de los cuales el poeta trágico logrará sus objetivos de forma más perfecta. Un tercer elemento es lo patético, cuestión a la que se le dedican solamente tres líneas de la *Poética*, al final del capítulo 11. En la traducción de Robortello (*Explicationes*, p. 116), una de las más leídas en España, el pasaje de la *Poética* (1452b-9-13) leía como sigue:

Partes igitur hic fabulae duae habentur: agnitio et peripetia; tertia superest perturbatio. Nam de peripetia et agnitione satis diximus. Perturbatio vero actio est letifera seu dolore plena, veluti cum neces, cruciatus, vulnera caeteraque generis huius palam fiunt.

‘Hay aquí, por lo tanto, dos partes de la fábula: la agnición y la peripecia; la tercera es la *perturbatio* [παθος; ‘lo patético’ (Alsina), ‘lance patético’ (García Yebra)]. Sobre la peripecia y la agnición ya hemos hablado suficiente. La *perturbatio* es una acción mortífera o bien una acción llena de sufrimiento, como por ejemplo las muertes violentas, torturas, golpes y otras de este género que suceden a la vista de todos.’

Solo si entendemos que la escena que propone Torres Rámila para la muerte de Saladino se inspira directamente en este pasaje de la *Poética* podríamos afirmar sin reparos que el planteamiento es aristotélico. Es el único pasaje de la *Poética* en el que se habla de forma explícita de muertes y heridas. Más adelante Aristóteles señalará que también la epopeya debe constar de peripecias, agniciones y sucesos patéticos, pero no dará ejemplos.

Quizá la respuesta no se encuentre tanto en el texto de la *Poética* como en la lectura que llevaban a cabo de este pasaje aristotélicos como Robortello. En su explicación dice lo siguiente:



Non quidem ita intelligendum est εν φανερω, ut in scena spectanda praebeantur atrocía quaedam, hoc enim repugnat omni veterum artificio naturaeque ipsi; tametsi quaedam spectari possunt ut vulnera, ulcera et tabes (Ibíd., p. 116).

‘No hay que entender εν φανερω [‘a la vista de todos’] como si tuvieran que mostrarse cosas terribles en escena, pues esto se opone al arte de los antiguos y a la misma naturaleza; pueden verse, sin embargo, algunas cosas como golpes, heridas y enfermedades.’

Robortello acepta que aparezcan determinados elementos patéticos como golpes, heridas o enfermedades en escena, pero muestra su rechazo a una interpretación del texto aristotélico que legitime un tipo de escenas demasiado terribles. Todo parece indicar, por lo que se sabe de la tragedia griega, que esta era la percepción del asunto que tenía el propio Aristóteles. En otro lugar de la *Poética*, además, desaconseja la producción del temor y la piedad por medio de los recursos que ofrecía el aparato escénico. Es mejor, explica Aristóteles, que el temor y la piedad se produzcan por la sucesión misma de los hechos puestos en escena. Nos basta con oír el relato de la historia de Edipo, sin la representación de ninguna escena efectista, para que experimentemos temor y piedad. Torres Rámila, en cambio, de tener en mente el pasaje de la *Poética* sobre lo patético, estaría interpretando el texto aristotélico justamente en el sentido que Robortello y el mismo Aristóteles habrían rechazado.

Creo que, en realidad, el problema es más sencillo. El hecho de que no se aluda a los mecanismos de producción del temor y la piedad, como la peripecia y la anagnórisis, y, sobre todo, que Torres no vincule esa muerte que imagina para Saladino con la producción de lo patético de la que habla Aristóteles, me inclinan a pensar que Torres no tenía presente el texto de la *Poética* y los ejemplos que allí se ofrecían. De haberlo tenido, creo que no habría dejado de referirse a él de alguna manera.

Si en esta visión de lo trágico no hay, como parece, un recuerdo del citado pasaje de la *Poética*, conviene preguntarse ahora de donde procede esta asociación de lo trágico con las escenas truculentas como la imaginada por Torres Rámila.

Leamos, por ejemplo, la entrada dedicada a la «tragedia» en el diccionario más consultado de la época, el Calepino:

*Tragedia.* Género de poema muy serio en el que se representan desgracias de reyes, príncipes o de aquellos que viven en la corte, y que tiene generalmente un desenlace tristísimo. [...] La tragedia se diferencia de la comedia porque en ésta se presentan personajes humildes y particulares; en la tragedia, en cambio, se presentan reyes, príncipes y, en ocasiones, también héroes y dioses. Las tragedias tienen un argumento luctuoso con un final tristísimo. La tristeza, en efecto, es propia de la tragedia.<sup>61</sup>

El origen de estas distinciones bien conocidas entre la tragedia y la comedia se encuentra en Donato y tendrán una larga difusión en toda clase de textos literarios y enciclopédicos desde san Isidoro en adelante.<sup>62</sup> Estas observaciones serán el fundamento de toda la reflexión teórica sobre la comedia y la tragedia hasta principios del siglo XVII en España (si dejamos al margen casos excepcionales como el del Pinciano o Cascales). La cita del Calepino cifra la perspectiva de la tragedia más inmediata y obvia para cualquier individuo de la época, una perspectiva no mezclada todavía con ningún elemento aristotélico.

Lo que interesa de esta definición, además de la caracterización de la tragedia como una obra «tristísima» en la que se «representan desgracias» de

<sup>61</sup> «*Tragoedia* –ae. Poematis grauisissimi genus, quo regum, principumve aut eorum qui in auliis regum versantur calamitates depinguntur tristissimum fere habens exitum. [...] Differt autem tragoedia a comoedia quod in hac humiles et priuatae personae introducuntur; in tragoedia reges et principes, nonnunquam etiam heroes et dii. [...] Tragoediae totum quidem argumentum habent luctuosum exitum autem tristissimum. Tristitia namque tragoedia propria est» (*Dictionarium*, s. v.).

<sup>62</sup> Véanse Herrick [1964:57-70]; Kelly [1993] y Vega [1997:43].

personajes nobles, son los ejemplos que cita Calepino para ilustrar diferentes usos del sustantivo: Ovidio, *Amores*, III, 1; Horacio, *Carmina*, II, 1; Cicerón, *De oratore*, I y II; Quintiliano, *Institutio oratoria*, VI; Erasmo, *Adagia*. Para definir el género de la tragedia, Calepino reproduce un listado de citas que pertenecen al canon de lecturas que hacía un estudiante de gramática y de retórica en la escuela y la universidad: los poemas de Ovidio y Horacio y los adagios de Erasmo para los comentarios de texto y ejercicios de composición literaria en las clases de gramática; Cicerón y Quintiliano para las clases de retórica. Solamente hay que añadir un autor a este currículum de lecturas para encontrar la clave que explica la percepción de lo trágico que maneja Torres Rámila: Séneca.

Las tragedias de Séneca representaban desde el siglo XIV el paradigma del género para el humanismo europeo, eran leídas y estudiadas en las clases de gramática, y tenían la particularidad de abundar precisamente en escenas de carácter violento y sangriento. En este sentido, en el momento de caracterizar el concepto de tragedia que maneja Torres Rámila, no podemos olvidar al conjunto de dramaturgos de finales del siglo XVI que escribieron tragedias a imitación de las tragedias de Séneca y de sus imitadores italianos. Estos dramaturgos procuraban precisamente conmover a los espectadores por medio de imágenes y escenas terribles y sangrientas. Cristóbal de Virués, Lupercio Leonardo de Argensola, Juan de la Cueva y otros dramaturgos se sirvieron de esta clase de recursos —representados directamente en escena o relatados por un actor— para conmover al espectador.<sup>63</sup> Los dramaturgos españoles de ese periodo desconocían las consideraciones de Aristóteles sobre la piedad y el temor derivados de una cuidada estructuración de los episodios. Para la

<sup>63</sup> Para las características de las tragedias españolas de la segunda mitad del siglo XVI, véase Hermenegildo [1973], Sirera [1986], Canavaggio [1988] y Vitse [1988]. El punto de vista teórico sobre el género en la época lo ha estudiado Newels [1959/74], en contraste, especialmente, con la comedia. A propósito de la evolución del concepto de «tragedia» desde un punto de vista genérico desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII, véase el trabajo de M. Blanco [1998]. Un completo estado de la cuestión, con nuevas aportaciones, lo ofrece Novo [1996].

construcción de una escena trágica, estos dramaturgos imitaban escenas del teatro senequista y aplicaban recursos que habían aprendido a manejar en las clases de retórica (como la *evidencia* o las *imágenes agentes*).<sup>64</sup>

Este es el contexto cultural en el que, en mi opinión, hay que entender el pasaje de la *Spongia* sobre la muerte de Saladino. En primer término, la pedagogía de la época, con la noción de tragedia que manejaban los gramáticos medievales y la lectura de las tragedias de Séneca; en segundo lugar, la práctica teatral de los dramaturgos —formados en esa misma pedagogía— que pusieron en escena y publicaron tragedias escritas a la manera de Séneca y de sus imitadores italianos.

Lo más paradójico de lo que acabo de exponer es que, muy probablemente, por lo menos en el contexto de la *Jersualén conquistada*, la noción de lo trágico que manejan Lope y Torres es la misma. El poema, en efecto, presenta un buen número de escenas violentas en el marco de enfrentamientos bélicos (la misma clase de escenas que echaba en falta Torres Rámila para presentar la muerte de Saladino). Lope aprovecha todo el caudal de imágenes conmovedoras para describir los movimientos de los personajes y los efectos que causa el lance en sus cuerpos. Me limitaré a poner algunos ejemplos, entre los muchos que podrían citarse.<sup>65</sup>

El poema de Lope comienza con la narración de la reconquista de Jerusalén por parte de los árabes. En el combate entre los ejércitos del sultán Saladino y

<sup>64</sup> La retórica clásica ya recomendaba al orador forense que empleara imágenes impactantes, reconocibles para el auditorio y que pudieran fijarse durante mucho tiempo en la memoria (*Rhetorica ad Herennium*, III, 22; *De oratore*, II, LXXXVII, 37); entre estas posibles imágenes, se mencionaba, por ejemplo, la de un objeto ensangrentado (*cruens*). Los estudiantes y futuros escritores de la segunda mitad del siglo XVI habían leído sin excepción esta recomendación clásica en la retórica de Cipriano Suárez, que fue el manual sobre la materia empleado en Castilla por todas las escuelas de jesuitas. Téngase en cuenta, además, el desarrollo que habían adquirido durante esos años todos aquellos medios retóricos —como la *evidentia*— por medio de los cuales se lograba una predicación más eficaz y persuasiva y sobre los cuales los jesuitas, necesariamente, debían de insistir especialmente en sus clases.

<sup>65</sup> Véase, asimismo, el comentario de algunas de estas estrofas en Artois [2006:28-33].

de Guido Lusiñan, rey de Jerusalén, no se escatiman detalles sobre las heridas de los contrincantes:

Andaba por las armas victorioso,  
entre sangre católica, Sultano,  
cuando Bohemundo el hierro belicoso  
tiñó en su pecho hasta bañar la mano;  
llegó al sacar el filo sanguinoso  
para vengarle Alcidamar su hermano,  
mas la cintura de un revés partida  
mostró los intestinos por la herida.

(I, 121)

Un poco más adelante, cuando los árabes «cantan victoria» después de haber prendido a Guido Lusiñan, Saladino quiere escarmentarlo matando delante de él al duque de Antioquia:

al duque de Antioquia el Saladino  
desnuda hasta los pechos la garganta,  
por dar ejemplo al Rey y al mundo asombro  
derribó la cabeza sobre el hombro.

Saltó la sangre y dando al Rey, que estaba  
al trágico espectáculo presente,  
al rostro, que con lágrimas bañaba,  
turbó la vista y enturbió la fuente.

(I, 129, vv. 5-8 y 130, vv. 1-4)

Esta escena «trágica», como precisa el mismo Lope, va seguida de la degollación de varios soldados templarios. Al mismo tiempo, un sacerdote que «misa decía en alta voz» ante una treintena de soldados, es traspasado por una espada que termina clavándose en el altar: «Por la espada al altar le clava un moro» (136, v. 1). Los cuerpos de esos soldados, «mezclando cuerpos, piernas,

brazos», son hechos «pedazos», y otros cristianos, llevados por la voluntad de morir como mártires, se hacen pasar por templarios y ofrecen «sus cándidas gargantas» a los árabes que están ya «bañados» de sangre enemiga («fresca la sangre en que bañados vienen», 143, v. 8; «hecho un jaspe de sangre de cristianos», 144, v. 7).

Este tratamiento de los episodios bélicos es reiterado a lo largo de la obra y reaparece con especial intensidad en el último de los enfrentamientos entre árabes y cristianos por la ciudad de Jerusalén, episodio que Lope —como en los ejemplos de écfrasis clásica que conocía de Homero y Virgilio— presenta como una descripción «en una tabla mal pintada» y que debe mirarse desde lejos «en perspectiva» (XVIII, 9, vv. 6 y 8).<sup>66</sup> Justo antes de que Ricardo decida abandonar la empresa de la reconquista para volver a Inglaterra y defender así a su reino del ataque imprevisto del monarca francés, Saladino y el rey inglés entablan una batalla campal entre las ciudades de Belén y Jerusalén. Ricardo, en el fragor de la batalla, «despedaza» y «degüella» a los enemigos:

Del asta por el pecho atravesado,  
bañó la tierra en sangre Lucaferro,  
que al alma por el uno y otro lado  
abrió dos puertas el sangriento hierro.

(XVIII, 6)

Un poco después, el portugués Ruy de Silva pelea sin armas, cuerpo a cuerpo, con el turco Caribe:

Los cabellos sangrientos erizados,  
los blancos ojos con espanto abiertos,  
los dientes por la lengua atravesados,  
los brazos flojos y los dedos yertos;  
los huesos de su ser desencajados,  
con el tumor los nervios descubiertos,

<sup>66</sup> Para el empleo de la écfrasis en la *Jerusalén conquistada*, véase F. Guillén [1995].

levanta Silva al turco y vuelto en hielo  
con ronca voz le restituye al suelo.

(XVIII, 30)

El léxico y el patetismo buscado en estas descripciones (los mismos que reclamaba Torres para la muerte de Saladino) son análogos a las que pueden encontrarse, como he señalado antes, en cualquiera de las tragedias de finales del siglo XVI.<sup>67</sup> El escritor no pretendía —ni quizá concebía— la posibilidad de conmover al espectador por medio de una cohesionada disposición de los acontecimientos contados en el poema, según quería Aristóteles. Lo trágico, para Lope, como también para Torres, residía en la naturaleza sangrienta y cruel de los episodios relatados. De este modo, allí donde esperaríamos encontrar a ambos autores enfrentados, los vemos de forma inesperada como partícipes de una misma tradición literaria y compartiendo una misma perspectiva del asunto.

#### 1.2.5.4 LOS ARGUMENTOS DE COLUMBARIO

El hecho de desconocer el contenido original de la *Spongia* condiciona no solo la interpretación de las ideas de Torres sobre los diferentes particulares abordados en su texto, sino también la valoración de las respectivas réplicas de Columbario. La «Expostulatio» no parece escrita realmente para defender a Lope de las censuras de Torres planteadas desde el aristotelismo renacentista, sino para denigrar la figura del contrincante. En este sentido, los argumentos esgrimidos por Columbario son, por regla general, expeditivos. Probablemente con ello quería restar importancia a la entidad de la *Spongia* como censura de la obra literaria de Lope, dado que, de haber empleado toda la erudición que solía utilizarse para estos casos, habría realzado indirectamente el valor teórico del opúsculo. Esta circunstancia, sin embargo, supone que el material teórico de la

<sup>67</sup> Véanse, simplemente, los ejemplos citados por Hermenegildo [1973:504-507].

obra sea extremadamente pobre, como se ratifica, de nuevo, con la simple enumeración de las respuestas de Columbario a las críticas de Torres dirigidas a determinados episodios de la *Jerusalén conquistada*.

La citada censura de Torres al tratamiento de la muerte de Saladino es rebatida con una apelación a la verdad histórica que Lope estaría respetando en su texto:

Una acción del todo nueva y audaz por parte de Lope, que siguió la verdad de la historia y no imaginó otra muerte trágica, aunque con ella habría provocado las lágrimas de este zote.<sup>68</sup>

Esta afirmación, sin embargo, no se apostilla ni en el texto ni en los márgenes con ninguna fuente explícita, como había hecho el propio Lope en el prólogo de la *Jerusalén* cuando quiso justificar la participación de Alfonso VIII en la tercera de las Cruzadas. Este argumento de Columbario se repite inmediatamente después cuando Torres se pregunta cómo pudo el escritor dejar al monarca español como cautivo de Ismenia en la isla de Chipre:

Si las obras de nuestros anales lo testimonian, ¿quieres que sea violada la confianza en ellos? Si las crónicas lo gritan abiertamente, ¿quieres que se contradigan para satisfacer tu rudo paladar?<sup>69</sup>

En otro lugar, Torres se burlaba de la inverosimilitud de esa embarcación repleta de «serpientes y otros animales ponzoñosos» que lanza por el Nilo el egipcio Mafadal para evitar que Ricardo y Alfonso lleguen a puerto.<sup>70</sup> Las

<sup>68</sup> «Novum omnino et audax in Lupo facinus, quod historiae veritatem sequutus sit et non tragicam aliquam mortem, ut huic stipiti lachrymas exprimeret, excogitare» (fol. 19v).

<sup>69</sup> «Si hoc nostrorum annalium monumenta testantur, vis illorum fidem violari? Si hoc chronica publice clamant, vis ut tuo satisfiat palato praefracte contradici?» (fol. 20r).

<sup>70</sup> «En iam navigium occurrit omni gravidum crocodilo querula voce lenocinante Nili peragranti bus ripas et toto tricuspide lingua serpentium genere, subdole mortiferum venenum spirantium, quo solum indicas te in bicipiti somniasse Parnasso has nugas» (fol. 20v).



octavas en las que se enumera la serie de animales venenosos introducidos en la embarcación (inspiradas, probablemente, en un pasaje del libro noveno de la *Pharsalia* de Lucano), no tienen, en efecto, desperdicio:

Áspides, sapos, quencris, sipedones,  
y de Rindaco sierpes voladoras,  
víboras, hemorroidas y neumones,  
módites de la arena moradoras;  
pórfiros indios, hepas y dragones,  
salpingas de la trompa imitadoras,  
con doblada cabeza anfesibenas,  
y salamandrias de veneno llenas;

dipsas y equidnos de cruel terreno,  
natrices, cocodrilos, angos, faras,  
las culebras que dejan veneno,  
antes que beban en las fuentes claras;  
el cancro ponzoñoso de pies lleno,  
los jáculos que vuelan como jaras,  
los que incitan a Venus, los esquincos,  
que por los prados van corriendo a brincos;

las cerastas que engañan a las aves,  
víboras, esteliones y quelidros,  
el basilisco a quien las sierpes graves  
huyen, los veneníferos enidros;  
con éstos piensa detener las naves

(IX, 12, 13 y 14, vv. 1-5)

Esta prolija enumeración de animales también sería objeto de censura por parte del anotador anónimo de la *Jerusalén* («Géneros de sierpes», p. 417) y del

propio Jáuregui, que se burlaba del Lope que censuraba por un lado el empleo de cultismos y abusaba después de los mismos en su propia poesía:

En esta hoja 170 añade Vuestra Merced voces conocidísimas que nadie las puede ignorar, [...] y después, en la hoja 207, aquellos animalejos, de la misma suerte notorios en toda Castilla, «quencris», «sipedones», «neumones», «modites», «porfiros», «salpingas», «anfesibenas», «dipsas» [...], nombres todos legítimos castellanos, como también «hemorroidas», que es mil veces más claro que *almorranas* (p. 388).

Torres criticaba no solo la naturaleza inverosímil de esta embarcación, sino la falta de decoro que suponía enfrentar a dos de los protagonistas del poema, Alfonso VIII y Garcerán, no con una tormenta marina —una imagen literaria codificada, por otra parte, en el tratamiento que daba la retórica a la figura de la *evidentia*— ni con una embarcación enemiga, sino con un navío repleto de animales fabulosos —una crítica análoga, por lo tanto, a la formulada a propósito de la muerte de Saladino:

Qué cosa más absurda podrías haber imaginado que a dos relámpagos de la guerra, es decir, Alfonso y Garcerán, conducidos por una débil barca, una masa de maderos que no se precipita contra las blancas espumas del océano con las velas extendidas ni es golpeada por un ejército armado, sino que es atacada por monstruos.<sup>71</sup>

En su respuesta, Columbario elude el tema fundamental de la crítica y se concentra en un aspecto secundario, la fragilidad del navío de los cruzados («exigua cymba», «lignorum molem»), para recordar finalmente un ejemplo que no guarda relación alguna con el asunto:

<sup>71</sup> «Quid amentius poteras machinari quam duo belli fulmina, Alphonsum scilicet et Garceranum exigua vectus cymba, lignorum molem, non velis expansis canas salis ruentam spumas, non armato milite incutientem, sed monstris adoriri» (fol. 21r).

¿Qué otra cosa dicen las historias, testimonian los anales, sino que Julio César atravesó el Rubicón no ya con un solo barco, sino por su propio pie y con el remo de sus brazos?<sup>72</sup>

La falta de decoro en el tratamiento de la figura del monarca es recordada asimismo a propósito del episodio en el que se narran los amores de Alfonso VIII y Raquel, la judía de Toledo:

No me entretengo en tu siguiente objeción, en la cual dices que Lope ha violado toda la ley de la composición poética según Quintiliano al no silenciar el amor por la muchacha judía por el que moría Alfonso, como si estos amores se narraran con el cuidado de una dicción casta en gran detrimento de Alfonso.<sup>73</sup>

El interés de esta crítica de Torres aludida por Columbario radica en la mención de Quintiliano como autoridad a propósito del decoro de una obra literaria. Los traductores y comentaristas de la *Poética* de Aristóteles leyeron las observaciones del filósofo sobre los caracteres de la tragedia (*Poética*, XV) a partir de las consideraciones de la retórica clásica latina sobre el decoro. Robortello, por ejemplo, podía afirmar que no había nada más importante para el poeta que la observancia del decoro y esgrimir citas de Aristóteles, Horacio y Cicerón que ilustraban de forma idéntica este precepto. Grifolus, asimismo, en su comentario de los pasajes del *Ars poetica* de Horacio sobre la conveniencia de ajustar la conducta a la edad y la posición social de los personajes, remitía a

<sup>72</sup> «Quid enim aliud loquuntur historiae, testantur annales, quam Caesarem non dicamus unius cymbae, sed solo pedum, brachiorumque remigio Rubiconem transisse?» (fol. 21r).

<sup>73</sup> «Sequenti obiectioni tuae non immoror, qua Lupum omnem poematis legem ex Quintiliano violasse dicitis, quod amorem, quo Hebraeam puellam deperibat Alphonsus non tacuerit, quasi magno Alphonsi detrimento amores isti intra castae dictionis custodiam narrarentur» (fol. 22r).

pasajes de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano.<sup>74</sup> La posibilidad de establecer estas analogías es indisociable de un conocimiento sólido de los diferentes textos —desde la *Poética* de Aristóteles al *Ars poetica* de Horacio, pasando por los tratados de retórica clásica— que se habían constituido como referentes en el marco de la teoría literaria renacentista. La mención de Quintiliano por parte de Torres Rámila, sin embargo, difícilmente puede explicarse en el marco de estas perspectivas generales y conciliadoras que plantearon los comentaristas italianos a partir de los elementos —como el decoro— que componían las citadas tradiciones. En realidad, es más verosímil suponer que esta mención se hizo desde un completo desconocimiento de los paralelismos trazados por los comentaristas italianos entre el concepto latino del *decorum* y la terminología empleada por Aristóteles en el citado capítulo de la *Poética*. Esta circunstancia subrayaría el conocimiento superficial de las ideas poéticas de Aristóteles por parte del autor de la *Spongia* y constataría, una vez más, la falta de conciencia de las diferencias teóricas y prácticas que implicaba una visión aristotélica de la literatura frente a una visión retórica de la misma. En otras palabras, Torres habría asimilado algunos principios —los más notorios, para cuyo conocimiento ni siquiera hacía falta una lectura de la *Poética*— del aristotelismo renacentista, pero seguiría concibiendo la práctica literaria tal y como la concebían quienes escribían al margen de la *Poética* y se apoyaban exclusivamente en la competencia literaria que habían adquirido con la imitación de los autores y los principios compositivos y estilísticos de la retórica.

#### 1.2.6 LA «APPENDIX» DE ALFONSO SÁNCHEZ

La *Expostulatio Spongiae* se cierra con dos pliegos independientes en los que se imprime un texto en defensa de Lope escrito por Alfonso Sánchez, catedrático de lenguas sagradas en la Universidad de Alcalá. Se trata del texto de la

<sup>74</sup> Véase Herrick [1946:53-55].

*Expostulatio* más conocido y citado por los especialistas en la obra de Lope, tanto por el interés de sus contenidos como por la circunstancia de haber sido traducido parcialmente por Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas*. La importancia de este texto en el marco de la obra que lo acoge radica en la naturaleza teórica de sus planteamientos. Alfonso Sánchez no está interesado en denigrar la figura de Torres Rámila ni en realizar un ejercicio de comentario crítico de las censuras formuladas en la *Spongia* contra la obra de Lope. Sin duda, el estímulo para redactar este breve tratado de teoría literaria se encuentra en la aparición de la *Spongia* y la voluntad de defender el prestigio literario de Lope, tal y como sucede con Columbario en su «Expostulatio», pero el medio para lograr este fin no pasa por la sátira personal del contrincante ni la refutación de sus argumentos, sino por la legitimación teórica de las obras literarias del escritor.

La primera sección de esta «Appendix» explica justamente esta decisión que, ubicada en el marco del discurso demostrativo, implica una elección del elogio en lugar de la censura:

Pero la razón empuja y la naturaleza obliga a luchar en defensa de la patria, velar por la inocencia, alejar la violencia y (si otra cosa no eres capaz de hacer) atacarla. La vergüenza me veda, sin embargo, el maldecir, cuando puedo elogiar.<sup>75</sup>

A diferencia de Torres Rámila, que, como en el adagio de la zorra y el león recordado por Erasmo, opta por el engaño y la arteria cuando advierte que no puede vencer a Lope por sus propias fuerzas, Alfonso Sánchez hablará de forma clara y sin rodeos:

<sup>75</sup> «Sed impellit ratio et natura cogit pro patria pugnare, tueri innocentiam, arcere vim et, si aliter nequeas, inferre. Vetat tamen pudor maledicendo vincere, cum benedicendo possis» (p. 174).

Le gusta, pues, luchar al descubierto y dejar la piel de león por la de zorro. Lejos de engaños y malevolencia, vayamos a la pata llana y según la costumbre de los antepasados: retire la severidad y sus ampulósidades, de las cuales retumba vuestra boca llena, pues son también molestas a Cicerón. Venid, pues, azotadores críticos de Lope.<sup>76</sup>

Se inicia en este punto la exposición teórica de la obra, subdividida en los siguientes apartados:

*Artes a natura profectas.*

*Licere prudenti doctoque in repertis artibus mutare plurima.*

*Non debere naturam ubique servare artem aut legem, sed dare.*

*An Lupus novam poematis artem possit condere.*

*An Lupus possit nova nomina invenire.*

*In Lupo omnia secundum artem et quod ipse sit ars.*

*Lupum veteres omnes poetas natura superasse.*

*De Lupi poemate et operibus iudicium.*

La sucesión de apartados refleja claramente la transición de un planteamiento teórico inicial a la aplicación práctica del mismo concretada en la obra del escritor. Las tres primeras secciones plantean una teoría sobre las artes en general y la poesía en particular basada en el conocido enunciado de que las artes imitan la naturaleza. La formulación original de este principio se encuentra en un pasaje aristotélico (*Física*, II, 199a 18), aunque posteriormente la idea se repitió de forma asidua en los manuales de retórica y poética.<sup>77</sup> A

<sup>76</sup> «Iuvat ergo aperto Marte pugnare et leonina pellis vulpina deponatur. Procul fraudes et malevolentia agamus pingui Minerva et more maiorum facessat supercilium et ampullae vestrae quibus plenae buccae vestrae tonant, sunt enim molesta Ciceroni. Adeste ergo Lupomastigi critici» (p. ).

<sup>77</sup> «Imitetur ars igitur naturam et, quod ea desiderat, id inveniat, quod ostendit, sequatur. Nihil est enim, quod aut natura extremum invenerit aut doctrina primum, sed rerum principia ab ingenio profecta sunt, exitus disciplina comparatur» (*Rhetorica ad Herennium*, III, 22). Véanse

partir de este enunciado general, se podían fundamentar dos nociones del arte en función del concepto de naturaleza que se manejara en cada caso: si la naturaleza era eterna y universal, entonces los principios del arte que se derivaran de ella presentarían también esas mismas cualidades (tal y como quería, por ejemplo, el neoclasicismo del siglo XVIII); si la naturaleza cambiaba, entonces los principios estarían sujetos ellos mismos al cambio. Los defensores de la primera noción de naturaleza asumían, lógicamente, que la naturaleza variaba en sus aspectos externos (costumbres, vestidos, lenguaje) y que las obras literarias contemporáneas no podían ni debían ser una reconstrucción histórica y filológica de la época clásica griega o latina. Sin embargo, por encima de estos cambios accidentales, existían una serie de principios (fundamentalmente aristotélicos) que eran válidos y preceptivos para cualquier época ya que encontraban su fundamento en la propia naturaleza.<sup>78</sup> Quienes defendían la segunda de las nociones reseñadas, en cambio, negaban la existencia de estos principios y afirmaban que las reglas del arte podían variar no solo accidentalmente, sino sustancialmente en función de la naturaleza o realidad que tuvieran que imitar. Esta perspectiva tenía en cuenta, por regla general, un factor que no había sido atendido por quienes sostenían la existencia de principios objetivos para el arte: el público de las obras literarias y sus preferencias.

Alfonso Sánchez se inclina por esta interpretación del enunciado aristotélico<sup>79</sup> y asume todas las consecuencias que conlleva una perspectiva del arte sujeta a los condicionantes de la época y del público que lo consume:

las diferentes fórmulas que adoptó esta máxima aristotélica en el artículo de Close [1969]. Cfr. también Russell [1981].

<sup>78</sup> Véase Spingarn [1899/1963:73-74] a propósito de Minturno, quien afirmaba que la poesía puede adaptarse a las circunstancias de su época, pero no puede prescindir de sus leyes fundamentales (*Arte poetica*).

<sup>79</sup> «Nam cum ars imitetur naturam, ut scriptum reliquit Aristoteles, ille melior artifex est qui naturae propius accesserit», p. 176 ('Y puesto que el arte imita la naturaleza, como dejó escrito Aristóteles, el mejor creador será aquel que más se acerque a la naturaleza').

La naturaleza, las costumbres y los ingenios reclaman hoy lo que él está haciendo, luego él lo hace conforme al arte porque sigue a la naturaleza. Por el contrario, si escribiera en España según las reglas y leyes de los antiguos, lo haría en contra de la naturaleza y de los ingenios, porque el arte dimana del ingenio y la naturaleza, como suele decirse, y los ingenios de nuestra época no entienden aquellas leyes antiguas.<sup>80</sup>

En este sentido, los hombres doctos están legitimados para añadir o alterar lo que consideren oportuno en las reglas del arte, de la misma manera que el resto de las artes liberales y las artes mecánicas mudan algunos de sus aspectos para adecuarse a las nuevas circunstancias:

Entonces ¿será lícito al hombre docto y prudente cambiar, añadir, suprimir muchas cosas de aquellas artes que fueron halladas y perfeccionadas por los antepasados? ¿Quién lo niega? Lo vemos cotidianamente en las artes mecánicas; ¿por qué, entonces, la ley de los críticos lo veta en las artes liberales? Sin duda Platón dejó una filosofía perfecta, pero su discípulo Aristóteles se apartó de él, por no hablar de Carnéades, Panetio y otros que fundaron diferentes escuelas o participaron en algunas ya fundadas que presentaban creencias diferentes, muchas de las cuales nosotros aceptamos con agrado y otras las repudiamos. Cicerón enseñó muchas cosas en sus obras de retórica a las que luego él mismo no se sujetaba al hablar, porque advertía que era conveniente, según los oyentes y las circunstancias, abandonar aquellas que en otro lugar, y no allí, él sabía que habían de serle útiles. [...] Pero ¿cuál es, entonces, esta tan sacrosanta ley de los poetas, oh críticos, a la cual es un sacrilegio añadir y un crimen quitar cualquier cosa? ¿Es que se

<sup>80</sup> «Non solum ergo novam artem posse tradere ad poemata iudico, sed omnibus eum tanquam artem et poetices omnis regulam proponerem quem sequi imitarique deberent. Quae enim facit ea hodie natura, mores et ingenia poscunt, ergo arte facit, quia sequitur rerum naturam? Contra si ad regulas veterumque leges Hispanie componeret, contra naturam rerum et ingenia faceret quia ars ab ingenio et natura proficiscitur, ut diximus, et vetera illa non capiunt nostri saeculi ingenia» (p. 182).



niega a nuestro siglo lo que fue lícito en siglos anteriores? [...] Dios no nos hizo a los españoles de una distinta naturaleza; nosotros también somos humanos y ciudadanos romanos a quienes se da la posibilidad de encontrar otras cosas; un mismo derecho nos vincula a nosotros con Horacio, aquel que, según Escalígero, dio los preceptos del arte sin un arte. [...] ¿No será entonces verdadero nuestro arte, según el cual componemos nuestras obras?<sup>81</sup>

Este principio se lleva hasta sus últimas consecuencias —en el marco del panegírico del escritor— al señalar que Lope representa la culminación del arte contemporáneo y que sus obras son la nueva ley y norma de todo poema:

Luego, me dirás, a este Lope tuyo, porque transgrede las leyes de los poemas antiguos, ¿les da el derecho de fundar, como en los orígenes, nuevas reglas del arte poético? Él no se arroga por modestia este derecho para sí mismo, aunque haya transmitido los preceptos a la manera horaciana. Yo, sin embargo, le doy gustosamente lo que primero le concedió la naturaleza. Él se excusa de haber escrito así las comedias y no haber seguido la costumbre antigua por el hecho de no poder alejarse de lo que era habitual en su patria. ¿Pero qué te importa a ti, gran Lope, la comedia antigua, tú que has dado a nuestra época cosas mucho mejores que las obras que dieron a la suya Menandro, Aristófanes y

<sup>81</sup> «Ergo licebit viro docto prudentique ex his quae a maioribus inventa perfecta que sunt eximere multa, addere, mutare? Quis negat? In mechanicis id quotidie videmus, cur ergo in disciplinis id vetat lex criticorum? Certe Plato perfectam philosophiam reliquit a qua discipulus Aristoteles discessit, ut taceam de Carneade, Panetio et aliis qui diversas scholas, diversis opinionibus aut instituerunt aut institutas coluerunt, a quibus nos multa et amplectimur et repudiamus. Multa docuit Cicero in rhetoricis quae ipse in dicendo non servavit, quia naturae hominum et rerum conditioni videbat expedire, illa relinquere quae alibi profutura sciebat, ibi non ita. [...] Quae est ergo ista vestra lex poetarum, o critici tam sacrosancta, cui nefas addere detrudere scelus? An nostro saeculo negatur, quod superioribus saeculis licuit? [...] Non alterius naturae nos Hispanos Deus effinxit, nos quoque homines sumus et Romani cives quibus alia datur invenire, Romana iura tuemur communia nobis et Horatio, quem Scaliger notat artis praecepta sine arte dare. [...] Non ergo erit ars certa ad quam nostra componamus?» (p. 176).

otros? [...] Cicerón dejó escrito que era un buen orador aquel que gustaba a la multitud. Consulta, pues, a la multitud; nadie discrepa; todos dicen a la vez que lo que hace Lope es excelente y que debe considerarse como ley y norma de cualquier poema. [...] Así, pues, como rey, dicta el derecho a los poetas, él mismo está por encima del derecho de los poetas, él mismo es para sí mismo la razón y la norma de un poema, porque esto es visto por él como válido y firme. Si te parece que algo de lo dicho o hecho por él en un poema está en contra de las reglas y de lo lícito en los poetas, significa que no has llegado a comprenderlo: la razón está oculta, él la conoció, tú sométete a su autoridad; el rey ordena de este modo; el poder real está en el dictar leyes, no en el recibirlas.<sup>82</sup>

Una vez planteada esta perspectiva, la comparación entre Lope y los autores griegos y latinos es el marco idóneo para el desarrollo de un elogio de la obra del escritor que, por su carácter hiperbólico, termina por parecer incluso ridículo (como debió de parecerles a los enemigos del escritor). Las últimas secciones de la «Appendix» están dedicadas, pues, a ensalzar la producción literaria de Lope y entronarlo como el escritor más completo y excepcional de todos los tiempos: la *Jerusalén* es superior a la *Eneida*, la *Angélica*

<sup>82</sup> «Ergo Lupo isti tuo, quia poematis antiqui leges transgreditur, novae ut principi condendae poematis artis ius esto? Id sibi ille prae modestia non arrogat, quamvis praecepta tradiderit more Horatiano. Ego tamen libenter do quod prius illi natura concessit. Ille excusat comoedias ita inventas prosequutum, ne a more patrio discederet non esse tamen veteri more a se compositas. Sed quid ad te magne Lupe comoedia vetus qui meliora multo saeculo nostro tradideris quam Menandri, Aristophanes et alii suo. [...] Scriptum reliquit Cicero illum esse bonum oratorem qui multitudini placet. Consule ergo multitudinem, nemo discrepat, omnes uno ore id optimum quod Lupus dixerit, id pro lege normaue poematis. [...] Sic ergo ut rex ius dicit poetis, ipse supra ius poetarum, ipse sibi ratio normaue poematis, quod sibi visum id ratum firmumque esto. Si quid tibi ab illo factum dictumve in poemate contra ius, fasque poseos esse videtur. Non assequeris, causa latet, ille novit, tu pare illius imperio, sic rex iubet, ius regi est iura dare, non accipere» (p. 179).

y la *Dragontea* a las silvas de Estacio y Valerio, el *Isidro* a las odas de Píndaro y Horacio, la poesía amorosa a la escrita por griegos e italianos.<sup>83</sup>

<sup>83</sup> «Ipse videtur natura ipsa eloquens quae se exprimit, in plurimis imitabilis, in multis quem imitari non possis quod supra ingenia. Corpus vero poematis sic ornat, componit et illustrat, ut nihil a symmetria et pulchritudine discrepet. Imo sic aptat ut non ab humano ingenio, sed ab ipsa natura profectum esse videatur. In Latinis paucos reperies illi pares in aliquibus, in omnibus neminem. In Graecis multo plures. Est in Latinis Maro divinus huius tamen *Aeneida* ad Ierusalem Lupi appone. Grandis est in illa Maro, grandior in ista Lupus. Tonat in illa Iupiter, in ista fulgurat. Saevit in illa Mars, in ista furit, quamquam in Achille Homerus et Tryphiodorus in *Excidio* non dissimillimi. In Latinis non est cum quo *Draconteam* aut *Angelicam* componas. Sylvescit enim Papinius et Valerius, non tam meo stomacho. In Graecis accedit Orpheus et Apollonius. Ad *Angelicam* nemo, nisi quod multa sparsa in multis, praecipue in Homero de Helena et Penelope. In Musaeo de Hero quaedam et alita in aliis, sed quae tantum alludant. Caetera apud Graecos erotica salacia sunt et petulanter dicta, ut ab ingenio Graeco. Italia imitata est plurimum, ut es in satyra epigrammata. Hispania nunquam admisit nudam Venerem. Ideo quae a Lupo tractantur amorosa, urbane omnia et lepide quae turpitudinem vestiant translationibus admirandis. In *Isidoro*, quia nova poesis maior difficultas, est enim patrium poema ad quod non Graecum nec Latinum trahas, ni malis Pindarum aptari et Horatium in odis, sed dissimillimi sunt», pp. 183-184 («Parece que es la misma naturaleza la que se expresa elocuente a través de Lope, al que puedes imitar en muchas cosas, pero en muchas otras no, porque está por encima de los ingenios contemporáneos. Pero adorna, dispone y engrandece el cuerpo del poema de tal manera que parece que no procede de un ingenio humano, sino de la misma naturaleza. Encontrarás a pocos entre los latinos que se le igualen en algunas cosas, a ninguno que lo haga con todas. En los griegos muchos más. En latín está el divino Virgilio; con todo, pon su *Eneida* al lado de la *Jerusalén* de Lope. Virgilio fue grande en aquella, pero más grande fue Lope en esta. Trona en aquella Júpiter, en esta relampaguea. Se enfurece en aquella Marte, en esta está fuera de sí, aunque Homero en la furia de Aquiles y Trifiodoro en la *Destrucción* no estuvieron muy distintos. En latín no tienes nada que puedas comparar a la *Dragontea* o a la *Angélica*. Papinio y Valerio escribieron silvas, pero no son para mi estómago. Orfeo y Apolo se acercaron un poco en griego. Pero nadie a la *Angélica*, si exceptuamos principalmente muchos versos dispersos en numerosos lugares de las obras de Homero que tratan de Helena y Penélope. Hay alguna cosa sobre Hero en el poema de Museo y algunas otras cosas en otros poetas de las cuales, sin embargo, se burlan tanto. Por lo demás, entre los griegos, las *Eróticas* son mentirosas y escritas con petulancia, como es propio de un ingenio griego. Italia es muy imitada, como sucede con la sátira y el epigrama. España nunca admitió la poesía erótica. Por esto las obras de Lope que tratan de temas amorosos lo hacen todas con una elegancia e ingenio que cubren lo deshonesto por medio de admirables metáforas. En el *Isidro*, que por ser un tipo de poesía nueva resulta más dificultosa, tenemos un poema sobre la patria ante el cual no traigas ni un poema griego ni uno latino, ni tampoco creas

La vinculación de los principios del arte literario a las circunstancias y gustos de una época determinada contaba con precedentes en el ámbito italiano y se había desarrollado en España al calor de las polémicas sobre el teatro.<sup>84</sup> La aplicación de este punto de vista al conjunto de la obra poética de Lope representa, en este sentido, una novedad teórica equiparable a la que propondrán autores como Pedro Díaz de Rivas o Francisco Fernández de Córdoba para legitimar las alteraciones del decoro estilístico en las *Soledades* de Góngora (véase pp. 349-350).

El apéndice de Alfonso Sánchez se ha leído siempre como una obra autónoma e independiente del resto de la *Expostulatio Spongiae*. Sin duda, la naturaleza del texto de Sánchez es distinta de la del resto de textos incluidos en el volumen, desde los poemas panegíricos al sueño jocoso de Columbario, pasando por la propia refutación de la *Spongia*. Sin embargo, es indudable que la «Appendix» comparte los mismos objetivos que el conjunto de textos que conforman la *Expostulatio* y, de forma específica, el del propio Columbario en su «Expostulatio», es decir, la demostración de que Lope conocía y seguía los preceptos aristotélicos, en contra de lo afirmado por Torres Rámila. No se trataba solo de una defensa de la práctica literaria del escritor, sino de una legitimación de sus obras literarias a la luz de la misma preceptiva que había esgrimido Torres Rámila para censurarlas. Resulta sorprendente, en este sentido, que Columbario y Sánchez discrepen en su noción del arte y de sus reglas, situados cada uno en dos tradiciones distintas y opuestas. Columbario concibe el arte como un conjunto de preceptos derivados de autoridades como Aristóteles, Horacio o Escalígero. En un momento de su comentario afirmará

que responde a las odas de Píndaro y Horacio, pues son diferentes»). Esta clase de planteamientos, surgido al calor de la polémica entre los antiguos y los modernos, alimentará discursos de historia literaria abiertamente nacionalistas como, por ejemplo, el del abate Lampillas a finales del siglo XVIII (véase Blecua 2006:36-39).

<sup>84</sup> Véanse algunos de los textos que exponen este principio en el estudio preliminar de Sánchez Laílla [2003:I, 240-252] a su edición de la *Nueva idea de la tragedia antigua*, de Jusepe Antonio González de Salas, teórico contemporáneo de Lope que también suscribe este principio anunciado por Alfonso Sánchez [2003:II, 573-577].

explícitamente que no se encuentra nada en la obra de Lope que contradiga los preceptos de estos autores.<sup>85</sup> Se trata, por lo tanto, de una noción de «arte» análoga a la de Torres Rámila, donde existen una serie de principios sobre la composición literaria, derivados de un conjunto de autoridades y, principalmente, de la aristotélica, son válidos al margen de circunstancias y periodos históricos. En el texto de Alfonso Sánchez, sin embargo, como hemos visto, el arte se presenta justamente de forma contraria, como una disciplina que imita la naturaleza y que, por lo tanto, debe cambiar sus preceptos en la medida que varía la naturaleza que trata de reflejar.

La distancia entre uno y otro planteamiento es sustancial. Incluso considerando que la concepción del arte que tiene en mente Columbario admitiera la posibilidad de que se modificaran algunas reglas con el propósito de adecuar un texto literario a las circunstancias de la época en que se escribe, el planteamiento de ambos autores sigue obedeciendo a dos concepciones distintas del arte: Columbario concibe la existencia de una «poética», de un conjunto de principios objetivos sobre la poesía por medio de los cuales es posible legitimar o deslegitimar la creación literaria de un escritor (Lope, por ejemplo). Sánchez, en cambio, de forma más inteligente teniendo en cuenta la evidente dificultad de justificar una obra como la de Lope desde los principios de la poética neoaristotélica, niega la existencia de cualquier «poética» de principios objetivos, y considera que cada época elabora sus propios principios sobre el arte poético a través de la práctica literaria de los autores más excelentes (como Lope, paradigma de la poética contemporánea).

Esta discrepancia en la noción del arte y sus reglas debilitaba necesariamente el citado objetivo, que cabe imaginar como prioritario para los autores de la *Expostulatio*. Una formación universitaria, un conocimiento cabe imaginar que solvente de los principios aristotélicos sobre el arte y la poesía y la

<sup>85</sup> «Nec est opus, ut partes poematis essentielles nobis ingeras, cum nihil in hac epopeia reperiat, quod vel Aristotelis *Poeticae*, vel *Arti* Horatii, vel denique si ad neotericos decurrimus, ipsi etiam I. Caesari Scaligero contradicat» (p. 122).

urgencia de articular un discurso consistente en defensa de Lope no evitó que estos autores optaran por dos interpretaciones distintas de la noción de «arte» según Aristóteles. Este dispar planteamiento sugiere, como se observa en otros textos de polémicas literarias contemporáneas, que Aristóteles, en determinados ámbitos, seguía pesando más por la autoridad de su nombre que por los contenidos concretos de su doctrina.<sup>86</sup>

<sup>86</sup> Véanse las observaciones de Vitse [1990: 224-228] sobre del desinterés de los dramaturgos por las reglas aristotélicas. Para un estado de la cuestión a propósito de la reflexión teórica sobre el teatro en los siglos XVI y XVII, véanse Sánchez Laílla [2000a:33-59] y Álvarez Sellers [2004]. Un presupuesto similar al que debió de guiar la composición de los textos mencionados de la *Expostulatio* cabe deducirse de la estrategia elaborada por Baltasar Elisio de Medinilla para prestigiar la figura de Lope en su diálogo incompleto *El Vega de la poética española*, escrito hacia 1618 y, por lo tanto, al calor de la polémica con la *Spongia*. Allí, uno de los personajes señalaba que la *Poética* de Aristóteles había sido la guía de Lope en todas sus composiciones. El diálogo se interrumpe precisamente cuando el propio Lope iba a dar cuenta de este particular. Véase el prólogo y la edición del texto llevados a cabo por Giuliani y Pineda [1997].

### 1.3 TEXTOS

#### FUENTES Y CRITERIOS DE EDICIÓN

##### *Sátiras*

Las sátiras se editan a partir del único testimonio que se conserva de estos textos: Biblioteca Nacional, ms. 3985, fols. 58r-69v. Una caligrafía poco clara, la escasa formación lingüística del copista (abundan los vulgarismos) y la pérdida de varios versos durante el proceso de copia dificultan considerablemente la lectura y comprensión de estas sátiras. En este sentido, el trabajo de edición y anotación de estas sátiras que llevó a cabo Joaquín de Entrambasaguas [1947/67:244-411] con la colaboración de Dámaso Alonso (p. 239, n. 3) me ha resultado fundamental, y así lo he hecho constar en las notas con la indicación entre paréntesis (JE). A diferencia del texto editado por Entrambasaguas, sin embargo, mantengo en mi edición todos los rasgos lingüísticos del original que pudieran corresponder a una fonética distinta de la actual. Los corchetes dentro de los versos indican que el texto del manuscrito es ilegible o carece de sentido en su contexto. El resto de corchetes indica ausencia de uno o varios versos.

##### *Alfonso Sánchez, «Appendix ad Expostulationem Spongiae»: original y traducción*

La edición del texto latino se ha llevado a cabo partir del ejemplar de la Biblioteca Nacional, 2/15734 de la *Expostulatio Spongiae*. El texto ocupa los dos últimos pliegos del volumen, los cuales carecen de paginación y solo llevan la signatura al pie (A-B<sup>4</sup>). A propósito de la ortografía latina, se ha limitado el uso de mayúsculas a nombres propios y gentilicios. Se ha modificado, también, la puntuación, eliminando comas en algunos lugares (por ejemplo, delante de conjunciones) y colocándolas en otros para distinguir las diferentes oraciones, y

convirtiendo los dos puntos al final de periodo en punto o punto y coma. La anotación del texto no pretende ser exhaustiva: se han consignado aquellas fuentes que aparecen citadas de forma explícita y algunas que eran fácilmente reconocibles por su difusión en los textos de la época. Finalmente, la traducción del texto pretende solamente ofrecer una lectura cómoda de la «Appendix» de Sánchez, sin sustituir el original latino en ningún caso.

*Interrogatorio del Colegio de San Ildefonso de Alcalá*

El índice de las preguntas (impreso) y las declaraciones de los interrogados (manuscrito) se encuentran en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, Legajos, 538, n.º 17, «Pedro de Torres Rámila, nacido en Villarcayo (Burgos), año 1623-25». Edito el texto siguiendo la disposición que presenta en el original, corrigiendo errores evidentes de transcripción y modernizando la ortografía siempre y cuando no se alteren peculiaridades fonéticas del original. La transcripción de algunos pasajes de este interrogatorio por parte de Entrambasaguas (una décima parte del total, aproximadamente) presentaba algunos errores (pocos) que he corregido. En ocasiones, el manuscrito presentaba una o dos palabras ilegibles para mí; en tal caso, he indicado: [ilegible].



## SÁTIRA I

Yo, Juan Martínez, oficial de Olmedo,  
por la gracia de Dios poeta sastre,  
natural de La Sagra, de Toledo;  
a ti, Torres, que tienes por desastre  
ser hijo de dos sastres burgaleses, 5  
carta, salud y sogá que te arrastre.  
Corridos cuatro sastres montañeses  
de que desprecies el paterno oficio,  
devanecido en teologales teses,  
me mandan, por hacerte beneficio, 10  
que te aconseje nuevamente insistas  
a honrar tu originario sastreficio.  
¡Oh quién tuviera estilo gongorista,  
que es el que más te agrada, para darte  
un churrete calvete a letra vista! 15  
Perdona tú, que yo no sé qué es arte,  
y bien podrás tú; de ello sabes menos  
que supo de ribetes Durandarte.  
Deciende con relámpagos y truenos,  
infúndeme, sastrífera Talía, 20  
mitológicos no, versos sastrenos.  
Salga de mi dedal la pluma mía,

**1-6.** *Yo, Juan Martínez...; a ti, Torres...; carta, salud...*: Parodia de las fórmulas que encabezaban las cartas oficiales. **1.** *oficial*: 'el que desempeña un trabajo manual'. **2.** *poeta sastre*: los malos poetas eran calificados a menudo de sastres. Existió en la época, por otra parte, un sastre de Toledo conocido por sus obras dramáticas y poéticas (Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero*). **3.** *La Sagra*: región situada entre Toledo y Madrid. **4.** *desastre*: 'mala suerte atribuida a los astros'. **7.** *montañeses*: hidalgos (los originarios de la Montaña, territorio que se extendía por la zona de la cordillera cantábrica, eran hidalgos por antonomasia). **9.** *teologales teses*: 'tesis o cuestiones teológicas debatidas en un contexto universitario'. **10.** *hacerte beneficio*: 'ayudarte'. **12.** *sastreficio*: palabra formada a semejanza de *maleficio*, esto es, que había nacido con la estrella de ser sastre (JE). **15.** *churrete*: derivado de *churre*, 'pringue gruesa y sucia que corre de una cosa grasa'; *a letra vista*: 'visible para todos'. El sintagma «licenciado churrete calvete» se encuentra usado con idéntico sentido en las *Aventuras de don Fruela* de Francisco Bernardo de Quirós, 1656. **16.** *arte*: 'preceptos del arte poético'. **18.** *Durandarte*: originalmente era la espada de Roldán, pero con el tiempo llegó a convertirse en un caballero más del ciclo carolingio. **20.** *Talía*: musa del teatro (aquí, de los sastres). **21.** El verso imita una estructura sintáctica característica de la poesía gongorina

y pues va de tijeras a tijeras,  
 anéguese el barril de mi poesía.

Torres, si tus principios consideras, 25  
 no desprecies tu carne, Dios lo dice;  
 mira si es bien que obedecerle quieras.

De carne son los sastres; contradice  
 al divino consejo tu desprecio;  
 permite que tu carne se autorice. 30

El arte de cortar no tiene precio  
 y en tu lengua de víbora insolente,  
 verá un ciego y juzgará un necio.

Borracha la fortuna te acreciente,  
 que, aunque le añadas cuernos a la luna, 35  
 sastre fuiste y serás eternamente.

Si adversa a la razón tienes fortuna,  
 acuérdate que es sastre oficio honroso  
 y que fue tu embrión, tu parto y cuna;  
 tú, paje por Italia y aún sarnoso, 40  
 alguna vez los sastres imitaste,  
 de tus carnes de zapa cuidadoso.

El paternal dedal comunicaste  
 al dedo de la pluma con que agora  
 en furioso latín barbarizaste. 45

Ningún cristiano tu principio ignora,  
 pues, ¿por qué vanidad, sastre pedante,  
 la aguja infamas de tu vida autora?

Aunque llegues a ser pulpo arrogante  
 [.....] 50

(aludida en el v. 13); *sastrenos*: 'proprios de sastre'. **24.** *barril*: 'vaso de tierra de gran vientre y cuello angosto para el agua o el vino', pero no entiendo el verso; hay sinéresis en *poesía* (no la había en el *poeta* del v. 2). **26.** *no desprecies tu carne, Dios lo dice*: «Nemo enim unquam carnem suam odio habuit» (Ad Ephesios, 5, 29). **31.** *cortar*: 'murmurar'. **33.** Verso hipométrico, faltan dos sílabas. **35.** *aunque le añadas cuernos a la luna*: 'aunque hagas lo imposible por parecer otra cosa'. **40.** Única alusión al hipotético viaje de Torres Rámila a Italia como paje al servicio de algún noble. **42.** *carnes de zapa*: 'carnes ásperas'. **43.** *comunicaste*: 'diste a conocer'. **45.** Se refiere a la *Spongia*, aparecida pocos meses antes. **46.** *tu principio*: 'tus orígenes'. **49.** *pulpo arrogante*: probablemente el verso siguiente aclararía el significado de esta imagen.

oficio tan antiguo y importante.

Adán fue el primer sastre, Adán te advierte:  
de aquellas periconas medio bragas,  
mortaja vil de la primera muerte,  
túnicas hizo Dios; luego no hagas 55  
desprecio del oficio más antiguo  
ni la grandeza del coser deshagas.

Si alguna vez te encuentro, me santiguo,  
y en viéndote la cara anfibológica,  
que decieras de sastres averiguo. 60

Sin figura, sin máquina astrológica,  
traes escrito el «soy sastre» por la fuente,  
que no pudo encubrir borla teológica.  
[.....]  
las frases del estilo en que deliras. 65  
Sastre fuiste y serás eternamente.

Si lo pareces, tú, ¿de qué te admiras?  
que a no saberlo yo de tus iguales,  
lo supiera mejor de tus mentiras.  
Dejemos conclusiones teologales, 70  
no me mires a zurdas, basilisco,  
y enristremos agujas y dedales.

No se te dé por tal principio un prisco.  
Si estudias para diablo, ¿qué te importa?,  
pues menos es ser sastre que morisco. 75

Vente a Madrid con tu sotana corta  
y arrastra rabos, pícaro bergante,  
y finge en Alcalá la gata morta,

**53.** *periconas*: 'hojas de higuera que cubrían el sexo de Adán' (por la similitud entre la hoja de higuera y el *pericón*, abanico muy grande). **55.** No hay sinalefa entre las dos últimas palabras del verso. **59.** *cara anfibológica*: 'la de teólogo y sastre' (JE). **61.** *máquina astrológica*: 'astro-labio'. **63.** *borla teológica*: 'borla de doctor en teología' (Torres Rámila estaba por entonces matriculado para lograr el grado de bachiller —no el de doctor— en teología); hay sinéresis en *teológica*. **69.** El carácter mentiroso de los sastres era proverbial. **70.** *conclusiones*: era la última fase de las disputas sobre una cuestión determinada en un contexto universitario; hay sinéresis en *teologales*. **71.** El basilisco era animal mitológico que mataba con la vista, de ahí el *mirar a zurdas* ('mirar mal'). **77.** *arrastra rabos*: 'anda arrastrando la sotana, deshilachada por su borde inferior'. **78.** *finje ... la gata morta*: 'finje santidad, humildad, flaqueza y necesidad' (Cov.).

que no hay dedicatoria que me espante  
de esas que imprimes tú, donde amenazas 80  
como negro ratón tanto elefante.

Un pobre sastre soy, ¿qué te embarazas?  
Sal aquí con dedal, toma la aguja,  
que no tengo corozas ni corazas;  
pasa de tu pelota, negra cuja, 85  
la lanza en ristre, ¡oh sabio hermafrodita!,  
o tu gramatical ingenio estruja.

No temas del colegio la conquista,  
que rámila es alto privilegio  
y entonces yo seré tu coronista. 90

Sube de sastre a colegial egregio,  
toma la bolsa tú, que brevemente  
venderás al rector de tu colegio;  
mas delante de tanto pretendiente  
por becadero llevarás esquila. 95  
Sastre fuiste y serás eternamente.

Dicen que agora tu ingenio se afila  
contra la concepción Inmaculada;  
¡oh ramo de locura de Ramila!  
que la Universidad juró forzada, 100  
imprimes; es vergüenza, cosa impía  
digna de ser con fuego castigada.

¡Bien entra el bellacón, por vida mía,

79. *dedicatoria*: 'texto'. 81. *negro ratón, tanto elefante*: existe una fábula de La Fontaine (VIII, 15) en la que un ratón se burla de un elefante, pero no he localizado un análogo clásico en Esopo y Fedro. 82. *embaraza*: 'detiene'. 84. *corozas*: 'capirote de forma cónica que por afrenta se ponía en la cabeza a los condenados por la Inquisición'. 85. *pelota*: 'proyectil de plomo o hierro'; *negra*: 'funesta'; *cuja*: 'anillo de hierro sujeto al estribo derecho que sirve para sujetar la lanza cuando no se empuña'. 86. *hermafrodita*: 'ya de un sexo, ya de otro'. 88. *no temas del colegio la conquista*: no entiendo el verso. 89. Verso hipométrico, falta una sílaba; *rámila*: 'guarduña' (en lengua de germanía, además, equivalía a 'ladrón'). 92. *toma la bolsa*: 'roba'. 93. *venderás*: 'traicionarás' (alusión a Judas). 95. *por becadero llevarás esquila*: 'por ser becario (*becadero*) llevarás la franja o beca (aquí, burlescamente, *esquila*) atravesada por delante del pecho con el color del colegio que te ha becado' (JE). 98. La actividad de las instituciones españolas en defensa del dogma de la Inmaculada Concepción durante estos años fue notable. 99. *ramo de locura*: 'incipiente locura', o sencillamente, 'locura'. 100-101. Tomás Tamayo declaraba que Torres «escribió en otra dedicatoria que la Universidad de Alcalá había jurado forzada» (27 de marzo de 1622). No hay constancia de este particular.

descortés, indecoro y enfadoso,  
a estudiar la sagrada Teología! 105

Mas ¿quién vio que estudiase religioso  
materia de los ángeles el diablo,  
de hurtar su luz y forma deseoso?

¡A ti digo, pasquín, contigo hablo,  
maestro en desvergüenza, sastre indino, 110  
que hiciste la academia sacra estable!

No eres maestro tú por el camino  
que los demás, a quien honró la escuela  
con verde honor de su laurel divino.

Tu vana, de cabrito, cabezuela, 115  
no se viera jamás en aquel trono  
si supieran tu baja parentela.

Humilla ignorantón el grave tono;  
advierte que te dieron por burlarse  
borla de gaita y capirote mono. 120

¿No has visto alguna vez, para escusarse  
a la gente de holgar en procesiones,  
que suele una tarasca fabricarse?

Pues la escuela en iguales ocasiones  
te lleva por tarasca y vas cercado 125  
de mil gramaticales ciniflones.

Este ha sido tu honor, este tu grado.  
Si al que corta también llaman maestro,  
tu padre fue primero graduado.

**106-108.** '¿Quién vio que el diablo, como religioso, se dedicara a estudiar teología (*materia de los ángeles*)?', si entiendo bien los versos; los ángeles, criaturas sin cuerpo, son solamente alma (*forma*) y luz. **109.** *pasquín*: 'maestro de escuela ignorante y mordaz'; no hay sinalefa entre las dos últimas palabras del verso. **111.** *academia sacra*: 'facultad de teología'. **115.** *cabezuela*: 'cabeza de poco seso'. **120.** *borla*: se alude a la borla de maestro en Artes; *gaita*: no entiendo el significado del término en este contexto; *capirote*: equívoco entre el capirote que llevaban algunos estudiantes y el que colocaban a los condenados por la Inquisición (v. 84); *mono*: 'momo', aquí, tal vez, 'maldiciente'. **121.** *excusarse*: 'evitar'. **123.** *tarasca*: especie de serpiente gigante (con ocho o diez personas dentro) que se hacía en las fiestas del Corpus y que quitaba las caperuzas a la gente (para devolvérselas después) con la boca, alargando y encogiéndolo el cuello rápidamente. **126.** *ciniflones*: 'peluquero' (del latín *ciniflo*); metáfora con la que se alude a los amigos o discípulos que, debido al imperfecto conocimiento de la gramática latina de Torres Rámila, corrigen y mejoran sus textos.

Tú, lascivo en cortar, pero no diestro, 130  
 (y en un secreto que yo sé me fundo),  
 ¡qué presto harás laurel de tu cabestro!  
 Mas ¿para qué me canso, Arrio segundo?  
 Bien es que vivas tú con nosotros, locos;  
 complisión de universos es el mundo. 135  
 Los libros con que agora me haces cocos  
 ya sabes para donde los espero,  
 que siendo tuyos me parecen pocos.  
 Solo avisarte como sastre quiero,  
 que ya que no los honras con ser nada, 140  
 no te desprecies del coser primero.  
 Nadie sacó de tu linaje espada;  
 pues bien, ¿qué quieres ser? ¿Qué gusto tienes?  
 ¿Qué púlpito? ¿Qué cátedra te enfada?  
 Tu madre entre braguetas y sartenes 145  
 complutinaba soletero paño.  
 ¿De qué Guzmanes o Mendozas vienes?  
 ¡Oh fraile de haba! ¡Oh cúlice ermitaño!  
 ¡Oh diaquilón menor! ¡Oh torrecillas!  
 ¡Oh pardo rostro de pichel de estaño! 150  
 ¡Oh ingenio de palillos y cosquillas!  
 ¡Oh frente de Alcalá! ¡Honor de España!  
 ¡Otava de las siete maravillas!  
 ¿Qué necio amigo lisonjero engaña

**133.** *Arrio segundo*: 'hereje' (por Arrio, siglos III-IV, fundador del arrianismo, doctrina condenada como herejía). **134.** El verso es hipermétrico. **135.** *complisión de universos es el mundo*: 'el mundo es la reunión de todas las cosas' (incluidos los locos). **136.** *cocos*: 'gestos de amenaza'. **137.** La imagen escatológica (con las hojas de los *libros*) es clara. **140-141.** 'No desdeñes (*desprecies*) tus orígenes como sastre (*del coser primero*), ya que eres incapaz de escribir buenos libros'. **142.** 'Nadie ejerció como soldado'. **144.** *enfada*: 'quita el sueño'. **146.** *complutinaba*: 'trabajaba en Alcalá' (no hay constancia de este particular); *soletero paño*: 'paño de soleta'. **147.** *Guzmanes o Mendozas*: dos de las familias nobiliarias más importantes desde época medieval. **148.** *fraile de haba*: 'muñequito en figura de fraile que se hacía abriendo la parte superior de una vaina de haba y quitándole un grano'; *cúlice*: 'mosquito' (del latín *culex*); dada la afición de los mosquitos al vino, la intención de la metáfora es clara. **149.** *diaquilón*: 'emplasto que se pone para cerrar las heridas'; *torrecillas*: no acierto a ver qué burla hay detrás de esta deformación del apellido de Torres Rámila. **150.** *pardo*: 'humilde'; *pichel*: 'vaso pequeño de estaño para beber vino'. **151.** *de palillos y cosquillas*: 'de escasa consistencia y ligero'. **152.** No hay sinalefa entre *Alcalá* y *honor*.

tu loco error, tu ingenio sumergido 155  
 en círculos de enredos como araña?  
 Ese latín que te ha desvanecido  
 a que lo descifrara un secretario  
 fue de dos hombres doctos conducido.

[.....] dijo que era necesario, 160  
 porque le pareció latín de espía  
 o de algún oficial de boticario,  
 y disuelto que fue ese algarabía,  
 dijeron un morisco y dos gitanos  
 que de la lengua de los dos tenía. 165

Déjate de morlacos y morlanos,  
 Figueroas, didáscalos y Ponces,  
 puesto que finges defensores vanos.

Ya se arman contra ti. Verás entonces  
 sepultada en ti mismo tu memoria; 170  
 la suya en jaspes y dorados bronces.

Guárdate de imprimir dedicatoria,  
 Torres, que si otra vez pierdes el miedo,  
 el claro Apolo, de estos montes gloria,  
 no ha de parar con mi maestro Olmedo 175  
 hasta que a puras sátiras te lleve  
 a profesar al Nuncio de Toledo.

Tu sacro estado compasión me mueve,  
 mas porque niegas tú la sastrería  
 a tus tijeras mi dedal se atreve. 180  
 Estudia y deja tanta fantasía,

**155.** Se ha visto aquí una alusión a Cristóbal Suárez de Figueroa (JE). **157.** *desvanecido*: 'envanecido (por su latín)'. **158-159.** Posible alusión a Lope (*secretario*) y a Francisco López de Aguilar y Tomás Tamayo de Vargas (*dos hombres doctos*). **161-162.** Alusión al mal latín que debían de emplear algunos espías internacionales y los boticarios. **163.** *algarabía*: 'secuencia de palabras sin sentido'. **166.** *morlacos y morlones*: 'afectaciones de ignorancia' (por los habitantes de Morlaquia —Austria—, tenidos como paradigma de este rasgo). **167.** Alusión a Cristóbal Suárez de Figueroa y a Manuel Ponce. Por didascalios debe entenderse, probablemente, 'autoridades clásicas' susceptibles de ser citadas por Torres en un texto. **168.** *vanos*: 'sin sustancia'. **169.** Cabe pensar que alude a los dos personajes citados en el v. 167. **172.** *dedicatoria*: 'texto' (v. 79). **174.** *claro Apolo destes montes*: posible alusión a Baltasar Elisio de Medinilla (JE). **177.** *Nuncio de Toledo*: 'manicomio' (su fundador a finales del s. XV, Francisco Ortiz, había sido nuncio apostólico). **181.** *fantasía*: 'presunción'.

que no des de naranjos de la aguja  
 los puntos de la sacra Teología.

Tu padre es moro y tu madre bruja;  
 ¿de qué te corres tú? Vuelve en tu acuerdo, 185  
 y si sabes andar, ¿quién te reempuja?

Pues si agora te ladro y no te muerdo,  
 no me des ocasión, que de impaciente  
 te perderás conmigo si me pierdo.

Didáscalo tendrás que te aposente, 190  
 aunque por más que te ame, disparates:  
 sastre fuiste y serás eternamente.

Poncio Pilato, aquel tu dulce Acates,  
 que sin latín por tu latín aboga,  
 y es vicescanciller de tus orates, 195  
 también ha de llevar, larga la sogá,  
 su poquito de sátira burlesca,  
 aunque vuelva a juntar la sinagoga.

Tú, pues, ¡oh mur, oh rana pedantesca!,  
 no vibres más la lengua serpentina, 200  
 no más dedicatoria latinesca.

No sabes a qué sabe trementina,  
 estopa y huevo, y neciamente corres  
 donde ha de ser tu lengua tu rüina.

No me conoces, ni te canses, Torres, 205  
 que no sabrás quién soy, aunque consultes  
 Figueroas, morlacos y Vinorres.

**182.** *des de naranjos*: tal vez, 'no dejes de lado (los estudios de teología)' (JE). **185.** *vuelve en tu acuerdo*: 'vuelve en ti mismo'. **186.** 'Si ya haces algo bien, ¿quién te empuja a hacer otras cosas?'. **189.** *me pierdo*: 'pierdo la paciencia o el control'. **190-191.** *Quizá*, 'autoridad tendrás que te ayude, aunque por más que lo haga, dirás disparates'. **193.** *Poncio Pilato*: podría aludir a Cristóbal Suárez de Figueroa; *tu dulce Acates*: 'tu compañero fiel' (Acates, compañero de Eneas, paradigma de la fidelidad). **194.** 'Sin saber latín (*sin latín*), sin ser, pues, un experto, defiende (*aboga*) el tuyo'. **195.** *orates*: 'locos (que te siguen)'. **196.** *larga la sogá*: 'dándole un margen'. **198.** Más allá de la tópica calificación de judío, parece aludirse aquí a alguna clase de cenáculo literario (quizá el de la librería de Jerónimo de Courbes, situada delante de las gradas de San Felipe el Real de Madrid). **199.** *mur*: 'ratón' (del latín, *mus*); probable alusión a la fábula del ratón y la rana de Esopo. **202-203.** *trementina, estopa y huevo*: substancias que solían emplearse para curar heridas graves, como las cuchilladas (podría haber aquí, pues, una amenaza explícita).



Sastre soy aunque tú lo dificultes;  
 consejos son de amigo consastriota,  
 no es bien que temerario los sepultes. 210

Si puedes sosegar, ¿quién te alborota?,  
 debajo de capillos y bonetes  
 yo he visto más de una cabeza rota.

Si por matriculado te prometes  
 la libertad que piensas, ¿quién te engaña?; 215  
 la verde cruz tiene secretos bretes.

Olvida tu latín de tiritaña;  
 mira que siempre fue santo el silencio;  
 humíllate a los vientos, débil caña;

deja vivir al español Terencio 220  
 y al toledano Apolo, cuya fuente  
 a todas en laureles diferencio.  
 Sastre fuiste y serás eternamente.

**207.** *Vinorres*: Don Pascual de la Corte, llamado Vinorres o Vinorra, era un hombre calificado de loco por sus contemporáneos, alcohólico y objeto de burlas (JE). *Vinorres* también podía significar, simplemente, 'borracho'. **208.** *dificultes*: 'quieras negarlo'. **209.** *consastriota*: pala-bra burlesca formada a partir de *sastre* y *compatriota*. **212.** *capillos*: 'capirotes que llevaban los doctores en las universidades y colegios'; *bonete*: 'gorra usada por doctores y maestros'. **215.** *libertad*: 'desvergüenza, insolencia'. **216.** *verde cruz*: se alude, por un lado, a la cruz verde que era emblema del Santo Oficio de la Inquisición, y por otro, al color de la Facultad de Cánones, donde estaba matriculado Torres (JE); *brete*: 'cepo estrecho de hierro que se ponía a los reos en los pies'. **217.** *tiritaña*: 'tela muy endeble'. **218.** Alusión al refrán: «Al buen callar llaman santo». **220.** *español Terencio*: Lope de Vega. **222.** *diferencio*: 'distingo'.

## SÁTIRA II

Tú, que para la sátira primera  
sastrino señor [.....] oído  
gran menestral de la cortante esfera,  
maestro enjerto en sastre que has sabido,  
cosiendo y despuntando a lo flandesco, 5  
zurcir la borla al paño mal nacido,  
oye, de la segunda, el picaresco  
estilo de mi musa en tu alabanza,  
que viene la bellaca de refresco;  
y tú, ninfa tajide, si me alcanza 10  
aquella que Platón llamó manía,  
enfurece los tercios de mi lanza;  
que supuesto que va de valentía,  
contra una aguja de coser soletas,  
desculpa tiene la arrogancia mía. 15  
Cual suele el diestro gato fingir tretas  
al vivo ratoncillo que ha pescado,  
ya públicas las uñas, ya secretas,  
lo blanco de la panza levantado,  
pelotear su miserable vida, 20  
y el triste [.....] helado,  
pidiendo al desigual raticida  
piedad con los gestíferos pucheros,  
con esa imitación sirrelamida,  
pues con martelos blandos y ojos fieros, 25

**3.** *cortante esfera*: no acierto a entender a qué objeto se alude aquí. **5.** *despuntando*: 'quebrando las puntas (de las agujas)'; *a lo flandesco*: 'ebrio' (los flamencos tenían fama de bebedores). **6.** 'Unir a tu oficio como sastre tu formación académica'. Tanto doctores como maestros llevaban una borla del color de su facultad. **7.** *la segunda*: se refiere a la segunda de las sátiras escritas contra él; *picaresco*: 'astuto'. **9.** *de refresco*: 'descansada'. **10.** *ninfa tajide*: 'ninfa del Tajo'. **11.** *manía*: 'locura' (propia de los poetas inspirados; una de las cuatro *manías* descritas por Platón en el *Fedro*). **12.** *los tercios de mi lanza*: 'las dos mitades de la lanza (que tengo sujeta con mi mano)'. **14.** *soletas*: 'remiendos'. **22.** *desigual*: 'injusto'. **23.** *gestíferos pucheros*: 'los pucheros que hace el ratón gesticulando'. **24.** *sirrelamido*: palabra compuesta a partir del participio *relamido* (si no es error del manuscrito), que describe la actitud del ratón imitando la conducta del gato para apiadarle. **25.** *martelos*: 'celos' o 'galanteos'.

la victoriosa cola meneando,  
 entretiene en la vaina los aceros;  
     tal contigo, jugando y retozando,  
 te doy estos gatescos bofetones  
 victorioso de verte agonizando,                   30  
     agora entre tus hurtos y centones  
 estés, ¡oh desdichado Torrecillas  
 sastre!, o lopusando conclusiones,  
     o ensuciando de Henares las orillas,  
 dejando de remiendos más retales                   35  
 que ha hecho Benavente seguidillas.  
     ¡Que vuelvas esos ojos funerales  
 a un sastre condiscípulo, que vive  
 honrando humildemente sus iguales!  
     ¿Qué mandamiento el remendar prohíbe?;   40  
 trate el cíclope herrero su bigornia.  
 ¡Oh sastre de latín: cose y escribe!  
     Si vas desde Getafe a California,  
 no has de hallar un amigo ni le tienes  
 sacando la cuadrilla capricornia;                   45  
     pues dime, por tus ojos, ¿a qué vienes?  
 ¿derramas valentía? ¡Mientes, mandria!  
 Cuando tijeras de cortar previenes,  
     cuervo pareces tú, que no calandria.  
 Lo que es aborrecido el desengaño,                   50  
 ¡qué bien lo dijo el cómico en el *Andria!*

27. *en la vaina los aceros*: 'las uñas ocultas'. 31. *centones*: 'obras compuestas de citas de otros autores'. 33. *lopusando conclusiones*: 'escribiendo críticas contra Lope'. 36. *Benavente*: Luis Quiñones de Benavente, conocido autor de entremeses; la *seguidilla*, género fundamental de la lírica popular, era una canción propia de la gente de baja condición. 37. *ojos funerales*: 'mirada funesta' (no he documentado esta imagen en los textos de la época). 38. *sastre condiscípulo*: tal vez alude a Baltasar Elisio de Medinilla, o al mismo Lope. 41. *cíclope herrero*: 'Torres Rámila'; *su bigornia*: 'soldados que en el escuadrón van en la bicornia, esto es, en los dos cuernos en que se divide la formación', y por analogía, 'pandilla de amigos universitarios presumidos y valentones'; y aquí, también, 'su yunque (donde forja el autor —*cíclope herrero*— sus obras satíricas)'. 45. *cuadrilla capricornia*: 'pandilla de amigos situados en la bicornia de la formación' (véase n. anterior). 47. *derramas*: 'exhibes' (véase nota al v. 41); *mandria*: 'cobarde'. 50-51. parece aludir al argumento de la comedia de Terencio más que a un verso concreto de la obra (que no he localizado).

¡No cortes vidas, tú, no tanto daño!,  
 pues que tu padre, que buen siglo tenga,  
 más honrado que tú, cortaba paño.

Mata la caza que a tus manos venga, 55  
 pues que te sobra tanta cada día,  
 y en esto tu venganza se entretenga,  
 que un discípulo tuyo me decía  
 que traías las uñas coloradas  
 de tanto «pido» en la carnicería; 60  
 en barajas tan mal encuadernadas,  
 donde te vales de fulleros fríos,  
 más queremos jugar bastos que espadas.  
 Deja de hablar con tantos desvaríos;  
 cristianos viejos hay; tú no eres viejo; 65  
 mas ¿quién me mete en silogismos fríos?

Si yo creyera a un cierto Alí Bermejo,  
 trujeras almaizal y no casulla;  
 mas llega siempre tarde el buen consejo.

Fingirte siempre padres, bien [.....], 70  
 confiesa los que tienes, Zulemilla,  
 y vete a Argel con la nefanda trulla.

Ya sé que probarás que en cierta villa  
 hubo un Rámila hidalgo de un costado  
 que vino desde Asturias a Castilla; 75  
 esas ramas son tretas de tu agrado,  
 pero, pues andas por las ramas, vive  
 y no te dé mi información cuidado.

Ya sobre posesión tu amor prescribe,

**55.** *caza*: 'lo que podía conseguir por malas artes en el juego' (JE). **57.** *entretenga*: 'mantenga ocupada'. **60.** *carnicería*: quizá, 'casa de juego' (JE). **62.** *fulleros fríos*: 'jugadores tramposos sin carácter'. **63.** El sentido que se da a los términos de la baraja es claro. **66.** *fríos*: 'sin fuerza'. **67.** *Alí Bermejo*: 'morisco'. **68.** *almaizal*: 'toca de gasa usada por los moriscos'; es decir, 'de creer lo que me dijo un morisco, sería más propio de ti que vistieras como morisco (dado que lo eres) y no como sacerdote'. **71.** *Zulemilla*: diminutivo de Zulema, nombre por antonomasia del moro en la literatura de la época. **72.** *nefanda trulla*: 'indigna turba de gente' (véase v. 45). **74.** *de un costado*: 'por una rama de su familia' (véase v. 76). **78.** *te de cuidado*: 'te preocupe'. **79.** *sobre posesión tu amor prescribe*: 'tu vanidad prescribe lo relativo a tu linaje'.

y puesto que tu casa lo declara, 80  
 joh sastre de latín, cose y escribe!  
 Mas ¿cómo tienes, di, tan mala cara?  
 Si así tuviera lo que llaman culo,  
 donde nadie me viera me cagara.  
 Las sales de Marcial y de Catulo 85  
 allá las hurten páticos cinedos,  
 pues ya se fue Ganasa con Trastulo;  
 si el vulgo a las acciones llama enredos,  
 tiene razón, que quien mejor los hace,  
 más gana que Riquelmes y Pinedos. 90  
 La urbanidad civil no me desplace;  
 no sé qué es criticar, aunque podría,  
 porque no como a ti me satisface.  
 Barbiponiente he visto a la poesía,  
 hablando de dragmáticos poemas; 95  
 temo que es Helicón Fuenterrabía.  
 El mundo tuvo siempre algunas temas;  
 bien haya el inventor de las tortillas,  
 que así mezcló las claras con las yemas.  
 Aquí contara yo las maravillas 100  
 de unos ciertos cuitados escritores,  
 si apóstrofes sufrieras, Torrecillas.  
 En ajenos trabajos, hay doctores,  
 gente que sabe mal el italiano,  
 destrucción de librereros e impresores. 105  
 Trasladan al idioma castellano

**80.** *tu casa*: 'tu familia'. **85.** *sales*: 'agudezas satíricas'. **86.** *páticos*: 'libertinos' (del latín, *pathicus*); *cinedos*: 'bailarín afeminado y deshonesto', o, simplemente, 'homosexual' (del latín, *cinaedus*). **87.** *Ganasa*: Giovanni Alberto Naseli, famoso autor de compañía y actor italiano que representó con éxito en los corrales de comedias madrileños desde la década de los setenta hasta principios de siglo; *Trastulo*: personaje de la comedia italiana caracterizado por su gran nariz. **88.** *acciones*: 'argumentos'. **90.** *Riquelmes y Pinedos*: conocidos actores y directores de compañía que estrenaron muchas comedias de Lope. **91.** *urbanidad civil*: 'el trato grosero', probablemente. **93.** *porque*: 'aunque'. **94.** *barbiponiente*: 'juvenil'. Es una alusión a la nueva poesía gongorina; hay sinéresis en *poesía* (y no en *poema*, v. 95). **96.** Hay en este verso una probable alusión escatológica. **97.** *temas*: 'manías' u 'obsesiones'. **103-191.** Versos dirigidos contra Cristóbal Suárez de Figueroa. **106-108.** Suárez de Figueroa había editado en 1615 la *Plaza universal de todas*

unos como librazos en estilo  
que parece morisco y es gitano.  
¡Qué graciosa versión de Argirofilo,  
de los aristotélicos teoremas!; 110  
mas ya de sastre se me quiebra el hilo.  
¡Oh tú, doctor, que en tu papel te quemas!;  
si aquí se cifra todo lo que sabes,  
¿por qué de los católicos blasfemas?  
Fábula fuiste de los hombres graves, 115  
y esos tus pasajeros sin licencia,  
lastre que sirve a las [...] naves.  
Acuérdate que a toda diligencia  
ibas en una mula coja un día,  
no lejos de la Vera de Plasencia, 120  
para llevar a cierta señoría  
la distición de un libro; ¡oh, buen Petrarca!  
«Povera e nuda vai, Filosofia!».  
¡A fe que era el libraco de la marca  
y que se han hecho dél hartos cartones! 125  
A los engrudos le obligó la Parca.  
Así yacen tus falsas traducciones,  
si bien con justo miedo se han limpiado  
con papel en que tú la mano pones.  
Camina, pues, traducidor cuitado, 130  
y España de tu pluma se defienda,

*ciencias*, que era una traducción con añadidos de un libro original de Tomasso Garzoni. **109.** *Argirofilo*: Juan Argiropoulos, nacido en Constantinopla, famoso traductor de las obras de Aristóteles en el siglo XV. **110.** Hay sinéresis en *teoremas*. **112-114.** Se alude, sin duda, a la *Plaza universal*, pero no acierto a ver el sentido del primero y tercer verso del terceto. **115.** *fábula*: 'tema de conversación' (en un sentido peyorativo). La expresión se había lexicalizado desde que la usara Petrarca en el primer soneto del *Canzoniere*; el ms. lee *faula*. **116.** *tus pasajeros*: los interlocutores del diálogo titulado *El pasajero*, publicado por Suárez de Figueroa a finales de 1617. **118-122.** No se han encontrado otros textos que documenten esta anécdota y la expliquen. **123.** Conocido verso de Petrarca (*Canzoniere*, VII, 10). **124.** *de la marca*: 'con papel de marca mayor (de gran tamaño, a la medida de tu ignorancia, quizá)'. **125.** *a los engrudos le obligó la Parca*: no entiendo el sentido de este verso. El *engrudo* era la sustancia que se empleaba para pegar papeles y encuadernaciones. Por *Parca* se debe de aludir a las tres diosas (y no a una en particular) que rigen el destino de la vida de los hombres. **128.** La alusión escatológica es clara. **130.** *cuitado*: 'infeliz'. **131.** Podría aludir a la *España defendida* de Suárez de Figueroa, poema épico publicado en 1612.

que de tu lengua yo tendré cuidado.

Adorna el frontispicio a toda tienda  
con rotulazo de tu libro infame,  
que no hayas miedo que un cuatrín se venda. 135

Maestro, no te pese que disfame  
otro que a ti, no seas envidioso;  
tiempo también habrá donde te llame.

Estoy de este letrado codicioso;  
pues es tu amigo, ayúdame a su loa, 140  
que me lo manda un gusto poderoso.

¡Oh letrado mental! ¡Oh Figueroa!,  
hombre sin ley, cariglorioso y tonto,  
seso de cuerno en calva de gamboa.

¡Oh rocín mordedor ligero y pronto!, 145  
¿de dónde te ha venido el apellido,  
que no le sé, por más que me remonto?

Mas todo Figueroa bien nacido  
hojas de higuera por blasones tiene,  
del padre Adán original vestido; 150

pues mira tú como de Adán te viene,  
que si con hojas se tapó de higuera,  
por hijo de sus bragas te conviene.

¡Oh hidalgo desde Adán! ¡Y quién creyera  
que de las verdes hojas de sus higos, 155  
tu venerable calva procediera!

Dime, capigorrón: ¿tienes amigos?  
¿qué oficialejo te dio aquella herida

**133-135.** 'Aunque en las fachadas (*frontispicios*) de las librerías (*toda tienda*) se anuncie con un rótulo (*rotulazo*) enorme tu libro, no venderás ni uno'; *cuatrín*: 'moneda de poco valor'. **136.** *Maestro*: Torres Rámila; *disfame*: 'difame'. **139.** *letrado*: 'hombre docto'; *estoy... codicioso*: 'deseoso de atacarle'. **140.** *loa*: 'elogio'. **141.** *gusto poderoso*: 'deseo de un hombre poderoso'; podría aludir al duque de Sesa (JE). **142.** *letrado mental*: quizá, con saberes teóricos, pero sin experiencia práctica (tal vez por su censura del teatro contemporáneo). **143.** *sin ley*: 'desvergonzado'; *cariglorioso*: 'presuntuoso' (palabra compuesta de *cara* y *glorioso*). **144.** *calva de gamboa*: 'calva pelada' (quizá por la semejanza entre el membrillo —gamboa— pelado y la calva de Suárez de Figueroa). **145.** *pronto*: 'rápido'. **149.** El escudo de los Figueroa tiene por armas, en efecto, «un escudo de oro con cinco hojas de higuera» (JE). **157.** *capigorrón*: 'estudiante pobre' (última de las tres clases de estudiantes en función de su riqueza: *camaristas*, *pupilos* y *capigorrónes*). **158-159.** Parece aludirse a una cuchillada recibida por Suárez como venganza de algunos de sus enemigos.

con la mano de tantos enemigos?  
 Dasle a Cañete versos por comida. 160  
 ¿A qué librero engañas la inocencia  
 con aquella España la defendida?  
 ¿Qué hiciste a tu mujer? Dame licencia  
 para que te pregunte qué se ha hecho,  
 puesto que te parezca impertinencia. 165  
 ¿Matástela de hambre? No sospecho,  
 porque quien tanta carne desechaba,  
 no se pudo quejar de tu buen pecho.  
 Jugando dicen que estará a la taba,  
 pregúntale si dice carne o vino, 170  
 pues todas fueron flechas de tu aljaba.  
 [.....]  
 ¡Oh calavera de planeta mudo!  
 [.....]  
 ¿Tu rostro, infame a Judas, qué te ha dicho?  
 [.....]  
 ¿Quién como tú más presto trasladara  
 del alma calvinista a la cabeza, 175  
 la cabeza que tu seso ampara?  
 La envidia de tu vil naturaleza,  
 ¿cuánto piensa enfrenar la lengua infame  
 sin respetar valor, ciencia y nobleza?  
 Dirasme que el buey suelto bien se lame; 180  
 tienes razón, sentencia fue de bueyes;

**160.** *Cañete*: Suárez había escrito una obra sobre el cuarto Marqués de Cañete (*Hechos de don García Hurtado de Mendoza*, 1613). La obra iba dedicada a su hijo, quinto marqués de Cañete, don Juan Andrés Hurtado de Mendoza (JE). **162.** *España la defendida*: poema heroico de Suárez de Figueroa, cuya aprobación fue escrita por Lope. **165.** *puesto que*: 'aunque'. **166.** No hay sinalefa entre *de* y *hambre*. **167.** *tanta carne desechaba*: 'apartaba de sí tantos hombres' (porque tenía muchos solícitos a su lado, se entiende). **167-168.** 'Quien se acostaba con tantos hombres, no pudo quejarse de tu paciencia (*buen pecho*)'. **169-170.** Se alude al juego que consiste en tirar al aire un hueso (*taba*) de carnero, cuyos lados reciben el nombre de *carne* y *vino*, y se gana o se pierde según la posición en que caiga aquél. **171.** No entiendo el sentido de este verso. **172-173.** Faltan, como mínimo, diez versos en este pasaje, circunstancia que dificulta la interpretación de estos dos versos. **175.** *alma calvinista*: por Calvino, prototipo de hereje. **176.** Verso hipométrico; no entiendo el significado de este pasaje. **180.** *el buey suelto bien se lame*: 'el hombre que no sirve a nadie hace lo que quiere' (refrán).



el fiero tuyo en el de bronce brame.  
 ¿Adónde abogas, di? ¿Qué es de tus leyes?  
 Bogar fuera mejor, que es desvarío  
 no servir esos tercios a los reyes. 185  
 ¿Qué es de tus letras, bravo engaño mío?  
 De mí mismo *non est habenda ratio*;  
 pregunta si es verdad a la ley *scio*.  
 Mas ¿cómo estoy contigo tan despacio?  
 Perdóname esta vez, jurisdemonio, 190  
 y aguárdame en los patios de Palacio.  
 Torres, cara de falso testimonio,  
 chorizo teologal, vencejo humano,  
 sabroso más que purgas de antimonio,  
 monstruo del semen de feroz Vulcano 195  
 (pensando en algún sastre, no en Minerva),  
 gigante en lengua y en ingenio enano,  
 ya vuelvo a verte, víbora entre hierba;  
 parche de pez en sabañón apriaño,  
 cagajón filosófico en conserva. 200  
 Detúvome el amor, el dulce engaño  
 de aquel tu gran motor, tu entelequía,  
 pero quiérote dar un desengaño:  
 si no te conociera, infame arpía,

**182.** Se alude a la leyenda del toro de Falaris, tirano de Agrigento, a quien el escultor Perilo le ofreció un toro de bronce, en cuyo interior se podía encerrar a un hombre que, al gritar de dolor cuando ardía el fuego debajo del vientre de la escultura, se asemejaba al bramido de aquel animal (JE). **183.** *adónde abogas*: ‘cómo te defiendes’. **184.** *bogar*: ‘remar en las galeras’ (el mismo juego de palabras entre *abogar* y *bogar* en *Servir a señor discreto*, vv. 128-130). **185.** *tercios*: ‘trabajos hechos’. **186.** *bravo engaño mío*: no sé a que alude este sintagma. **187.** *non est habenda ratio*: ‘no hay que tenerme en cuenta’. **188.** *la ley scio*: ‘sé la ley’. Parece burlarse de la ignorancia de Suárez de Figueroa en derecho (disciplina que había estudiado en Italia), pero no acierto a comprender el terceto. **189.** *despacio*: ‘sin apremio’. **191.** *patios de Palacio*: se refiere a los patios del Palacio Real, lugar de encuentro de aspirantes a cargos, murmuradores y desocupados en general interesados en estar al tanto de las nuevas noticias. **194.** *purgas de antimonio*: los derivados del antimonio se empleaban desde el siglo XVI en medicina. **195-196.** ‘Monstruo nacido del semen de un feroz Vulcano, que mientras te concebía con su mujer no pensaba en las ciencias (*Minerva*), sino en un sastre’. **199.** *pez*: ‘resina’; se llaman *sabañones aprianos* en algunas zonas de Castilla a los que suelen nacer al comienzo del invierno y se caracterizan por su picor y duración (JE). **202.** *tu gran motor; tu entelequía*: ‘Suárez de Figueroa’; se alude al *motor* inmóvil de la cosmología aristotélica, entidad inmaterial (pura forma y puro

con saber que te amaba Figueroa, 205  
 supiera tu bajeza y cobardía;  
 que tal debes de ser, pues que te loa  
 la infamia universal de cuanto vive,  
 y siendo ignorantón de popa a proa,  
 ya pues que en su academia te recibe 210  
 por gozque de su industria cavilosa,  
 ¡oh sastre de latín, cose y escribe!  
 ¿Cuánto va que su lengua ponzoñosa  
 te dio el consejo de escribir locuras  
 de la Concepta en la opinión piadosa? 215  
 Tú, si por fuerza lo que niegas juras,  
 deja esa escuela y academia santa  
 que con tu lengua deshonor procuras.  
 Atenas nueva, que a la antigua espanta,  
 ¿por qué sufres en dos monstruos tan fieros, 220  
 siendo baja limpieza y virtud tanta?  
 ¡Rectores, colegiales, caballeros,  
 por el divino cisne toledano  
 que juntó con las letras los aceros!  
 ¡Qué arrogante sonido soberano 225  
 este negro cuclillo que os ha puesto  
 con cáscara falaz ajena mano!  
 Y tú, abubilla, parte en fuga presto,  
 que diversos laureles y pelasgos

acto) que genera indirectamente el movimiento del conjunto de esferas celestas, las cuales aspiran a ser como él; *entelequía*: 'cosa real que lleva en sí el principio de su acción y que tiende por sí misma a su fin propio' (término de la metafísica aristotélica). **208**. Alusión al carácter ruin e infame de los amigos de Torres. **209**. *de popa a proa*: 'por entero'. **210**. *academia*: 'círculo de amigos' (no se alude necesariamente a una academia instituida como tal, dado que el empleo del término es irónico). **211**. *gozque*: 'perros criados por gente pobre'; *caviloso*: 'el que trata con engaño, malicia y doblez'. **215-216**. *Concepta*: alude a la Inmaculada Concepción (véase la sátira anterior, vv. 100-101). **217**. *escuela y academia santa*: la facultad de teología de la Universidad de Alcalá. **219**. *Atenas nueva*: Universidad de Alcalá. **220-221**. '¿Por qué toleras a dos monstruos tan fieros, siendo tan baja la limpieza de Suárez y Torres y tanta tu virtud?'. **223**. *divino cisne toledano*: Garcilaso de la Vega, que combinó las armas (*aceros*) y las letras. **225-227**. El cuco (*cuclillo*) tiene por costumbre poner sus huevos (*cáscara falaz*) en nidos ajenos para que se los empollen (JE). Estos versos aluden, probablemente, a una censura de la poesía de

espera tu cerebro descompuesto. 230  
 Estos, agora, son pequeños rasgos;  
 aguárdame a la sátira tercera,  
 verás tu vida sacristán de trasgos.  
 Amolándose queda la tijera,  
 ¡oh cara de almorra de mulato!, 235  
 es, a saber, de la corona afuera.  
 Allí te diré yo del triunvirato  
 con que encubáis la fama de los buenos  
 juntándose culebra, perro y gato.  
 Tú di lo que quisieres, que a lo menos 240  
 soy sastre como tú; no pierdo nada;  
 mis oficiales tengo de obras llenos.  
 ¿A qué regañarás, borla cagada,  
 molamatrix del cuerno Figueroa,  
 por la boca de víbora engendrada? 245  
 Dejemos, pues, la cabra bale y roa,  
 y al búfalo español que rumie y pazca.  
 Adiós, hasta la vuelta de Lisboa.  
 ¡Mala corcova de Alarcón te nazca!

Garcilaso que aparecía en la *Spongia*. **228.** *abubilla*: Suárez de Figueroa. **229.** *pelasgos*: habitualmente, 'natural de la Grecia antigua o de alguna de sus regiones', pero el sentido del verso es otro. Uno de los héroes míticos griegos con este nombre fue conocido por haber distinguido las plantas nocivas de las beneficiosas. Quizá se aluda, pues, a 'plantas venenosas', frente al 'lauré'. **233.** *trasgos*: 'espíritu malo que adopta figura humana o animal'. No entiendo el sintagma *sacristán de trasgos*. **234-236.** No acierto a entender la amenaza (probablemente con alusión escatológica) formulada en este terceto. **237.** *triumvirato*: Cristóbal Suárez de Figueroa, Pedro de Torres y otro personaje, probablemente Manuel Ponce. **238.** *encubáis*: 'tratáis de ocultar'. **239.** Alude a los miembros del triunvirato. **242.** *obras*: quizá, 'ocupaciones'. **243-245.** '¿A qué ladrarás con tu boca de víbora, tú que eres como una borla cagada, una molamatrix salida del tintero (cuerno) de Figueroa?', si entiendo bien el verso; *molamatrix*: 'pedazo de carne que se forma en el vientre de la mujer y que suele confundirse por sus síntomas con un embrión' (*Cov.*). **246.** *cabra*: Suárez de Figueroa (por el cuerno recién aludido). **247.** *búfalo*: Torres Rámila. **248.** Alude al viaje de Felipe III a Lisboa, cuya salida de Madrid tuvo lugar finalmente el 20 de abril de 1619, pero que debía de venirse preparando desde hacía meses; este presunto viaje debe de ir referido a Suárez de Figueroa. **249.** La joroba de Juan Ruiz de Alarcón fue motivo de burla por parte de Quevedo y otros autores de la época.

Magistri Alphonsi Sanctii viri eruditissimi et sacrae linguae  
in Complutensi Academia professoris publici primarii,  
appendix ad *Expostulationem Spongiae*

Venit modo (Lupe clarissime) ad manus, quamvis melius ad pedes veniret,  
libellus quidam *Spongia* nomen erat, quem, quia contra te, discerpsi statim, sed  
dubitare coepi, spongia ne an pumex? Sic tua exirent

arida modo pumice expolita?<sup>1</sup>

Ita asperrime verberabat aures stridor syllabarum et sesquipedalia verba, ut  
sicut Nili cataractae vicinos accolas, me prope surdum reddiderint.  
Animadverti neque spongiam neque pumicem, sed fragmenta quaedam e  
poetarum rupibus devoluta ab invidentia quadam in amoenissimos tuae  
poeseos hortos. Inimica frugibus grando, obvia quaeque prosternit, universam  
Arcadiam diluvium istud Deucalionis inundat. Contra pietatis officium  
Peregrinum a patria deturbat. Semen, quod sanctissimus noster indigena et  
providus arator foecundo solo commiserat, inficit, superseminato zizania  
inimicus homo, te dormiente. Comicos tuos soccos tragaedorum cothurno  
Satyrus iste dilacerat, dum illos caprinis suis pedibus inducit. Ferres aequo  
animo, magne Lupe, si non Assyriae viribus succinctus novus iste Babylonius  
rex in Hierusalem civitatem sanctam cum quibusdam ad maledicendum natis  
coniurasset. Nam quis patiatur pulcherrimam civitatem, toto orbe nobilissima  
tam crudeliter diripi, tam immaniter subiectis flammis incendi et reliquias  
infelicis populi in Babylonios abduci? Hebraeorum instrumenta musica quae ad  
salices captiva plebs appenderat, actus furore confringit, ne tu illis flumina

<sup>1</sup> «Cui dono lepidum novum libellum / arida modo pumice expolitur?» (Catulo, I, 1-2).

sisteres, feras demulceres, quercus auritas duceres.<sup>2</sup> Quae ergo tempestas ista?  
Quod olim ego in quendam,

fit fragor in verbis, rupto pulmone dehiscit,  
parturiunt montes, nascitur inde? Nihil.

Isti tamen contigit quod angui presso, non a pede, sed a conto, effundit  
venenum, non laedit.

Tellus tantum illius humore madescit.

Quid censes? Ego hominem venia dignum puto, nam fame et nominis ergo  
templum Dianae voluit incendere.<sup>3</sup> Male audivit Demosthenes, Cicero  
reprehensione non caruit, quid Homero et Maroni non detraxit tabificus livor?  
Ne mireris ergo si sit quoque Lupomastix. Fateor te maiorem in scribendo  
famam adeptum, quam possit ulla invidentia ex parte minuere. Sed impellit  
ratio et natura cogit pro patria pugnare, tueri innocentiam, arcere vim et, si  
aliter nequeas, inferre. Vetat tamen pudor maledicendo vincere, cum  
benedicendo possis. Defendendum ergo te suscepi, non quod me oratore ad  
tuam causam egueris, cum satis ipse omnium adversatorium tela non solum  
propulsare, sed in eos retorquere potuisses. At praestat rem aggredi, quia  
aequum est criticam istam audaciam e reipublicae nostrae finibus emendare,  
quae ita in optimos quosque labores et vigilias, tamquam pestifera lues irrepsit,  
ut nulla sit iam tam tuta innocentia, quam ista malitia non sugillet, nullus tam  
acutus in scribendo stylus, quem ista dura materies non retundat. Vix datur  
modestiae locus, ius probitati, prostat pudor, insidiae criticae ubique. Ubique

<sup>2</sup> «...Orphea silvae / arte materna rapidos morantem / fluminum lapsus celerisque ventos,  
/ blandum et auritas fidibus canoris / ducere quercus?» (Horacio, *Carminum*, I, XII, 8-12).

<sup>3</sup> «Illa uero gloriae cupiditas sacrilega: inuentus est enim qui Dianae Ephesiae templum  
incendere uellet, ut opere pulcherrimo consumpto nomen eius per totum terrarum orbem  
dissiceretur» (Valerio Máximo, *Dicta et facta memorabilia*, VIII, VIII, 14).

serpit hoc genus hominum, quibus nihil praeter sua placet, sua tantum pulchra et ab oraculo aliena e trivio. Aliena denique aliena, sua tantum sua. Sic ergo

scribimus indocti doctique poemata passim.<sup>4</sup>

Iuvat ergo aperto Marte pugnare et leonina pellis vulpina deponatur.<sup>5</sup> Procul fraudes et malevolentia agamus pingui Minerva et more maiorum facessat supercilium et ampullae vestrae quibus plenae buccae vestrae tonant, sunt enim molesta Ciceroni. Adeste ergo Lupomastigi critici.

#### ARTES A NATURA PROPECTAS

Haec igitur prima lex esto, quam nemo negat, artes a natura propectas. Leges enim dat natura, non accipit. Nolumus dialectorum more initio argumentorum impedimenta explicare, cum quae dicimus certa, firmaque sint, et e media philosophia petantur, ne contentio potius hoc nostrum institutum esse videatur protrahaturque ad syllogisticam Erin. Constat enim homines experientia et ratiocinando multa invenisse, ex quibus paulatim artem posteris reliquerunt imperfectam primo et rudem, quam alii postea expoliverint et perfecerint et pro hominum captu regionum temperie, temporum varietate multa disputata acute, mutata prudenter, reiecta considerate utquae antea multis placuerint, postea non probarint alii. Nam in eadem esse sententia profecto artibus perniciosum fuisset, posterisque efecisset plurimum, cum sic artes omnes rudes et impolitae in aevum omne permanerent, nisi quae melioribus ingeniis mutanda viderentur, fas, iusque non mutare iussisset. Pleraque Seneca stoicus ipse multa ab Epicuro libenter amplexus est, quod essent praeclare dicta et nihil a quo, sed quid dicatur, referat. Id enim certe naturae rationique expedire

<sup>4</sup> Horacio, *Epistulae*, II, I, 117.

<sup>5</sup> «*Si leonina pellis non satis est, vulpina addenda.* [...] Cum viribus res obtineri non potest, dolus adhibendus» (Erasmus, *Adagia*, col. 907).

videtur, ut in omni re semper quod melius est eligatur. Nam cum ars imitetur naturam, ut scriptum reliquit Aristoteles, ille melior artifex est qui naturae propius accesserit. Sic Apelles, Parrhasius et alii in pictura amplissima laude floruerunt, quod nativos colores expresserint et velut animatos vultus effinxerint, qui authoribus etiam suis aliquando admirationi fuerunt. Unde sit ut multa ab aliis inventa alii assequi aut comprehendere nequiverint. Certe Archimedes cum arte sua periit, ut tradit Plutarchus, qui apud Syracusas tam excellenti floruit ingenio ut nemo mortalium nec antea nec postea saltem tam magni viri discipulus inveniri potuerit, qui tam praeclara inventa posteris tradidisset.

LICERE PRUDENTI DOCTOQUE IN REPERTIS ARTIBUS

MUTARE PLURIMA

Ergo licebit viro docto prudentique ex his quae a maioribus inventa perfectaue sunt eximere multa, addere, mutare? Quis negat? In mechanicis id quotidie videmus, cur ergo in disciplinis id vetat lex criticorum? Certe Plato perfectam philosophiam reliquit a qua discipulus Aristoteles discessit, ut taceam de Carneade, Panetio et aliis qui diversas scholas, diversis opinionibus aut instituerunt aut institutas coluerunt, a quibus nos multa et amplectimur et repudiamus. Multa docuit Cicero in rhetoricis quae ipse in dicendo non servavit, quia naturae hominum et rerum conditioni videbat expedire, illa relinquere quae alibi profutura sciebat, ibi non ita. Hodie tota iudiciorum ratio mutata est cum Romanis legibus agatur. Non illa imperiosa magistratum verba hodie in usu, non illa severa senatus maiestas. Profecto, ut recte Tertullianus in Pallio, ipse quoque homo in dies mutatur, et non illi semper eadem sententia constat. Unde Ovidius:

Nil equidem durare diu sub imagine eadem

crediderim, sic ad ferrum venistis ab auro.<sup>6</sup>

Et illud Lucretius:

Semper in assiduo motu res quaeque geruntur.<sup>7</sup>

Quae est ergo ista vestra lex poetarum, o critici tam sacrosancta, cui nefas addere detrudere scelus? An nostro saeculo negatur, quod superioribus saeculis licuit? Leges puto divinas ab illis accepistis, quibus incidendis in aes vos consules adfuitis quando visum est patribus nihil de priscis institutis mutari. Non alterius naturae nos Hispanos Deus effinxit, nos quoque homines sumus et Romani cives quibus alia datur invenire, Romana iura tuemur communia nobis et Horatio, quem Scaliger notat artis praecepta sine arte dare.<sup>8</sup> Extat apud eum praeceptum de non exordiando a gemino ovo,<sup>9</sup> et tamen Salustium bellum quod contra Catilinam gestum est scribentem non servasse, notat idem Iulius et laudat quia id ratio et natura rerum postulabat.<sup>10</sup> Epicis Scaliger *Aethyopicam* Heliodori proponit exemplar et tamen Homerus est princeps regnatque inter epicos.<sup>11</sup> Divinum appellat Maronem quod opus in partes secundum naturam distinxerit et tamen ille moriens non probavit *Aeneida*.<sup>12</sup>

<sup>6</sup> Ovidio, *Metamorphoses*, XV, 259-260.

<sup>7</sup> Lucretio, *De rerum natura*, I, 995.

<sup>8</sup> «Nam et Horatius artem cum inscripsit adeo sine ulla docet arte» (Escaligero, «Praefatio», en *Poetices libri septem*, a4r).

<sup>9</sup> «nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo» (Horacio, *Ars poetica*, 147).

<sup>10</sup> «Ambitiose igitur fecisse videtur Sallustius quibusdam, quod poetarum more cum dicere orsus esset de Catilina, omissa ea narratione, repetit historiam ab ipsis ultimis Romae rudimentis. Nos virum suo in genere praestantem atque incomparabilem, cum recte tum necessario fecisse iudicamus, ut ostenderet corruptam civitatem cuius et pars esset Catilina nequam ipse et participes habere posset multos sceleris ac nequitiae suae» (Escaligero, *Poetices libri septem*, III, xcvi, fol. 144b).

<sup>11</sup> «Hanc disponendi rationem splendidissimam habes in Aethiopica historia Heliodori. Quem librum epico poetae censeo accuratissime legendum, ac quasi pro optimo exemplari sibi proponendum» (Ibíd., fol. 144a).

<sup>12</sup> «Divides autem universum librum in libellos, naturae imitatione, quae partium partes facit, quibus confiat totius corporis constitutio. Verum quod nemo praeter divinum Maronem servavit, ita certas coniicias in materias, ut libri ipsi illos sibi terminos quaesisse videantur. Id quod in *Aeneide* si contempleris, facile invenias» (Ibíd., fols. 144a-b).



Non ergo erit ars certa ad quam nostra componamus? Dices. Falsa est complexio, est ars, sunt praecepta quae nos astringunt ut quod naturam oporteat imitari, exprimunt enim naturam mores et ingenia saeculi, quo scripserunt opera poetarum; item versuum servare leges quamvis in his conceditur doctis invenire et novare, astrictior est de numeris et syllabis lex. Ad hylem componere, grandia aut humilia ut res poscunt. In narrationibus est sua peculiaris ratio, aliter rusticus, aliter urbanus, sapiens et indoctus aliter et tamen una et eadem narratio diversa a se in modo pro personarum varietate, quia id postulat natura, ut quibus vir doctus animos in narrando suspensos teneat, eisdem rusticus moveat risum. Sed ista dices contra Lupum tuum? Absit. Nemo melius ista servavit de quibus mox.

NON DEBERE NATURAM UBIQUE SERVARE

ARTEM AUT LEGEM SED DARE

Arte natura perficitur. Ergo imperfecta erat? Fateor. At hominibus qui non ut ratio aut natura iubet vivunt, datae sunt leges, ut est in sacris, quibus ad bona compellantur, deterreantur ab iis quae rationi naturaeque contraria. Certe civis dum civis est, civitatis iure vivit. Si vero postea Caesar et imperator Corneliam aut Iuliam corrigit aut antiquat quia, ut es in re civili, tempora distinguenda mores notandi pro lege aut ferenda aut antiquanda. Ecce qui modo legibus parebat, mox dat leges. Idem de natura iudicium. Excolitur disciplinis ingenium, arte natura impolita perficitur. Perfecta tamen iam regnat supra ius. Supra ius est, sed non extra. Semper enim rationis imperio et naturae legibus serviat oportet. Invenit saepe meliora inventis, quia non idem omnibus ingenium. Quibus natura, ut est in apibus, non dat reges ut sint cives sunt, pareant alieno, imperio regantur, quos vero ipsa reges facit ipsi regnent et imperent. Est in disciplina militari metandis castris ars, est sua dispositio et ordo acii, in diversis tamen regionibus more gentis pugnatum pro natura et parta victoria. Macedonica phalange magnus Alexander Asiam domuit, contra

Roma sua explicuit cornua quibus complexa mundum est et iam tota bellorum facies mutata est et disciplina. Sic in artibus, veteri simplicitate in comoediis Graecia primum delectata est, post ab umbra pastoralis ad theatra traducta et a poetis culta rustica inventa. Deinde personata tragoedia reperta, cothurni, socci, de palliatis Romani fecere togatas. Chori in pretio olim, hodie nec versus in Italia. Si Graecos consideres, a quibus tota ratio poematis Latinis effluit, videbis inter se ita discrepantes, ut in tragoediarum quoque titulis dissentiant. Sic Hecuba in Euripide, male Senecae Troas inscribitur. Neque recte ab Aeschilo Eumenides et melius ab Euripide Orestes. Tragoediarum proprium exitus infelix, non ista tamen lex servata, modo intus sint res atroces. Lege Aeschili *Eumenides*, *Electram* Euripidis, *Helenam*, *Cyclopem* et alia quorum exitus laeti et tamen contra hos nemini licet agere lege tragoediarum quia natura et ratio contra legem artis aut supra est. In comoedia Graeca nunquam reges, forte quia in pallio, at Romanis quod in toga id permissum. Quem cursum teneas in ista varietate? Licebit ergo Lupo nostro quod illis. Ego sane recte existimare videor, ut quemadmodum apud Graecos comoedia in veterem, mediam et novam divisa est, sic apud nos omne poema, ut mox dicam, quamvis non sit animus de his disputare modo hoc statuamus.

## AN LUPUS NOVAM POEMATIS ARTEM POSSIT CONDERE

Ergo Lupo isti tuo, quia poematis antiqui leges transgreditur, novae ut principi condendae poematis artis ius esto? Id sibi ille prae modestia non arrogat, quamvis praecepta tradiderit more Horatiano. Ego tamen libenter do quod prius illi natura concessit. Ille excusat comoedias ita inventas prosequutum, ne a more patrio discederet non esse tamen veteri more a se compositas. Sed quid ad te magne Lupe comoedia vetus qui meliora multo saeculo nostro tradideris quam Menandri, Aristophanes et alii suo. Est in pretio antiquitas quia prima et longinquitas parit venerationem. Sed stet illis sua laus sine fraude, tibi gloriam immortalem praesentia saecula impartiantur, futura servent. Sed ad rem. In

omnibus disciplinis, si de re aliqua lis aut controversia, iudicio prudentis et docti viri dirimitur. Cur non in poemate sententiae excellentis poetae acquiescendum? Id negas in Lupo, ego contra contendo. Latras in Lupum, ego te illi ovem obiicio. Multa ab illo prodita praeter veteres leges poetarum, sed non contra ius suum Latio Graeciaeque nobis Hispanorum iura faveant, meliora ista nobis quam illa. Et quidem si de comoediis agitur, profer quaeso antiquo more comoediam, exhibilaberis, lapidibus a theatris abigeris. Scriptum reliquit Cicero illum esse bonum oratorem qui multitudini placet. Consule ergo multitudinem, nemo discrepat, omnes uno ore id optimum quod Lupus dixerit, id pro lege normaue poematis. Hic siste parumper et admirandam famam gloriamque singularem contemplare quan nemo mortalium, ut opinor, est adeptus. Omnis conditionis sexus, omnis et aetas, cum quid optimum probat, id a Lupo esse dicit. Optimum est aurum, argentum, esculenta, polulenta et si quae ad usum humanae naturae alia elementa denique ipsa a Lupo, rebus inanimatis vulgus nomen Lupi indidit, detulit illi sceptrum plebs, boni libentes, mali inviti regnum attulerunt iure ergo regnat inter poetas

velut inter ignes  
luna minores.<sup>13</sup>

Sic ergo ut rex ius dicit poetis, ipse supra ius poetarum, ipse sibi ratio normaue poematis, quod sibi visum id ratum firmumque esto. Si quid tibi ab illo factum dictumve in poemate contra ius, fasque poeseos esse videtur. Non assequeris, causa latet, ille novit, tu pare illius imperio, sic rex iubet, ius regi est iura dare, non accipere. Legislator est comitiis centuriatis et tributis in Campo Martio e Senatusconsulto legem sua sit Apollo ipse, primus Musarum chorus scivit, postea plebs et quod magis mirere nullo intercessit e collegio tribunorum, nulla obnuntiatio. Augures omnes spectione diligenti fausta omnia

<sup>13</sup> Horacio, *Carminum*, I, XII, 47-48.

nuntiaverunt, leges accepit summa acclamatione plebs in aes incisae in Capitolio repositae. Quid restat? Hoc tibi suadeas tantam gloriam in scribendo assequutum, quantam nemo unquam superioribus saeculis sive de literis sive de armis sit sermo, comparavit. Dedit Alexander liberaliter nomen, Caesar imperatoribus, sed hominibus (forte civitatibus quibusdam, sed id fecit ambitio). At Lupus rebus omnibus quae meliores esse probantur nomen imposuit suum et habent et hunc dubitas novam poeseos artem posse condere? Id modo flagitat natura, postulat saeculi conditio, res denique poscunt. Ciceronis orationes hodie in admiratione habemus, si tamen a diis manibus venisset Cicero et in Complutensi theatro unam ex illis repeteret, prae molestia omnes dilaberentur. Quia natura rerum, ingenia hominum prisca illa fastidiunt, nova ergo invenienda, sequendum quo natura ne deseramur. Tempore quo Mena floruit ipse fuit Hispanus Ennius, Pacuvius et Livius, ecce vetus poema. Sequitur Garsias Lassus qui poema excoluit sylvas, bucolica et amores induxit, in medium. Postremo Lupus, in novum et noster Maro Ovidiusque sic eum libet appellare, non Terentium, natura Maro et Ovidius est. Terentium quaestus fecit cum vivendum ab ingenio fuit. Si epici poematis nobis artem reliquisset Maro, non sequeremur? At quia Lupus dat respuemus? An facundus illi ingenium quia e Latio, isti non ita quia ab Hispania? Profecto hic apud nos multo magis floret quam Maro et Ovidius apud Romanos floruerunt, ingrata patria quae exteros adorat, cives suos debito fraudat honore.

## AN LUPUS POSSIT NOVA NOMINA INVENIRE

Parum est Lupum novam artem poeseos invenire posse, plus laudis illi tribuo. Nova nomina quibus caremus dare potest. Nemo melius cum tantae sit auctoritatis, ut quidquid dixerit omnes libenter amplectantur. Neque id sine exemplo. Romanis id minus licuit et tamen multa a Graecis formata nova a Sergio Flavio refert Quintilianus, quorum dura admodum videntur ut «ens», «essentia», quae cur tantopere aspernarentur veteres non video, nisi quod iniqui

iudices adversus ipsos et nos servunt qua propter inopia Latini sermonis laboramus.<sup>14</sup> Messala primus «reatum», Augustus «munerarium» dixit, «favorem» et «urbanum» nova dixit Cicero ad *Brutum*, qui obsequium a Terentio primum dictum ait.<sup>15</sup> Cur ergo non ista apud nos Alphonsus rex cognomento sapiens, primus *thesorero* dixit, antiquato nomine Arabico almoxariph. Ego cum illis Arabibus peregrina nomina abegissem a patria et solum Latina aut propria retineri maluissem.

#### IN LUPO OMNIA SECUNDUM ARTEM ET QUOD IPSE SIT ARS

Non solum ergo novam artem posse tradere ad poemata iudico, sed omnibus eum tanquam artem et poetices omnis regulam proponerem quem sequi imitarique deberent. Quae enim facit ea hodie natura, mores et ingenia poscunt, ergo arte facit, quia sequitur rerum naturam? Contra si ad regulas veterumque leges Hispanae componeret, contra naturam rerum et ingenia faceret quia ars ab ingenio et natura proficiscitur, ut diximus, et vetera illa non capiunt nostri saeculi ingenia. Si latine scripsisset veteres sequi iuberem, non enim nobis ius in alieno regno. Habent Romani quos sequantur duces et pares aquilas, apud nos melius Lupus instruet et diriget aciem quam peregrinus imperator. Exemplum sit divinus Maro, qui in Latio regnat, si quae Latine cecinit Maro Hispanae redideris an non illum *Angelicae* aequares? Idem iudicium esto de Graecis in Latinam linguam traductis. Irridetur Homerus si cum Virgilio conferatur. Non enim datur omnibus idem ingenium et natura. Restat ergo apud Hispanos Lupum nihil sine arte imo omnia artificiose prudenterque scribere ipsumque sibi et aliis artem esse.

<sup>14</sup> «Multa ex graeco formata nova ac plurima a Sergio Flauio, quorum dura quaedam admodum videntur, ut «ens» et «essentia», quae cur tantopere aspernemur, nihil uideo, nisi quod iniqui iudices aduersus nos sumus, ideoque paupertate sermonis laboramus» (Quintiliano, *Institutio oratoria*, VIII, II, 33).

<sup>15</sup> «Nam et quae vetera nunc sunt fuerunt olim nova, et quaedam sunt in usu perquam recentia, ut Messala primus *reatum*, *munerarium* Augustus primus dixerunt. [...] *favorem* et *urbanum* Cicero nova credit. Nam et in epistula ad Brutum...» (Ibíd., VIII, II, 34).

## LUPUM VETERES OMNES POETAS NATURA SUPERASSE

Durum videbitur multis me tantum tribuere Lupo voluisse quod omnibus illum quoad naturam poetices spectat praetulerim. Ego profecto existimo hoc solum illi defuisse, quod non priscis illis saeculis vixerit cum Homero et Marone. Sed melius nobiscum actum est, nam forte Homero, Marone et aliis careremus si cum illis iste vixisset, deterreret enim omnes a scribendo noster Apollo de illo omnia quae mendax Graecia fabulata est, posteritas credidisset, ipse Thebanos muros exstrueret, ipse coniugis manes ab inferis revocaret, quanquam hodie etiam multos Midas effecerit qui inconditum rustici dei tantum suavissimo Apollonis concentur pratulerunt. Sed hos omittamus, nam ipsi se suis auribus produnt. Illud affirmare audebo, nullam naturam tam ad poetica natam me legisse quamvis in Graecis, Latinisque non mediocriter fuerim versatus, nam qui aliter sentiunt poetas Graecos nec audierunt quidem ab illis enim sua quaeque Latini expresserunt. Propterea iudicium meum magis aliis probari debet cum ab eo fit qui a Graeco fonte ista derivet.

## DE LUPI POEMATE ET OPERIBUS IUDICIUM

Restant pauca et per partes. Tria praecipue in poemate considerantur. Versus, secundum se e quibus constat (placet appellare dictionem) et opus ipsum. In versu facilitas, suavitas, proprietas in his figurae, ut in nominibus tropi allegoriae ut in rebus et reliqua in poemate totum corpus, quod ex his tanquam membris constat et componitur. Expende singula. Facilis est in faciendo versu Ovidius et dulcis, nullumque reperies apud Latinos suaviorem et ad poeticam habiliorem. At in his non sequitur Lupus noster, sed praecedit, in facilitate par, in suavitate praestantior, in natura superior, in dissolutionibus nulli comparandus, in translationibus et allegoriis admirabilis, in omnibus quae pertinent ad artem quam natura postulat. Ipse videtur natura ipsa eloquens quae se exprimit, in plurimis imitabilis, in multis quem imitari non possis quod

supra ingenia. Corpus vero poematis sic ornat, componit et illustrat, ut nihil a symmetria et pulchritudine discrepet. Imo sic aptat ut non ab humano ingenio, sed ab ipsa natura profectum esse videatur. In Latinis paucos reperies illi pares in aliquibus, in omnibus neminem. In Graecis multo plures. Est in Latinis Maro divinus huius tamen *Aeneida* ad *Ierusalem* Lupi appone. Grandis est in illa Maro, grandior in ista Lupus. Tonat in illa Iupiter, in ista fulgurat. Saevit in illa Mars, in ista furit, quamquam in Achille Homerus et Tryphiodorus in *Excidio* non dissimillimi. In Latinis non est cum quo *Draconteam* aut *Angelicam* componas. Sylvescit enim Papinius et Valerius, non tam meo stomacho. In Graecis accedit Orpheus et Apollonius. Ad *Angelicam* nemo, nisi quod multa sparsa in multis, praecipue in Homero de Helena et Penelope. In Musaeo de Hero quaedam et alita in aliis, sed quae tantum alludant. Caetera apud Graecos erotica salacia sunt et petulanter dicta, ut ab ingenio Graeco. Italia imitata est plurimum, ut es in satyra epigrammata. Hispania nunquam admisit nudam Venerem. Ideo quae a Lupo tractantur amatoria, urbane omnia et lepide quae turpitudinem vestiant translationibus admirandis. In *Isidoro*, quia nova poesis maior difficultas, est enim patrium poema ad quod non Graecum nec Latinum trahas, ni malis Pindarum aptari et Horatium in odis, sed dissimillimi sunt. Idem iudicium de caeteris quae miscellanea possunt dici, in quibus soluta oratione verbis loquitur poeticis et poematia quaedam ingerit, in quibus bucolica, pastoralia, georgica, raro sybotica numerantur, novitium opus cuius finis delectatio, principium in Italia, in Hispanio a Lupo culta et expolita et quae ad urbanos sales proximes accedant, quod adversarii illi vitio vertunt, tanquam a pastorali natura in re pastorali discedat. Puerilis obiectio, quae non advertit multa hic allegorica et urbanas personas habitu pastorali in sylvis ut in Albano. At obiicis in heroicis, unum debere esse heroem, ad quem caetera referantur, in quo a Lupo saepe peccatum. Falsum. Non enim hoc semper servandum, nam sic Homerum a poetarum numero expungas, in quo Agamemnon totius belli dux, sed Achilles et Telamonius Ajax et Diomedes illo fortiores, Ulysses et Nestor prudentiores consilio et astutia. Certe in

argonauticis Herculis gesta non referas ad Iasonem. Sed quid plura pro Lupo tota acclamante et consentiente rerum natura, mirante saeculo! Non omnes ad omnia nati. Ille soluta claruit oratione, astricta alter et alii quidem ad heroica, alii ad dithyrambos nati, sicut in disciplinis, alii theologi, philosophi et medici, mathematici alii, non enim in omnibus omnia. At in Lupo tam admirable ingenium et ad omnia facile, ut qui modo in uno genere floreat, in altero regnare videatur. Sic in omni poemate est Lupus et omnia poemata in Lupo exculta perfectaque. Quare procul livor et invidentia, quamvis invidiosus existat, quia extra omnem aut supra invidentiam est Lupus. Soli ne invideant astra, lumen accipiant et sileant. Nam simul ac sol iste Hispaniae affulsit nostrae, nulla visa sunt astra poetarum, nisi noctu. Vive diu,

vir celtiberis non tacende gentibus  
nostraque laus Hispaniae.<sup>16</sup>

Te Musarum chorus adoret, Apollo illis praesidere te annuat et in magno deorum concilio aurea sede iuxta se Iuppiter assidere iubeat interduas perpetuas comitas, Minervam et Venerem, anteponoque. Gratiis, Musis, deabus acclamantibus. «Dicite: Io Paeon!».<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Marcial, *Epigrammata*, I, XLIX, 1-2.

<sup>17</sup> Ovidio, *Ars amatoria*, II,1.



Apéndice a la *Reclamación de la Esponja*  
del maestro Alfonso Sánchez, hombre eruditísimo  
y profesor principal de lenguas sagradas  
en la Universidad de Alcalá

Llegó a mis manos hace poco, ilustrísimo Lope, aunque mejor viniera a mis pies, cierto opúsculo llamado *Esponja*, que, escrito contra ti, rompí de inmediato, si bien comencé a dudar de si era una esponja o bien una piedra pómez. De este modo ¿saldrán tus

arideces pulidas tan solo con una piedra pómez?

La estridencia de las sílabas y las palabras muy largas maltrataban muy rigurosamente mis oídos de tal manera que, al igual que a los habitantes vecinos de las cataratas del Nilo, me dejaron casi sordo. Advertí que ni era una esponja ni tampoco una piedra pómez, sino ciertos trocitos de rocas de poetas que, a causa de cierta envidia, se lanzaban contra los huertos amenísimos de tu poesía. El granizo enemigo de la mies echa por el suelo cualquier cosa que se ponga por delante; el diluvio de Deucalión inunda toda la Arcadia; expulsa de la patria al Peregrino en prejuicio de una obligada piedad; como hombre enemigo, estando tú dormido, envenena con cizaña sembrada por encima la semilla que había puesto nuestro santísimo nativo y prudente labrador en tierra fecunda. Este sátiro despedaza tus borceguíes cómicos con el coturno de las tragedias, mientras los pone en escena con sus pies cabrunos. Estarías más tranquilo, gran Lope, si entre los hombres de Asiria no se hubiera conjurado este nuevo rey de Babilonia armado junto con ciertos individuos nacidos para maldecir contra la ciudad santa de Jerusalén. Pero ¿quién puede sufrir que haya sido saqueada tan cruelmente la más hermosa ciudad, famosísima en todo el mundo, que haya sido incendiada ferozmente con levantadas llamas y se hayan robado a Babilonia las reliquias del pueblo desafortunado? En el furor del

impulso, rompe los instrumentos musicales de los hebreos (que el pueblo cautivo había colgado en los sauces) para que tú no les detengas los ríos, acaricies las fieras y arrastres las encinas atentas. ¿Qué agitación es esta, entonces? Por el hecho de que alguna vez ataque a alguien,

¿surge el fragor en las palabras, se resquebraja con el pulmón roto,  
lo engendran los montes, nace de allí? Nada.

Es lo que le ha tocado en suerte, sin embargo, a esta serpiente oprimida no por un pie, sino por una lanza; vierte veneno, pero no lastima:

La tierra solo se humedece con su humor.

¿Qué opinas? Yo creo que es digno del perdón de los hombres, ya que quiso quemar el templo de Diana por su fama y su nombre. Demóstenes oyó mal; Cicerón no estuvo libre de reprensión; ¿qué no quitó la envidia destructiva a Homero y Virgilio? No te sorprendas, por lo tanto, si aparece también un azotador de Lope. Confieso que eres el que ha obtenido una más grande fama escribiendo, la cual ninguna envidia de ninguna parte puede disminuir. Pero la razón empuja y la naturaleza obliga a luchar en defensa de la patria, a velar por la inocencia, a alejar la violencia y (si otra cosa no eres capaz de hacer) a atacarla. La vergüenza, sin embargo, impide vencer maldiciendo, puesto que puedes elogiar. Me encargué, pues, de defenderte, no porque me necesitaras como a un orador para tu causa, siendo tú mismo capaz no solo de rechazar las armas de todos los adversarios, sino de volverlas contra ellos mismos. Con todo, era preferible ocuparse del tema porque es justo alejar de las fronteras de nuestra república a esta crítica desvergüenza que, como una epidemia pestífera, se introduce de tal manera dentro de cada uno de tus excelentes trabajos y vigiliás que no hay ya ninguna honradez tuya que esta malicia no ultraje, ningún estilo tan agudo que esta dura madera no despunte. Se da con dificultad

ocasión a la modestia, a la honestidad la justicia; se prostituye el pudor, las insidias críticas están por todas partes. Por todas partes serpentea este género de hombres, para quienes nada es de su agrado sino sus propias cosas, sus cosas tan hermosas y tomadas de otro oráculo de la plaza. Ajenas, en definitiva, ajenas, tuyas, solamente tuyas. Así pues,

poemas los escribimos todos, con preparación o sin ella.

Le gusta, pues, luchar al descubierto y dejar la piel de león por la de zorro. Lejos de engaños y malevolencia, vayamos a la pata llana y según la costumbre de los antepasados: retire la severidad y sus ampulósidades, de las cuales retumba vuestra boca llena, pues son también molestas a Cicerón. Venid, pues, azotadores críticos de Lope.

#### LAS ARTES PROCEDEN DE LA NATURALEZA

Sea esta la primera ley que nadie niega: las artes proceden de la naturaleza. La naturaleza da leyes, no las recibe. No queremos, como suelen los dialécticos, exponer desde el inicio las dificultades de los argumentos, siendo sólidas y ciertas las cosas que decimos y sacadas del meollo de la filosofía, para que no parezca que esto es una discusión en lugar de la exposición de nuestra doctrina y me encuentre por ello arrastrado hacia la furia silogística. Es evidente, pues, que los hombres hallaron el arte por medio de mucha experiencia y razonamiento; estos hombres dejaron a sus descendientes un arte que en sus orígenes era imperfecto y tosco, pero que después se fue perfeccionando y puliendo según su capacidad intelectual, el clima de las regiones, la variedad de los tiempos, al ser examinado numerosas veces con agudeza, modificado con prudencia o rechazado con ponderación, de modo que aquellas cosas que antes habían sido del agrado de muchos, después no fueron aprobadas por otros. El haber mantenido un mismo parecer sobre las artes habría resultado pernicioso

para ellas y habría sido un gran estorbo para las sucesivas generaciones, ya que, si no hubiera parecido que debían ser cambiadas por los mejores ingenios y el derecho no lo hubiera ordenado así, todas las artes habrían permanecido siempre rudas e incultas. El mismo Séneca el estoico tomó de buena gana la mayoría de sus muchas sentencias de Epicuro porque eran excelentes y no reseñaba nada del autor, sino lo que se decía. Esto, pues, parece ciertamente lo conveniente para la naturaleza y la razón, de modo que en cualquier circunstancia siempre se elija lo que es mejor. Y puesto que el arte imita la naturaleza, como dejó escrito Aristóteles, el mejor creador será aquel que más se acerque a la naturaleza. Así Apeles, Parrasio y otros se distinguieron con numerosísimos elogios en la pintura por haber reproducido los colores locales y pintar rostros como si tuvieran vida, los cuales algunas veces causaron admiración incluso a los propios autores. De aquí que algunos no hayan sido capaces de apreciar o comprender las creaciones de otros. Como cuenta Plutarco, Arquímedes murió con su arte: hasta tal punto se distinguió por su excelente ingenio que ninguno de los mortales en Siracusa habría podido ser discípulo de un hombre tan grande y transmitir sus inventos tan notables a la posteridad.

ES LÍCITO AL DOCTO Y PRUDENTE CAMBIAR MUCHAS COSAS  
EN LAS ARTES INVENTADAS

Entonces ¿será lícito para al hombre docto y prudente cambiar, añadir, suprimir muchas cosas de aquellas artes que fueron halladas y perfeccionadas por los antepasados? ¿Quién lo niega? Lo vemos cotidianamente en las artes mecánicas; ¿por qué, entonces, la ley de los críticos lo veta en las artes liberales? Sin duda Platón dejó una filosofía perfecta, pero su discípulo Aristóteles se apartó de él, por no hablar de Carnéades, Panecio y otros que fundaron diferentes escuelas o participaron en algunas ya fundadas que presentaban creencias diferentes, muchas de las cuales nosotros aceptamos con

agrado y otras las repudiamos. Cicerón enseñó muchas cosas en sus obras de retórica a las que luego él mismo no se sujetaba al hablar, porque advertía que era conveniente, según los oyentes y las circunstancias, abandonar aquellas que en otro lugar, y no allí, él sabía que habían de serle útiles. Hoy todo el orden de los jueces ha sido cambiado al tratar de las leyes romanas. Hoy ya no se utilizan las altaneras palabras de los magistrados ni tampoco aquella grave majestad del senado. Ciertamente, como dijo con acierto Tertuliano en el tratado sobre el palio, el hombre mismo también cambia de día en día, y no tiene siempre la misma opinión sobre las cosas. Por esto dice Ovidio:

No permanece para nadie su propia figura,  
creedme, así vinisteis del oro al hierro.

y aquello, Lucrecio:

cada cosa siempre se hace en un asiduo movimiento.

¿Cuál es, entonces, esta tan sacrosanta ley de los poetas, oh críticos, a la cual es un sacrilegio añadir y un crimen quitar cualquier cosa? ¿Es que se niega a nuestro siglo lo que fue lícito en siglos anteriores? Creo que recibisteis las leyes de aquellos siglos como si fueran divinas y, como cónsules, les fuisteis favorables grabándolas en bronce, dado que a nuestros antecesores les pareció que no podía cambiarse nada de los principios primitivos. Dios no nos hizo a los españoles de una distinta naturaleza; nosotros también somos humanos y ciudadanos romanos a quienes se da la posibilidad de encontrar otras cosas; un mismo derecho nos vincula a nosotros con Horacio, aquel que, según Escalígero, dio los preceptos del arte sin un arte. Es conocido aquel precepto de no comenzar desde los huevos gemelos y, sin embargo, Salustio no lo respetó al escribir sobre la guerra que tuvo lugar contra Catilina, cosa que el mismo Julio advierte y elogia porque el sentido y la naturaleza de los hechos lo

requería. Escalígero propone a las *Etiópicas* de Heliodoro como ejemplo de épica y, con todo, Homero es el príncipe y reina entre los poetas épicos; divino llama a Marón porque dividió la obra en partes de acuerdo con los principios naturales y, a pesar de todo, él no aprobó la *Eneida* al morir. ¿No será entonces verdadero nuestro arte, según el cual componemos nuestras obras?, dirás. Son erróneas la estructura, el arte, los preceptos que nos sujetan estrechamente porque lo que conviene es imitar la naturaleza: las obras de los poetas reflejan la naturaleza, las costumbres y los ingenios de la época en la que escribieron. Asimismo, se respetan las leyes de la versificación: aunque en estas cuestiones se concede a los doctos la posibilidad de hallar cosas nuevas e innovar, la norma sobre la cantidad y las sílabas es bastante estricta. Al componer una obra, los temas piden estilo grande o humilde según las circunstancias; las obras narrativas, por ejemplo, tienen un modo característico de composición, dado que a veces el estilo es rústico, a veces culto, a veces erudito y rudo a la vez, y, sin embargo, la narración es una y la misma; las diferencias proceden de la variedad de los protagonistas, porque esto es lo que muestra la naturaleza: en el caso del personaje culto, el autor debe mantener a los lectores con el ánimo suspenso en lo que está narrando; en el caso del villano, debe provocar la risa. ¿Pero estas cosas dices contra Lope? Estás lejos de criticarlo realmente. Nadie escribió de este modo mejor que él, como verás enseguida.

LA NATURALEZA NO DEBE RESPETAR  
EL ARTE O EL PRECEPTO, SINO DARLOS

La naturaleza se perfecciona por el arte. Luego ¿era imperfecta? Lo confieso. Pero a los hombres que no viven según lo que ordenan la razón o la naturaleza, les son dadas unas leyes, como sucede en las ceremonias religiosas, por las cuales son empujados hacia las cosas buenas y apartados de aquellas que son contrarias a la razón o a la naturaleza. Ciertamente, el ciudadano, mientras es ciudadano, vive según el derecho de la ciudad. Con todo, el César y emperador

corrige o deroga una ley cornelia o una ley julia porque, al estar en el derecho civil, puede ratificar un ley, hacerla o derogarla en función de las circunstancias presentes. He aquí uno que por lo menos obedecía a las leyes; inmediatamente él da leyes.

Lo mismo puede juzgarse sobre la naturaleza: se cultiva el ingenio con las disciplinas, se perfecciona la naturaleza ruda con el arte. Ya reina, sin embargo, perfecto, está por encima del derecho, pero no fuera de él. Siempre es necesario que respete el dominio de la razón y las leyes de la naturaleza. El arte descubre a menudo cosas mejores con sus invenciones, porque el ingenio no es el mismo en todos. A estos grandes ingenios la naturaleza, como sucede con las abejas, no les da gobernantes para que se conviertan en ciudadanos y obedezcan de este modo a otra persona, se gobiernen por una autoridad; la naturaleza misma, en realidad, los hace gobernantes, ellos mismos gobiernan y dominan. Hay un arte de trazar un campamento en la disciplina militar, hay una disposición y orden en el campo de batalla; sin embargo, en cada una de las regiones se lucha según la costumbre de los pueblos en función de la naturaleza y del modo en que se han logrado las victorias en el pasado. Alejandro Magno sometió Asia con la falange macedónica, desplegó contra Roma las alas de su ejército, con las cuales la disciplina rodeó a todo el mundo y ya ha cambiado todo el aspecto de las guerras.

Así sucede con las artes: en un principio Grecia se deleitó con las comedias en su antigua simplicidad; después lo hizo por la sombra de las composiciones pastoriles interpretadas en el teatro e inventadas por los poetas (como una comedia medio rústica, medio culta); a continuación hallaron los actores de las tragedias y las comedias; los romanos hicieron a partir de las comedias paliatas las togatas; los coros eran muy apreciados antes, hoy ni siquiera lo son los versos en Italia. Si consideras a los griegos, de los cuales los romanos tomaron todas las normas poéticas, verás que discrepan entre sí mismos hasta tal punto que disienten incluso en los títulos de sus tragedias. Así la *Hécuba* de Eurípides, Séneca la titula equivocadamente como *Troas*. Y tampoco correctamente las

*Euménides* de Esquilo, aunque mejor el *Orestes* de Eurípides. El final infeliz es propio de las tragedias y, con todo, esta ley no es respetada, por lo menos en aquellas que se ocupan de temas terribles; lee las *Euménides* de Esquilo, la *Electra* de Eurípides, la *Helena*, la *Cíclope* y otras de las que tienen finales felices; con todo, a nadie le es lícito censurarlas a partir de la ley de las tragedias, porque la naturaleza y la razón van antes de la ley del arte, o bien están por encima de él. En la comedia griega nunca aparecían reyes, tal vez porque se representaba con el palio; para los romanos, en cambio, que representaban con la toga, esto estaba permitido.

¿Qué camino seguir ante esta variedad? Será lícito, por lo tanto, a nuestro Lope lo que era lícito para aquellos. Me parece que tengo razón cuando juzgo que, de la misma manera que entre los griegos la comedia se dividió en vieja, media y nueva, también entre nosotros podemos establecer esta división para cualquier obra poética, como explicaré en breve, aunque no esté en mí la voluntad de disputar sobre estas cuestiones.

#### SI LOPE PUEDE FUNDAR UN NUEVO ARTE POÉTICO

Luego, me dirás, a este Lope tuyo, porque transgrede las leyes de los poemas antiguos, ¿les da el derecho de fundar, como en los orígenes, nuevas reglas del arte poético? Él no se arroga por modestia este derecho para sí mismo, aunque haya transmitido los preceptos a la manera horaciana. Yo, sin embargo, le doy gustosamente lo que primero le concedió la naturaleza. Él se excusa de haber escrito así las comedias y no haber seguido la costumbre antigua por el hecho de no poder alejarse de lo que era habitual en su patria. ¿Pero qué te importa a ti, gran Lope, la comedia antigua, tú que has dado a nuestra época cosas mucho mejores que las obras que dieron a la suya Menandro, Aristófanes y otros? La antigüedad es preciada porque el primer lugar y la distancia temporal generan respeto. Pero manténgase su elogio para ellos sin engaño; a ti los siglos presentes te concedan la gloria inmortal y los futuros te respeten.



Mas vuelvo al asunto. En todas las disciplinas, si hay un litigio o discusión sobre cualquier cosa, se dirime con el juicio del hombre prudente y docto. ¿Por qué no confiar en un poeta de pensamiento excelente sobre la poesía? Esto lo niegas en Lope; yo lucho contra esta afirmación. Ladrás contra Lope; yo te echo como a oveja hacia él. Lope publicó muchas cosas más allá de las leyes antiguas de los poetas, pero no en contra de ellas; ese derecho era favorable para el Lacio y para Grecia; las leyes de los españoles nos favorecen a nosotros, son mejores estas para nosotros que no aquellas. Y, ciertamente, si se trata de las comedias, te ruego que digas una comedia escrita a la manera antigua: serás silbado y saldrás del teatro a pedradas. Cicerón dejó escrito que era un buen orador aquel que gustaba a la multitud. Consulta, pues, a la multitud; nadie discrepa; todos dicen a la vez que lo que hace Lope es excelente y que debe considerarse como ley y norma de cualquier poema. Detente aquí por un instante para contemplar la gloria excepcional y admirar la fama que ninguno de los mortales, según creo, ha alcanzado. Todos, sea cual sea su condición, sexo o edad, cuando juzgan que algo es óptimo, dicen que es de Lope. El oro, la plata, lo comestible, lo potable y otros elementos que son de provecho para la naturaleza humana, finalmente, son buenos si son de Lope. El vulgo dio el nombre de Lope a las cosas inanimadas, la plebe le confió el trono, los buenos de buen grado y los malos de mal grado le concedieron el poder; por lo tanto, él gobierna justamente sobre los poetas,

como la luna  
entre las estrellas menores.

Así, pues, como rey, dicta el derecho a los poetas, él mismo está por encima del derecho de los poetas, él mismo es para sí mismo la razón y la norma de un poema, porque esto es visto por él como válido y firme. Si te parece que algo de lo dicho o hecho por él en un poema está en contra de las reglas y de lo lícito en los poetas, significa que no has llegado a comprenderlo: la razón está

oculta, él la conoció, tú sométete a su autoridad; el rey ordena de este modo; el poder real está en el dictar leyes, no en el recibirlas. Es el legislador en los comicios centuriados y tributos, en el Campo de Marte está de senadoconsulto como el mismo Apolo; primero el coro de las Musas aprobó una ley, después el pueblo, y lo que más me sorprendió es que nadie del colegio de los tribunos se opuso, no hubo ningún anuncio de mal augurio. ¿Qué falta? Debes persuadirte, Lope, de que con tus versos has alcanzado tanta fama como nunca nadie en los siglos anteriores adquirió ni con las armas ni con las letras. Dio Alejandro su nombre a los liberales, César el suyo a los emperadores (y, por ambición, a algunos ciudadanos), pero en ambos casos eran nombres para hombres. Pero Lope dio su nombre a todas las cosas que se juzgan por mejores, ¿y dudas de que pueda fundar un nuevo arte de poesía? Esto lo reclama la naturaleza de este modo, lo pide la naturaleza de nuestra época, lo reivindicán finalmente las cosas mismas. Hoy admiramos los discursos de Cicerón, pero si de las manos de los dioses viniera el mismo Cicerón a la Universidad de Alcalá y repitiera uno de sus discursos, el público se escaparía fastidiado. Puesto que la naturaleza aborrece aquellos autores antiguos y crea a nuevos, sigámosla para no quedarnos atrás.

En la época en la que escribió Mena, él mismo fue el Enio, el Pacuvio y el Livio españoles; ahí tienes la etapa antigua de nuestra poesía. Le siguió Garcilaso de la Vega, que perfeccionó la poesía, introdujo bosques, églogas y amores, y ahí tienes la etapa media. Después Lope, y he aquí la nueva etapa, y también nuestro Virgilio y nuestro Ovidio, si le place que le llame así, y no Terencio, dado que por naturaleza es Virgilio y Ovidio (Terencio hizo negocios cuando subsistió gracias a su ingenio). Si Virgilio nos hubiera dejado un arte del poema épico, ¿no lo seguiríamos? ¿Por qué, entonces, escupimos a lo que Lope nos da? ¿Acaso porque el ingenio elocuente de aquel es latino y este, que es de España, no lo es? Ciertamente este ha tenido más éxito entre nosotros que Virgilio y Ovidio entre los romanos; pero la patria ingrata adora a los autores extranjeros y no concede el honor debido a sus ciudadanos.

## SI LOPE PUEDE CREAR NUEVAS PALABRAS

Es poca cosa que Lope pueda crear un nuevo arte poético; entonces lo elogio todavía más. Puede darnos nuevas palabras de las cuales carecemos. Nadie tiene tanta autoridad como él, de modo que cualquier cosa que diga, todos la aceptamos gustosamente. Y esto no sin un ejemplo. A los romanos esto les estuvo menos permitido y, sin embargo, según refiere Quintiliano de Sergio Flavio, se adoptaron muchas palabras griegas, algunas de las cuales tan ásperas como *ens* o *essentia*. Por esta razón no veo que se desprecien las palabras antiguas, si exceptuamos a los enemigos hostiles que existieron tanto contra los romanos como contra nosotros y por cuyo desconocimiento del latín sufrimos ahora. Mesala fue el primero que dijo *reatum*, Augusto el primero que dijo *munerarium*; Cicerón dijo nuevas palabras, *favorem* y *urbanum*, en su *Bruto*, el cual dijo que *obsequium* fue dicho por primera vez por Terencio. ¿Por qué no digo lo mismo de los nuestros? El rey Alfonso, apodado el Sabio, fue el primero que dijo «tesorero», del antiguo sustantivo árabe *almoxariph* (aunque yo habría echado de la patria todas las palabras extranjeras tomadas de los árabes y habría preferido retener solamente las latinas o las propias).

## TODAS LAS COSAS EN LOPE RESPETAN EL ARTE

## Y ÉL MISMO ES UN ARTE

No solo juzgo, por lo tanto, que Lope puede proporcionar un nuevo arte para los poemas, sino que lo propongo para todo el mundo como arte y regla de toda la poesía, al cual deberán seguir e imitar. La naturaleza, las costumbres y los ingenios reclaman hoy lo que él está haciendo, luego él lo hace conforme al arte porque sigue a la naturaleza. Por el contrario, si escribiera en España según las reglas y leyes de los antiguos, lo haría en contra de la naturaleza y de los ingenios, porque el arte dimana del ingenio y la naturaleza, como suele decirse, y los ingenios de nuestra época no entienden aquellas leyes antiguas. Si Lope

hubiera escrito en latín, desearía que siguiera las leyes de los antiguos, pero no es para nosotros un derecho que legisla en reino ajeno. Los romanos tienen sus generales y sus insignias enfrentadas, entre nosotros Lope dispone el ejército en orden de combate y lo dirige mejor que un emperador extranjero. Tienes como ejemplo al divino Virgilio, que reinó en el Lacio; si lo que cantó en latín lo tradujeras al castellano, ¿acaso no lo pondrías al mismo nivel que la *Angélica*? La misma valoración harás de los textos griegos traducidos al latín. Se burlaría Homero si lo compararas con Virgilio. No se da a todos el mismo ingenio ni natural. Queda Lope, por lo tanto, entre los españoles, no sin un arte, antes al contrario: todo lo escribe con arte y prudencia y él mismo es para sí y para los otros el arte.

LOPE HA SUPERADO A TODOS LOS POETAS ANTIGUOS  
POR SU NATURAL

A muchos les será molesto que haya querido elogiar tanto a Lope y presentarlo ante todos como quien es capaz de juzgar incluso la naturaleza de la poesía. Ciertamente considero que solo le faltaba esto, porque no vivió en aquellos primeros siglos con Homero y Virgilio. Pero se ha obrado mejor con nosotros, ya que quizá renunciaríamos a Homero, Virgilio y a otros si Lope hubiera vivido con ellos; impediría, pues, nuestro Apolo a todos que escribieran sobre aquellas cosas que narró la mentirosa Grecia, la posteridad lo habría creído, él mismo habría levantado los muros tebanos, él mismo habría hecho volver a los manes en matrimonio del infierno, aunque hoy también haya hecho muchos reyes Midas, los cuales mostraron lo inculto del rústico dios con una armonía suavísima de Apolo. Pero omitámoslos, ya que ellos mismos se muestran con sus orejas de asno. Me atreveré a afirmar esto: no he observado ninguna naturaleza tan inclinada a la poesía entre los griegos y los latinos, aunque yo haya sido no poco versado en la poesía en ambas lenguas. Quienes opinan de manera diferente sobre los poetas griegos no los escucharon directamente, sino

que tradujeron cada uno de sus poemas al latín. En consecuencia, mi juicio debe ser más valorado que el de otros, porque está fundado en un conocimiento que aparta estas traducciones latinas de sus fuentes griegas.

SOBRE LA POESÍA DE LOPE Y EL JUICIO SOBRE SUS OBRAS

Quedan pocas cosas y las trataré por partes. Tres cosas se consideran principalmente en un poema: primero, los versos; en segundo lugar, que el contenido sea coherente con esos versos (lo que gusta de llamarse dicción), y, finalmente, la obra misma. La fluidez, la dulzura, la propiedad del lenguaje en el verso; en estos, las figuras, como los tropos sobre las palabras o las alegorías sobre los asuntos, y otros recursos, porque todo el cuerpo de un poema consta y se compone de igual manera de estos elementos. Sospecha cada una de ellos.

Ovidio es fluido y dulce escribiendo versos y no encontrarás a nadie entre los latinos más dulce y más capacitado para la poesía. Pero en estas virtudes Lope no le sigue, sino que le precede: la misma fluidez, distinguido por su dulzura, superior por su natural, incomparable en el estilo disuelto, admirable en las metáforas y alegorías y, en definitiva, en todas las cosas que tocan al arte y que pide la naturaleza. Parece que es la misma naturaleza la que se expresa elocuente a través de Lope, al que puedes imitar en muchas cosas, pero en muchas otras no, porque está por encima de los ingenios contemporáneos. Adorna, dispone y engrandece el cuerpo del poema de tal manera que parece que no procede de un ingenio humano, sino de la misma naturaleza. Encontrarás a pocos entre los latinos que se le igualen en algunas cosas, a ninguno que lo haga en todas. En los griegos muchos más. En latín está el divino Virgilio; con todo, pon su *Eneida* al lado de la *Jerusalén* de Lope. Virgilio fue grande en aquella, pero más grande fue Lope en esta. Trona en aquella Júpiter, en esta relampaguea. Se enfurece en aquella Marte, en esta está fuera de sí, aunque Homero en la furia de Aquiles y Trifodoro en la *Destrucción* no estuvieron muy distintos. En latín no tienes nada que puedas comparar a la

*Dragontea* o a la *Angélica*. Papinio y Valerio escribieron silvas, pero no son para mi estómago. Orfeo y Apolo se acercaron un poco en griego, pero nadie a la *Angélica*, si exceptuamos principalmente muchos versos dispersos en numerosos lugares de las obras de Homero que tratan de Helena y Penélope. Hay alguna cosa sobre Hero en el poema de Museo y algunas otras cosas en otros poetas de las cuales, sin embargo, solo se burlan. Por lo demás, entre los griegos, las *Eróticas* son mentirosas y escritas con petulancia, como es propio de un ingenio griego.

Italia es muy imitada, como sucede con la sátira y el epigrama. España nunca admitió la poesía erótica. Por esto las obras de Lope que tratan de temas amorosos lo hacen todas con una elegancia e ingenio que cubren lo deshonesto por medio de admirables metáforas. En el *Isidro*, que por ser un tipo de poesía nueva resulta más dificultosa, tenemos un poema sobre la patria ante el cual no traigas ni un poema griego ni uno latino, ni tampoco creas que responde a las odas de Píndaro y Horacio, pues son diferentes. El mismo juicio sobre el resto de obras, las cuales pueden llamarse misceláneas, en las cuales se habla en prosa con palabras poéticas y se amontonan algunos poemas, entre los cuales se incluyen poemas bucólicos, pastorales, geórgicos, los extraños sibóticos; un género nuevo cuyo objetivo es el deleite, que tuvo principio en Italia y que en España fue perfeccionado y embellecido por Lope. Las obras de este género se acercan a menudo a las agudezas cortesanías, lo cual los adversarios del escritor interpretan al revés, como si se apartara de la naturaleza pastoril cuando se ocupa de temas pastoriles. Es una objeción pueril, que no advierte que aquí hay mucha alegoría y personas de la corte con hábito pastoril en los bosques, como Albanio. A su vez reprochas que en la poesía heroica el héroe debe ser uno, al cual remitan todos los demás, en lo cual habría pecado Lope con frecuencia. Esto es falso. No siempre hay que respetar esta regla, ya que de ser así estarías borrando a Homero del grupo de los poetas, ya que en él tienes a Agamenón como general de todo el combate, pero también a Aquiles, Ayax telemonio y Diomedes, que son más fuertes que él, y a Ulises y Néstor, que con su astucia e

ingenio son más prudentes. Ciertamente las gestas de Hércules en los Argonautas las remites a Jasón. Pero ¡a qué más cosas, admirable época, en defensa de Lope, cuando la naturaleza entera lo aplaude y está de acuerdo! No hemos nacido todos para todo. Lope se distinguió en la prosa y otras veces en el verso; asimismo, algunos ciertamente han nacido inclinados a la poesía épica y otros a los ditirambos; lo mismo sucede con las disciplinas, pues algunos son teólogos, otros filósofos o médicos y otros matemáticos, pues no son todas las cosas para todos. Pero en Lope es tan admirable su ingenio y su fluidez en todos los géneros, que parece que destaca en uno a condición de que reine en otro. Así es Lope en todos sus poemas y todos sus poemas son perfectos y esmerados. Por lo que queda lejos la envidia y la malevolencia, aunque exista el envidioso, porque Lope está a parte de todo y por encima de la envidia. Las estrellas que no envidian al sol, reciben la luz y callan. En efecto, al mismo tiempo que este sol de nuestra España brilló, no fueron vistas las estrellas de los poetas sino de noche. Vive largo tiempo,

varón digno entre las genes celtibéricas  
del elogio de nuestra España.

El coro de las Musas te adore, Apolo te haga una señal de aprobación para que las presidas y ordene que, en la gran reunión de los dioses en la áurea sede, Júpiter se siente cerca de ti entre las dos perpetuas compañeras, Minerva y Venus, y antepongo a las Gracias, las Musas y las diosas que te aplaudirán. «Exclamad todos: ¡oh Paeán!».

## INTERROGATORIOS DEL COLEGIO MAYOR DE SAN ILDEFONSO

### PREGUNTAS DEL INTERROGATORIO

Los testigos que han de ser examinados para averiguación de la limpieza, linaje y costumbres, pobreza y las demás cualidades que han de concurrir en la persona del maestro Torres Rámila, opositor a las colegiaturas que al presente están vacas en el Colegio Mayor de San Ildefonso de esta Universidad de Alcalá de Henares, sean examinados y preguntados por las preguntas siguientes, recibiendo primero juramento en forma a los testigos, que dirán verdad en todo lo que les fuere preguntado:

1. Primeramente si tienen noticia y conocen al dicho maestro Torres Rámila, opositor que es al Colegio Mayor de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá de Henares, digan y declaren los testigos el tiempo que ha que le conocen y la comunicación que con él han tenido y tienen.
2. Iten si conocen a Pedro de Rámila y a María de Torres, padre y madre del dicho opositor, digan y declaren los testigos el tiempo que ha que los conocen y cómo, y el trato y comunicación que con ellos han tenido y tienen, y de dónde son naturales y originarios.
3. Iten si conocen o conocieron a las [ilegible] de Rámila y a [ilegible] abuelos por parte de padre del dicho opositor, y si conocieron bisabuelos o más ascendientes por esta parte, cómo se llamaron y de dónde fueron, y hase de ir a distinguir y calificar sus apellidos a sus orígenes y lugares de su descendencia por las preguntas que abajo se dirán.
4. Iten si conocen o conocieron [ilegible] de Torres y a María Ruiz de Velasco, abuelos por parte de madre del dicho opositor, y si conocieron bisabuelos o



más ascendientes por esta parte, como se llamaron y de dónde fueron, y hase de ir a distinguir y calificar sus apellidos a sus orígenes y lugares de su descendencia por las preguntas que abajo se dirán.

5. Iten habiendo los testigos depuesto del conocimiento, sean preguntados de oficio la edad que tienen y las generales de la ley, y hallado que al testigo le toca alguna de las generales, no sea examinado en las demás, porque no instruya a los testigos que se hubieren de examinar.

6. Iten si saben que el dicho maestro Torres Rámila opositor es hijo legítimo de legítimo matrimonio de los dichos Pedro de Rámila y María de Torres, padre y madre del dicho opositor, y que por tal es habido y tenido y comúnmente reputado, y de qué ayuntamiento nació y de qué edad es el dicho maestro Torres Rámila opositor, digan y declaren los testigos cómo lo saben.

7. Iten si saben que el dicho maestro Torres Rámila opositor y el dicho su padre y los dichos sus abuelos, por parte de padre del dicho opositor, y los demás sus ascendientes por parte de padre, todos ellos y cada uno de ellos son cristianos viejos, limpios, de limpia sangre, sin raza ni mácula de moros, judíos, herejes ni conversos, ni de otra secta nuevamente convertidos, y por tales son habidos, tenidos y comúnmente reputados, y que de lo contrario no ha habido fama, rumor, duda ni sospecha y que si lo hubiera, el testigo cree y tiene por cierto que lo supiera y no pudiera ser menos según el conocimiento y noticia que de cada uno de los suso dichos ha tenido y tiene.

8. Iten si saben que ni el dicho maestro Torres Rámila ni el dicho su padre, ni los dichos sus abuelos, por parte de padre, ni los demás sus ascendientes, por parte de padre del dicho opositor, han sido condenados por el Santo Oficio de la Inquisición, ni afrentados por penitencia ni castigo del Santo Oficio, ni por otra alguna justicia eclesiástica ni secular, ni de ello ha habido fama, rumor,

duda ni sospecha, que si lo hubiere el testigo cree y tiene por cierto que lo supiera y no pudiera ser menos, según el conocimiento y noticia que de cada uno de los suso dichos ha tenido y tiene.

9. Iten si saben que la dicha madre del dicho maestro Torres Rámila opositor y todos sus abuelos por parte de madre del dicho opositor y los demás sus ascendientes por parte de madre, todos ellos y cada uno de ellos son cristianos viejos, limpios y de limpia sangre sin raza ni mácula de judíos, moros, herejes ni conversos, ni de otra secta nuevamente convertidos, y que por tales son habidos y tenidos y comúnmente reputados y que de lo contrario nunca hubo ni hay fama, rumor, duda ni sospecha y que si lo hubiera, los testigos creen y tienen por cierto lo supieran o hubieran oído decir, según el conocimiento y noticia que de cada uno de los susodichos han tenido y tienen.

10. Iten si saben que ni la dicha madre del dicho opositor ni los dichos sus padres y abuelos por parte de madre, todos ellos y cada uno de ellos han sido condenados por el Santo Oficio de la Inquisición ni afrentados por pena ni castigo del dicho Santo Oficio, ni de otra justicia eclesiástica ni secular, ni de ello ha habido jamás fama, rumor, duda, ni sospecha y que si lo fueran los testigos lo supieran o hubieran oído decir, según el conocimiento y noticia de ellos y de cada uno de ellos han tenido y tienen.

11. Iten si saben que el dicho maestro Torres Rámila opositor es hombre libre y no sujeto a matrimonio por palabras de presente o de futuro, ni a religión por profesión que haya hecho o por voto solemne tácito o expreso de religión y que si lo fuera, los testigos tienen por cierto que lo supieran o hubieran oído decir.

12. Iten si saben que el dicho opositor es hombre sano y limpio y que no ha tenido ni tiene enfermedad de bubas, ni san Lázaro, ni lepra, ni otra

enfermedad contagiosa, o que si la tuviera o hubiera tenido, los testigos tienen por cierto lo supieran o hubieran oído decir.

13. Iten si saben que el dicho opositor es tan pobre que no tiene hacienda de patrimonio secular ni renta eclesiástica que le puede valer hasta cantidad de veinte y cinco florines en cada un año para poderse alimentar, portados y puestos en Alcalá, y que si la tuviera, tienen por cierto lo supieran o hubieran oído decir.

14. Iten que el dicho opositor es y ha sido buen estudiante, honesto, recogido, de buena conciencia, conversación y costumbres, y tal que los testigos creen y tienen por cierto que es buena persona, para ser elegido y vivir en comunidad de Colegio quieto y pacífico; o si saben que sea o haya sido distraído o inquieto, revoltoso o murmurador y tal persona que no conviene para ser elegido en Colegio y conversación de hombres doctos, como es el Colegio de San Ildefonso, digan los testigos y declaren lo que saben, creen y tienen, hubieren y han oído decir.

15. Iten si saben o tienen noticia que el opositor o alguno de sus padres y más ascendientes han tenido algún oficio reputado comúnmente por infame, por el cual hayan sido notados de infamia pública, o si por otro cualquier modo hayan sido notados de otro cualquier defecto de infamia comúnmente por tal reputada.

16. Iten si saben o tienen noticia que el opositor haya sido familiar de algún Colegio o criado de alguna comunidad, o criado de alguno de los prebendados que estuvieren proveídos en el dicho Colegio, al tiempo que de la elección del dicho opositor.

17. Iten si saben que todo lo suso dicho y las preguntas antes y cada una de ellas es pública voz y fama y común opinión.

## DECLARACIONES

*a) Interrogatorios del doctor Miguel Ferrer*

24 de marzo de 1622: Lope de Vega

En veinte y cuatro días del mes de marzo de mil y seiscientos y veinte y dos, para averiguar la limpieza y calidad del maestro Pedro de Torres Rámila, opositor que es al Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá, examiné yo, el doctor don Miguel Ferrer, colegial mayor del dicho Colegio y nombrado por informante del dicho opositor, al señor Lope de Vega Carpio, el cual habiendo jurado *in verbo sacerdotis* y habiéndole puesto censuras, pena de excomunión mayor *late sententiae*, reservada a mí la absolución, dijo que conoce al maestro Torres Rámila de cuatro años a esta parte, del cual no sabe de dónde sea natural. Solo ha oído decir que es de tierra de Burgos, y que el conocimiento que de él tiene fue en esta corte. Y preguntado si tiene noticia de los padres del dicho opositor, dijo que no tiene noticia alguna de sus personas ni de sus ascendientes, ni de dónde sean naturales y originarios. Y preguntado si sabe o tiene noticia de que el dicho opositor tenga algún defecto de calidad, como es de morisco o judío y algún oficio vil y no útil o bajo o penitenciado por el Santo Oficio de la Inquisición, dijo que no sabe cosa alguna, antes bien que ha oído decir a don Jerónimo de Medinilla, caballero del hábito de Santiago y caballero de su Majestad, que es bien nacido el dicho opositor, y que esto lo sabe por ser de su tierra y de su mismo lugar, y que conocía a sus padres. Y repreguntado si tiene noticia de unas sátiras que hay contra el dicho opositor, dijo que sí, y que la una de ellas sabe por el juramento hecho que la hizo Baltasar de Medinilla, difunto, natural de Toledo, que contenía lo mismo que la que yo leí al dicho declarante. Y preguntado si sabe las demás y la que yo en mi poder tengo quién las hizo, dijo que por el juramento y censuras, que no lo sabe. Y preguntado qué concepto tiene de todas esas sátiras y de la calidad del

opositor, dijo que a sátiras no tiene crédito alguno, ni le da ni sabe qué fundamento tuvieron los componedores de estas sátiras, ni de quién llegasen a saber cosa contra la dicha calidad; y asimismo preguntado si ha oído de palabra a alguna persona cosa con contra el dicho opositor, dijo que no ha oído cosa ninguna, si no es por escrito, a lo que él no da crédito, porque ese mismo opositor dijo que algunas personas de quien tenía sospecha que habían azotado a sus padres y que sus mujeres estaban en la casa pública, siendo regidores sus padres con banco de caballeros, y ellas, monjas en Santa Úrsula de la ciudad de Toledo, de donde colige que así sería lo demás fundado en odio y no en verdad, como se ve en algunas sátiras de las antiguas. Y preguntado si ha perdido el dicho opositor de su opinión y honra con esas sátiras, dijo que eso deja al Colegio y a su juicio y que no sabe si eso importa o no, por tener todas las sátiras por cosas inciertas. Y repreguntado si ese dicho opositor viniese a ser colegial Mayor de Alcalá, qué concepto tendría del dicho Colegio, y si vernía a perder de su calidad y estimación, dijo que no por la dicha razón y concluyó con que por las dichas sátiras no tiene mal concepto de él, y que por otros principios no sabe nada. Y asimismo preguntado, dijo que de sus padres no sabe que sean sastres más de lo que dicen las sátiras, y en cuanto a si el dicho maestro Torres Rámila ha servido a alguna persona o tenido algún oficio bajo o vil, él o sus padres, dijo que solo sabe ha servido en Italia al duque de Monteleón por haberlo así oído decir; pero que no sabe haya tenido oficio bajo nunca y que si las sátiras lo dan a entender, el dicho declarante no las da crédito como tiene dicho. Y preguntado si sabe qué personas pueden dar noticia de estas sátiras o de su calidad en contra o en su favor en esta corte, dijo que el dicho don Jerónimo de Medinilla y don Francisco López de Aguilar y Manuel Ponce y el doctor Figueroa y Juan Pablo de Rizo, de los cuales algunos han tenido encuentros con él; y eso dijo ser verdad y que no sabe otra cosa, así en esto como en sus costumbres; y lo firmó.

25 de marzo de 1622: Manuel Ponce

En veinte y cinco días del mes de marzo de mil y seiscientos y veinte y dos examiné a Manuel Ponce, residente en esta corte, el cual, habiendo jurado primero y habiéndole puesto censuras y excomunión mayor *late sententiae*, reservada a mí la absolución, dijo que conoce al maestro Torres Rámila opositor de doce años a esta parte de trato y comunicación que con él tiene, aunque no sabe de dónde es natural más de que es de la montaña; y no tuvo este testigo noticia de sus padres ni de sus ascendientes, aunque fue preguntado; y en cuanto a la calidad del dicho opositor, dijo que le tiene por hombre limpio de limpia sangre, sin raza ni mácula alguna de moro, judío, hereje ni converso, ni otra mala seta, ni gitano, ni que haya sido penitenciado ni castigado por el Santo Oficio [ilegible], y que no ha oído a persona alguna cosa contra su calidad sino antes muy en su favor a personas de calidad como son Jerónimo de Medinilla y otros [ilegible] con quien le ha visto comunicar al dicho opositor; y que lo que ha sabido tocante a las sátiras que ha habido contra él y otros por los encuentros que tuvo con Lope de Vega sobre haber censurado sus escritos, lo ha tenido siempre por fábula y falsa, reputándolo por calumnias maliciosas, supuesto que en él no se acomoda ni cabe defecto de los que le han imputado. Y repreguntado si con estas sátiras ha oído que el dicho opositor haya perdido de su calidad y reputación, de suerte que alguna o algunas personas hayan cobrado mal concepto y opinión contra la calidad del dicho opositor, dijo que no sabe ni ha escuchado que haya pasado por ellas nada, ni que ninguno se haya movido a creer eso de lo que le han imputado, porque en sátiras se sabe que procede la pasión y no la verdad, y más cuando es en venganza, y que antes han sido muy culpados los que escribieron cosas semejantes. Y repreguntado si sabe quiénes fueron los que compusieron estas sátiras o si ha oído decir quiénes fueron, dijo que de cierto no lo sabe, pero que ha oído decir a Lope de Vega que se hicieron en Toledo y que las hizo un Baltasar Elisio de Medinilla, difunto, y otros amigos suyos de Toledo que no

sabe cómo se llaman; pero que tiene por cierto que el mismo Lope de Vega las hizo. Y preguntado si perderá el Colegio Mayor [ilegible] habiendo hecho todas las diligencias le hiciera colegial, dijo que no perderá nada de su estimación, porque sabe de los mismos enemigos en ese tiempo que no sienten mal de él ni le tienen en la opinión que dicen sino que en venganza de lo que otros habían escrito por él tratándolos mal, ellos se querían vengar diciendo mal del dicho opositor. Y preguntado si sabe que tenga algún otro enemigo más de a Lope de Vega el dicho maestro, dijo que si alguno ha tenido encuentro con el dicho opositor fuera de Lope de Vega ha sido don Francisco López de Aguilar, por lo que resultó de las sátiras que escribieron contra el dicho don Francisco en defensa del maestro Torres, sin que entre ellos hubiese otra causa. Y preguntado si sabe que los padres de él y ascendientes hayan sido sastres, dijo que no sabe ni ha oído [ilegible] de lo que se dice en las sátiras, que es [ilegible]. Y preguntado si sabe que el dicho maestro haya tenido algún oficio vil o bajo o haya traído [ilegible] indecente o servilmente, dijo que no sabe tal, antes desde que le conoce le ha visto andar decentemente y con título de pasante de un hijo de la duquesa de Bibona, y después de estudiante en Alcalá, todo el tiempo que ha que le conoce, en el cual ha tenido honrados amigos y tratádose honradamente y con estimación. Y esto dijo por su declaración y se ratificó en ella después de habersele leído y firmó.

26 de marzo de 1622: Francisco López de Aguilar

En veinte y seis días del mes de marzo de mil y seiscientos y veinte y dos examiné en esta corte al señor don Francisco López de Aguilar, el cual habiendo jurado primero y habiéndole puesto censuras, pena de excomunión mayor *late sententiae*, reservada a mí la absolución, dijo que conoce al maestro Torres Rámila opositor de cinco a seis años poco más o menos de algunas veces que le ha comunicado, el cual ha oído decir que es de la tierra de don Jerónimo de Medinilla por haberlo oído así decir, y no tuvo noticia de los

padres del dicho opositor ni de dónde sean ni de otros ascendientes ni qué apellidos tuvieran ni de dónde fuesen naturales y originarios. Y preguntado si tiene noticia de unas sátiras que salieron contra el dicho opositor, dijo que las ha visto. Y preguntado si sabe o ha oído decir quién fuese el autor de ellas, dijo que no lo sabe, pero que ha oído decir varias veces, aunque no se acuerda a quiénes, que Baltasar de Medinilla, difunto; otras veces Lope de Vega, y otras don Tomás Tamayo de Vargas; pero que no sabe determinadamente quién las hizo. Y preguntado qué concepto y sentimiento ha formado de lo que se ha dicho del opositor, dijo que como no sabe de su genealogía, no sabe determinadamente qué sea ni si es calificado o no, pero que por haberse dicho de él en las sátiras cosas contra su calidad, le parece que otros habrán formado mal concepto de él y que ha perdido mucho en su estimación, de tal suerte que le parece que aunque hubiera hecho el Colegio Mayor todas sus diligencias y hallara y le hallaran en sus orígenes calificado, que por haberse dicho lo que se ha dicho de él, que si le hiciera colegial perderá el dicho Colegio mucho de su autoridad y estimación. Y preguntado si esas sátiras se han extendido mucho, dijo que entiende ha llegado de oídas de mucha parte del lugar, porque sabe que han andado muchos traslados y que ha oído a diferentes personas recitarlas. Y asimismo preguntado si ha oído o sabe el concepto que formaron los que las tienen, dijo que sabe que todos juzgaron por lo menos exteriormente que incurrió en gran nota, porque decían que le ponían bueno y otras cosas semejantes y que no hay duda sino que todos formarían mal concepto y que el hombre ha perdido mucho de su reputación. Y preguntado si sabe que el dicho opositor haya tenido algún oficio vil o bajo o tratádose servilmente, dijo que solo ha oído decir a don Antonio de Hoces que estando su padre en el adelantamiento de campos, iba su padre a cortarle de vestir, y que era sastre; pero que de él no sabe que haya tratádose infamemente ni con trato fiero. Y preguntado si el oficio de sastre es vil o bajo, dijo que solo sabe que es mecánico, pero no infame. Leíle su dicho y ratifícolo.



27 de marzo de 1622: Tomás Tamayo de Vargas

En la ciudad de Toledo en veinte y seis días del mes de marzo de mil y seiscientos y veinte y dos examiné al señor don Tomás Tamayo de Vargas, el cual habiendo jurado primero y compelido con censuras y excomunió*o*n mayor *late sententiae*, reservada a mí la absolució*o*n, dijo que conoce de vista al maestro Pedro de Torres Rámila opositor de diez años, el cual no sabe de dónde sea natural. Y preguntado, dijo que tiene nombre de sus padres, que eran sastres y gente humilde y baja, pero no sabe los apellidos que tuvieren ni de dónde fuesen naturales y originarios, ni de sus ascendientes. Y preguntado, dijo que no solo tiene noticia, pero que ha visto las sátiras y un libro que se llama *Expostulatio Spongiae* contra el dicho maestro Torres en que le tratan de judío, moro y otras cosas contra su calidad. Y preguntado si sabe quiénes hayan sido los componedores de estas sátiras, dijo que determinadamente no lo sabe, pero que sabe que es fama cierta que él provocó a diferentes personas con unas sátiras en latín y en romance. Y preguntado qué personas fueron las que provocó, dijo que a Lope de Vega Carpio, don Francisco López de Aguilar y Baltasar Eliseo de Medinilla, llamándoles a todos confesos, cornudos, hijos de puta y otras palabras que por no ofender la gravedad no es razón decirlas. Y asimismo, preguntado si por lo menos ha oído decir a algunas personas quiénes fuesen los que hiciesen esas sátiras, dijo que entiende que alguno de ellos, aunque no sabe determinadamente quién, porque no las vio escribir. Y preguntado si sabe a cuyo poder hayan llegado esas sátiras, dijo que a poder de infinitos, en cuya opinión el nombre de dicho opositor es tenido por maldiciente y por de poca calidad por saber que se ha encontrado con muchos sin provocación alguna y tan arrojadamente que se ha querido dar de ello cuenta en el Tribunal de la Inquisición, como por haber dicho que era judío Lope de Vega, siendo ministro de ella, y lo otro por la opinión de la Concepción que escribió en otra dedicatoria que la Universidad de Alcalá había jurado forzada; y, asimismo, dijo que muchos han sospechado mal de su

codicia, entendiendo que ha de dar en algún error grande por la satisfacción grande que tiene de sí y de que sabe, siendo su principal fundamento de mal gramático. Y preguntado si con esas sátiras y lo que se ha dicho contra su calidad ha perdido mucho de su reputación, dijo que le parece que sí, porque quien no le conoce, juzga que es verdad todo lo que se ha dicho contra él, y quien el conoce, lo confirma con ver su soberbia y, en particular, siendo esto cosa tan extendida y tan pública así en la corte como en esta ciudad y en otras partes, y que aun sabe de algún juez eclesiástico que por estas cosas ha estado para castigarle, el cual se llamaba don Juan de Gómara, siendo vicario de Madrid. Y repreguntado si sabe además de esto de algunas personas de su tierra del opositor o de otras a quienes haya oído decir algo contra su calidad, dijo que no sabe más que lo que tiene dicho, pero que puede decir en Madrid el licenciado Luis Tribaldos Toledo, maestro del Conde de Villamediana, y el padre fray Lucas de Montoya, predicador y historiador de la Vitoria, y otros cuyos nombres se expresan en la *Esponja* y que cuando no tuviera otro principio más de favorecerle gente ruin y baja y de mala calidad [*tachado*: como es Figueroa], solo esto bastaba a desacreditarle y a que se juzgase no tenerla él buena, además que lo que ofende son gente honrada y principal. Y preguntado este testigo si entiende que lo que dijera Baltasar de Medinilla era cosa sin fundamento y verdad, dijo que no, porque era hombre de verdad, bien nacido y muy gran cristiano, y que como tan entendido que no dijera cosa grave sin saberla. Y preguntado si sabe que el dicho opositor haya tenido algún oficio bajo o tratádose servilmente, dijo que en cuanto al oficio ha entendido que fue repetidor de Gramática y muy malo, y que este oficio lo tiene por vil y bajo, y en cuanto al tratar servilmente, que le ha visto muy roto y desarropado, pero que no sabe que haya en cosa alguna servido humildemente; y de sus padres dijo que ha oído decir a diferentes personas y a los mismos satirizados que sus padres fueron sastre y calcetera o soletera, gente humilde y baja. Y preguntado este testigo qué concepto ha formado de estas sátiras del pretendiente, dijo que muy bajo y que llega a sospechar lo que los demás. Y preguntado, dijo que

aunque el dicho Colegio Mayor hiciera todas las diligencias y le hallara en su honra muy limpio, que por haberse dicho todas esas cosas y sátiras y haberse [ilegible], que si le admitieran por su colegial que perderá mucha de su estimación y reputación. Y escribió por su deposición. Leíle su dicho y ratificose y firmó.

*b) Interrogatorios del doctor Francisco Pérez Roy*

8 de noviembre de 1622: Manuel Ponce

En la villa de Madrid en ocho días del mes de noviembre [*al margen*: año de 1622], comencé a ver los puntos que faltan en la información del maestro Pedro de Torres Rámila, opositor que es en la colegiaturas teologales que está vacas en el muy insigne de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá por comisión [ilegible] yo del dicho Colegio examiné primero al señor Manuel Ponce, natural vecino de la villa de Madrid, criado de su Majestad en los papeles de Hacienda, y después de haber jurado a Dios y a la Cruz de decir verdad le puse de excomunión *late sententiae*, reservada a mí, y siendo preguntado si ha dicho [ilegible] en él esta información del dicho opositor, dijo que sí que le [ilegible] su dicho, y se le leí luego palabra por palabra y dijo que era el mismo que había dicho ante el señor don Miguel Ferrer, y reconoció su firma sentado y la ratificó. Preguntado si tiene noticia de un libro que se imprimió en Francia contra el dicho maestro Torres Rámila, dijo que sí y que ha oído decir y entiende que se imprimió aquí en Madrid, de secreto, y que aunque ha visto parte de él, no le ha visto todo ni le tiene, ni sabe quién le tiene, ni este libro se vendió ni le tuvieron sino muy pocas personas a quien le dio de secreto, y que por lo que vio en él y lo que le han dicho otros que contiene, sabe que casi todo el libro es de alabanzas y elogios de Lope de Vega, hasta haber puesto en latín las aprobaciones y censuras de los libros de romance que tiene impresos Lope de Vega, porque el motivo del libro fue su

alabanza más que la oposición ni injuria del maestro Torres Rámila dicho, porque tenía algunos epigramas y discursos burlescos de mucha menos consideración que las sátiras y diferente estilo. Y preguntado si le ha [ilegible] que en particular [ilegible] dicho libro algo contra la calidad del dicho Torres Rámila aun [ilegible] como de apellido alguno [ilegible] de oficios, dijo que no ha oído cosa en particular contra él de ninguna manera ni visto [ilegible] más de lo que tiene dicho en su dicho aquese [ilegible], aunque ha tratado con él más de doce años continuamente estando aquí y con correspondencia estando en Alcalá. Preguntado qué siente de la calidad y persona del dicho Torres Rámila después de haberle hecho notorio las diligencias que el dicho Colegio ha hecho en su linaje y calidad, dijo que le tiene y siempre le ha tenido por hombre limpio, de limpia sangre sin raza mala de judío, moro, ni converso nuevamente a la Ley de Dios, ni castigado por la Inquisición, ni por otra justicia eclesiástica ni seglar, y que esto ha oído siempre a todos los que le conocen y a los mismos con que estuvo encontrado y que escribieron las sátiras y libro, diciéndole muchas veces al susodicho cuán mal hecho había sido el escribir nada contra el maestro Torres dicho, y que esta razón dicha se la dijeron a este testigo Lope de Vega y don Francisco de Aguilar y don Tomás Tamayo de Vargas, el cual dicho don Tomás Tamayo de Vargas dio muchas satisfacciones a este testigo de lo que se había presumido de que él había escrito algo de lo que se divulgó contra el dicho Torres Rámila. Y preguntado por qué o a qué propósito le daba satisfacción a este testigo el dicho don Tomás, dijo que, tratando de la controversia que tenían Lope de Vega Carpio y el dicho opositor, dijo que las dichas razones el dicho don Tomás diciendo que era cosa culpable por controversias de letras haber escrito semejantes cosas contra un hombre tan honrado y virtuoso como el dicho Torres Rámila, y que él no había tenido parte en ello, y que así le tiene en la posesión dicha y siempre lo ha tenido el dicho Torres Rámila y que jamás ha oído lo contrario a nadie. Y preguntado si en Colegio de San Ildefonso dicho después de hechas [ilegible] eligiese por colegial mayor al dicho Torres Rámila, si perderá el dicho Colegio

de su calidad, reputación y estimación, dijo que no por lo que dicho tiene. Preguntado si este declarante emparentaría con el dicho Torres Rámila, sus casas de él con las del dicho Torres Rámila, dijo que sí por saber como sabe su calidad y virtud y que no dudara de aquello y que esto [ilegible] y lo que tiene por cierto y verdadero [ilegible].

9 de noviembre de 1622: fray Lucas de Montoya

En nueve días de noviembre de 1622 años examiné para esta probanza al reverendo fray Lucas de Montoya, predicador mayor de este convento de la Victoria de Madrid, y después de haber jurado *in verbo sacerdotis* y *lepide* censura referida a mí [ilegible]. Preguntado si conoce o tiene noticia del maestro Torres Rámila, colegial teólogo de Alcalá y opositor al Colegio Mayor de Alcalá, dijo que le conoce de diez años a esta parte de trato y comunicación en materia de letras humanas y sabe que es el dicho opositor opositor al dicho Colegio Mayor, y lo sabe porque se lo dijo el dicho maestro Torres Rámila. Preguntado si sabe dónde es y dónde son sus padres y más ascendientes del dicho pretendiente, y quién es en su calidad, dijo que no sabe nada de lo que la pregunta pide, se lo ha oído decir al dicho opositor que es de Castilla la Vieja, pero no sabe de qué parte ni de qué gente ni apellidos ni cómo se llamaran sus padres ni más ascendientes. Preguntado que si tiene noticia de un libro que está impreso contra el dicho Torres Rámila, dijo que sí, y le ha visto y leído algunas cosas de él, pero no todo, y que no sabe quién lo compuso, ni dónde se imprimió, ni sabe que este libro se vendiese públicamente ni secretamente. Preguntado si le tiene, dijo que sí y que no se acuerda quién se le dio y que habrá dos años que le tiene en su poder y que no sabe quién tenga otros libros como el dicho. Preguntado si sabe si se imprimieron muchos y si se ha divulgado mucho el dicho libro, dijo que sí, que se imprimieron alguna cantidad y se dieron a muchas personas, y que a este declarante se le dieron de balde, y este testigo preguntó algunos librereros si se vendía tal libro,

nombrándole por su título y no le supieron dar noticia de él, donde infiere que los dichos libros se darían de secreto y no se vendían. Y preguntado si me quiere dar el dicho libro para presentalle a mi Colegio, dijo que sí, por servir al Colegio, y así me lo entregó con la condición que no haga mal a nadie, el cual tengo en mi poder para que Vuestra Señoría le vea. Preguntado si tiene noticia de unas sátiras que, días ha, salieron contra el dicho Torres Rámila, dijo que sí, y que ha oído decir y no a quién que el dicho Torres Rámila había hecho unas sátiras a Lope de Vega y a don Francisco de Aguilar contra los dichos, y ellos le habían hecho otras mucho peores contra el dicho Rámila, pero que no la vio ni quiso ver ni oír, antes les reprendió a los unos y a los otros, y que no sabe en particular lo que contenían, y solo oyó decir que eran muy infames y tocantes en la honra así de una parte como de otra, y sabe que las dichas sátiras fueron públicas entre gente que trata de eso y de humanidad y gente crítica; que no sabe quién las tenga ni tampoco sabe ni ha oído decir quién las compuso y que particular no tiene noticia de cosa en particular de las dichas sátiras más de lo que dicho tiene, y que no tiene sátira alguna de las dichas. Preguntado si ha oído las dichas latinas y libro dicho, qué concepto tiene o ha tenido del dicho Torres Rámila así en su calidad como en otras cosas tocantes a su persona. Dijo que buen concepto tiene y ha tenido del dicho opositor [ilegible] calidad como de su persona por todos caminos, y que las dichas poesías no han sido causa ni comparsa tenelle en mal concepto en lo dicho. Después leíle [ilegible] las diligencias que el dicho Colegio ha hecho como es costumbre de la persona y linaje del dicho opositor, y le pregunté si el Colegio le eligiese por colegial mayor si el Colegio perdiera algo de su estimación y reputación [ilegible] que tiene y siempre ha tenido, dijo que no solo el Colegio no perderá si le elige, antes usará de su nobleza tan antigua en no hacer caso de cosas semejantes como las poesías dichas, por ser ficciones de poetas y cosas sin sustancia y inútiles y así, antes ganará que perderá, y que tienen en muy buen concepto al dicho opositor y le juzga por muy capaz de la beca de dicho Colegio Mayor. Preguntado si emparentaría [ilegible] con el dicho Torres Rámila y sus cosas

con la de este declarante, dijo que sí supuesto que calificado y limpio y que lo haría si se ofreciese ocasión. Preguntado si ha oído decir a alguna persona que sepa que las cosas que las sátiras decían contra su calidad del dicho opositor tengan algún fundamento o, fuera de poesías, le han llamado [ilegible] dicho alguna palabra contra el dicho opositor, dijo que no ha oído tal jamás ni fundamento alguno sabe ni ha oído decir que hubiesen las dichas sátiras en cuanto a lo que decían contra la calidad del dicho opositor. Preguntado de oficios, dijo que no sabe ni ha oído decir que el opositor ni los suyos tengan ni hayan tenido oficio y oficios viles y bajos perdiendo ni su reputación, ni castigados por la Inquisición ni por otra justicia eclesiástica ni seglar, ni cosa contra el honor y calidad del dicho opositor ni sus padres ni ascendientes. Preguntado si tiene noticia de algunas personas que hayan tenido o tengan las dichas poesías y libro y que hayan dicho algo contra la calidad del dicho opositor o tengan mal concepto del dicho, dijo a todo que no lo sabe ni lo ha oído decir y que esta es la verdad y lo que siente y lo que tiene por público y notorio [ilegible] sin haber oído cosa en contrario y que de edad de 60 años poco más o menos y que no es pariente del dicho opositor ni [ilegible] de la ley y lo firmó ante mí ser fecha año *supra*.

Después de lo dicho se acordó este testigo arriba dicho que el padre maestro Hortensio tiene noticia de las dichas poesías y que podrá decir acerca de lo dicho, y que no se acuerda de otra persona fuera de los críticos, que son don Francisco de Aguilar, don Tomás Tamayo de Vargas, que vive en Toledo, doctor Figueroa, el licenciado Luis de Tribaldos, Lope de Vega Carpio, Manuel Ponce, Juan Pablo Rizo, Baltasar Eliseo, difunto; Juan de Piña, secretario de Provincia; maestro Espinel, Luis Retes y otros muchos poetas y críticos que hay que no se acuerda cómo se llaman, y que esto sabe y no otra cosa. Y confirmó ser fecha año *supra* en cuanto [ilegible] del dicho año.

9 de noviembre de 1622: Luis Tribaldos de Toledo

En nueve días del mes de noviembre de 1622 años examiné para esta probanza en esta villa de Madrid a Luis Tribaldos de Toledo, natural de San Clemente, diócesis de Cuenca, y después de haber firmado *lepide censuræ* y reservado a mí. [*en el margen*: Fue el dicho testigo maestro del Conde de Villamediana en todas lenguas]. Y preguntado si conoce al maestro Pedro de Torres Rámila colegial teólogo opositor que es al Colegio Mayor de Alcalá, dijo que sí y que habrá que le conoce de seis años ha de trato y comunicación. Preguntado si sabe dónde es natural y originario el dicho Rámila y su padre y más ascendientes, dijo que no lo sabe, solo ha oído decir que es de Castilla la Vieja y no sabe determinadamente de qué parte. Preguntado si sabe quién es el dicho Torres Rámila en cuanto su calidad, dijo que no lo sabe ni lo ha oído decir a nadie y lo mismo dice de sus padres y más ascendientes, ni de dónde son originarios ni que apellidos tienen. Preguntado si tienen noticia de un libro que se imprimió contra el dicho Torres Rámila, dijo que sí y que le ha leído todo y que se imprimió fuera de aquí, según entiende, y que se compuso en esta corte, entre particulares en esta razón, que como él tenía ofendido a muchos en esta corte, le parece a este testigo que ellos lo harían y compondrían. Preguntado a quién tenía ofendido el dicho Rámila, dijo que a Lope de Vega Carpio y asimismo Chavela, francés de nación que estuvo en esta corte dos u tres años y que era natural de París y que era elegante en las lenguas de latín, hebreo y griego, el cual ya no está aquí sino en su tierra, que habrá un año que se fue, y a otras personas que no se acuerda ofendió el dicho Rámila con sus poesías y prosa, y que le presume y presume este testigo que ellos compusieron el dicho libro y así lo ha oído decir a diferentes personas en esta corte que ahora no se acuerda determinadamente a quién, y que el dicho libro no le tiene este testigo ni sabe quién le tiene, y que el dicho libro le darían de secreto a particulares personas los dichos a quien había ofendido el dicho Rámila, que no le vendían públicamente. Preguntado si el dicho libro se ha divulgado mucho, dijo que lo



que sabe es que en esta corte y en Alcalá de Henares fue muy público, pero no sabe que lo sea en otras partes. Preguntado qué contenía el dicho libro, dijo que todo era apodos y dichos contra el dicho Rámila, y que no se acuerda que hubiese cosa contra la calidad del dicho Rámila y que se remite al libro, porque determinadamente no se acuerda. Preguntado si tiene noticia de unas sátiras contra el dicho Rámila, dijo que sí y que las ha visto y leído las que le hicieron al dicho Rámila, todas en romance castellano, y que no las tiene ni sabe quién las tenga, y que anduvieron muy públicas en la corte, y que oyó decir que el dicho Rámila había dado ocasión por escrito y de palabra a que le hiciesen las dichas sátiras, y que no está cierto ni se acuerda bien de las palabras que decían tocantes a su calidad del dicho Rámila. Preguntado qué concepto tiene de la calidad del dicho Rámila, dijo que aunque ha visto y ha oído lo que ha dicho de libro y sátiras, no por eso ha perdido en su reputación y crédito en cuanto a su calidad, porque ni el libro ni las sátiras dan fe, antes se hicieron en venganza de lo que él había hecho contra los dichos, y así tiene buen concepto del dicho Rámila, y que las faltas que el dicho Rámila tiene y este testigo ha conocido son personales en materia de maldiciente y hablador y ser ocasionado. Después [ilegible notario las diligencias que el Colegio había hecho en su calidad y dijo estaban muy bien hechas y que le da por limpio y calificado, pues el Colegio lo ha hecho justificadamente como suele y que así ahora más que antes le tiene y tendrá por limpio cristiano viejo sin raza mala. Preguntado si el dicho Colegio Mayor eligiese al dicho Rámila por su colegial mayor perdería algo de su reputación y común estimación que siempre tiene y ha tenido, dijo que no perdería con condición que él no viva como vivió en Madrid, con su maldecir y hablar y satirizar ganando tantos enemigos como aquí ganó, pero que enmendándose de su maldecir parece que procederá de manera que el Colegio no perderá en elegille, ni por eso este testigo tendrá mal concepto del dicho Colegio. Preguntado si cuando vivió en esta corte, diciendo mal hizo alguna cosa útil y baja o vivió de suerte que causase escándalos y mal ejemplo o si agravió alguno con diferente estilo que lo dicho, dijo que no, ni tal ha oído

decir jamás; que solo fue notado por maldecir y no de otra cosa, y que lo que le dicen en el libro y sátiras no sabe este testigo ni ha oído decir que tenga fundamento, antes entiende que fue ficción para vengarse, porque a nadie ha oído hablar mal de su calidad, ni sabe ni ha oído decir que el dicho Rámila haya tenido él ni los suyos oficio vil ni bajo [ilegible] ni reputación, que solo oyó decir en las sátiras que su padre era sastre y no otra cosa ni dio este testigo crédito a ello por ser cosa de sátiras. Preguntado si emparentaría este testigo con el dicho Rámila, dijo que sí supuesto que en sus orígenes es calificado y visto por el Colegio mayor dicho. Y dijo que eso sabe y no otra cosa y esto tiene por verdad y cierto y público y notorio y jamás oyó cosa en contrario. Leíle su dicho y retificose en él y dijo ser de edad de 64 años y que no es pariente del dicho opositor ni le tocan las generales de la ley y confirmó ante mí. Fecha año *supra*.

9 de noviembre de 1622: Juan Pablo Mártir Rizo

Este mismo día mes y año en esta villa de Madrid examiné para esta probanza al señor Juan Pablo Mártir de Rizo, clérigo de menores órdenes, natural y vecino de esta corte, y después de haber jurado de *iure* censuras reservadas a mí. Preguntado si tiene noticia del maestro Torres Rámila, colegial teólogo opositor que al presente es al Colegio Mayor de Alcalá, dijo que sí y que habrá poco más o menos doce años ya de comunicación y trato y que no sabe que sea pretendiente del Colegio Mayor de Alcalá. Preguntado si tiene noticia de un libro que se imprimió contra el dicho Rámila, dijo que sí y que le ha leído y no se acuerda si todo o parte de él, pero que tiene noticia que Lope de Vega Carpio era mortal enemigo del dicho Rámila y que es común opinión que el dicho Lope de Vega y don Francisco López de Aguilar hicieron componer el dicho libro contra el dicho Rámila a un francés llamado por sobrenombre Javelo, el cual tenía opinión de hereje, y este testigo da crédito a esta opinión, pues levantó tantos testimonios al dicho Rámila, estando obligado en

conciencia según el precepto de justicia de restituille su honra y los cómplices que fueron causa de que le escribiese tienen la misma obligación, pena de que están condenados a los infiernos; y que no tiene este declarante el dicho libro ni sabe quién le tiene, ni sabe dónde se imprimió, antes este testigo tiene por cierto y asentado que los que le hicieron imprimir para descargo de sus conciencias le van recogiendo de los pocos que se imprimieron, y esto lo sabe este testigo porque Lope de Vega Carpio le dijo a este testigo que ya no había ninguno, y que la sustancia del libro era llamalle inorante pobre, y que estudiase y otras cosas semejantes a estas, y que no había en el dicho libro cosa contra su calidad según se acuerda. Preguntado por las sátiras, dijo que ha visto unas sátiras en verso castellano, en tercetos, contra el dicho Torres Rámila. Preguntado qué contenían las dichas sátiras, dijo que un verso de ellas que se glosaba muchas veces decía: «Sastre fuiste y serás eternamente», y si otras cosas estaban incluidas en las dichas sátiras, es maldad. Y preguntado que era lo que era maldad, dijo que no se acuerda. Y repreguntado cómo sabe que fuese maldad si no se acuerda lo que eran, dijo que cualquiera cosa que se dijese contra el dicho Rámila que sea contra su calidad es testimonio, porque este testigo ha oído decir públicamente por cosa llana y asentada a muchos caballeros que es el dicho Rámila hijodalgo notorio, limpio de todo género de raza mala. Preguntado si tiene las sátiras o sabe quién las tenga y quién las compuso, dijo que no las tiene ni sabe quién las tenga, pero que Lope de Vega le dijo a este testigo que las había compuesto Baltasar Eliseo de Medinilla, estante en Toledo entonces y ya difunto, porque le mataron en Toledo, y tiene por cierto que la causa porque le mataron fue un castigo de Dios, por haber compuesto las sátiras dichas contra el dicho Rámila. Preguntado, dijo que aunque ha visto el libro dicho y las sátiras dichas ha tenido y tiene al dicho Rámila en buen concepto y para con este testigo ni para con nadie que entienda ha perdido de su calidad y reputación. Preguntado después de habelle hecho notorio las diligencias que el Colegio Mayor de Alcalá ha hecho en razón de la limpieza y calidad del dicho Rámila, dijo que siempre ha tenido al dicho

Rámila y tiene en la misma opinión que consta por las diligencias de modo que el Colegio dicho si le eligiese por tal colegial no pedería nada de ninguna manera [ilegible] ninguna persona y de tal suerte que si tuviera una hermana se la daría en casamiento a él u algún hermano suyo, sin duda ninguna. Preguntado si en algún tiempo ha tenido noticia o sabe que lo que se ha dicho contra el dicho Rámila contra su persona y calidad haya tenido fundamento por la [ilegible], dijo que el fundamento que tuvo Lope de Vega en hacer las dichas sátiras u en hacellas componer fue respeto de la enemistad que tenía con el dicho Rámila, porque el dicho Rámila censuró un libro del dicho Lope de Vega que se llama *La Jerusalén*, en la cual censura le notó grandísimos desatinos y ignorancias, por lo cual en género de venganza se hizo lo dicho por orden del dicho Lope de Vega, y que jamás dio ni se debe dar crédito a cosas semejantes más que a la Ley de Mahoma; y a estas sátiras menos, y que no es la verdad y lo que tiene por cierto y verdadero y público y notorio, y que es de edad de 29 años y no es pariente por ningún camino del dicho Rámila. Leíle su dicho y retificose en él y firmado de su mano. Fecha año *supra*.

10 de noviembre de 1622: Francisco López de Aguilar

En diez días del mes de noviembre de 1622 años en esta villa de Madrid examiné para esta probanza al señor don Francisco López de Aguilar, natural y vecino de esta corte. Y después de haber jurado de decir verdad en fe de caballero, le impuse la censura y reservada a mí. Preguntado si ha dicho en la información del maestro Torres Rámila, colegial teólogo de Alcalá, opositor que es al Colegio mayor de Alcalá, dijo que sí ante el señor don Miguel Ferrer y pidiome le leyera su dicho y leísele todo al pie de la letra; reconoció su firma y dijo ser ella propio y que lo dicho es suyo. Preguntado después de habelle hecho relación de las diligencias que el Colegio ha hecho en la calidad del dicho opositor qué siente y en qué concepto le tiene al dicho opositor y tendrá al dicho Colegio Mayor si le eligiere por tal colegial, dijo que, por lo que ha

sabido después a la que dijo su primero dicho y por la relación que yo le hice, le tiene al dicho opositor en buen concepto así de su limpieza y calidad como de su persona y que el Colegio mayor de Alcalá no perderá nada de su común estimación en elegille y proveelle por tal colegial, y que lo que ha pasado en las sátiras dichas y en un libro que contra el dicho se imprimió no son cosas que tienen fundamento alguno ni se les debe dar crédito por ser ficciones de poetas, y que a muchas personas de mucha calidad en versos y prosa se les ha dicho muchas razones contra su calidad y ser mentira, como es notorio, y por ello no han perdido hábitos ni iglesias de statutos, de suerte que las dichas poesías y prosa con modo satírico no se debe dar crédito; y que por haber dicho contra este declarante algunas cosas satíricas el dicho Rámila, estando en cólera y arrojado contra el dicho Rámila entonces como no le conocía ni había lo que ahora, tuvo el sentimiento que dijo en su primer dicho, pero ahora del todo le muda por haber sabido lo que ha sabido y haber hallado la verdad de raíz, y le depone y quiere que este sea el verdadero y el que valga y que estando como está sin pasión, ni enojo, en ley de buen caballero y cristiano, temeroso de Dios, dice que esto que actualmente dice es la verdad y lo contrario es pasión, cólera y enojo y traza de poetas, y que emparentaría con el dicho Rámila y sus cosas siendo como es y le han dicho bien nacido en todo y por todo y que por ningún camino ha hallado ni ha visto ni oído decir que el dicho opositor tenga u haya tenido cosa por donde deje de ser muy capaz de la beca que pretende de san Ildefonso de Alcalá, y que esto mismo que ha dicho ha visto sentir a los que bien sienten y deben sentir y no ha oído lo contrario a nadie; y que el dicho libro no sabe quién le compuso ni quién le tenga y que piensa que se imprimió en Madrid por orden del duque de Sesa, y que el dicho libro no contenía cosa contra su calidad, sino contra su ingenio y estilo de escribir del dicho Rámila, y cosas burlescas que entraban en cosas de calidad, y que esta es la verdad y lo que siente en Dios y en su conciencia y que jamás ha oído lo contrario con fundamento y razón; y que es de edad de más de 37 años; y que no es pariente

del dicho opositor, y no le tocan las generales de la ley y le retificó en todo lo dicho y confirmó ante mí.

10 de noviembre de 1622: Vicente Espinel

Este mismo día, mes y año examiné para esta probanza en esta villa de Madrid al maestro Vicente Espinel, natural de la ciudad de Madrid y vecino de esta corte venticuatro años ha, y después de haber jurado *in verbo sacerdotis* de decir verdad le impuse censuras reservadas a mí. Y preguntado si conoce al maestro Torres Rámila, colegial teólogo de Alcalá y opositor al Colegio Mayor de Alcalá, dijo que no le conoce ni lo ha oído decir ni sabe nada de él ni quién es. Y preguntado si tiene noticia de un libro y sátiras que ha habido contra el dicho Rámila en esta corte y fuera della, dijo que no, ni tal ha oído a nadie, aunque conoce a todos los titulados por críticos de esta corte; y que Lope de Vega Carpio es su discípulo en poesía como él lo confiesa en sus escritos, y que jamás ha oído al dicho Lope de Vega nada del dicho Rámila ni a otros críticos de esta dicha corte. Preguntado qué fe o crédito se da y se debe dar a las poesías satíricas y prosa satírica y entre los críticos qué fe y crédito dan a las dichas cosas satíricas y qué concepto tienen los dichos de las personas a quien se les dice y moteja de cosas contra su calidad y persona, dijo que las sátiras son como un ladrido de un perro que ladra y no más, y no se ha caso de él, y que jamás entre gente cristiana dan fe ni crédito las dichas sátiras, ni se hace caso de ellas aunque digan lo que quisieren ellos, por ser todo ficticio y mentiroso; y aunque no las hacen algún caso, por lo menos por lo que toca la dicha sátira, nadie puede perder nada de su reputación y crédito, ni perder pretensión alguna ni ser incapaz de ella, aunque sea de la inquisición, colegios y hábitos y que para reputación común no puede perder ni es justo que pierda, porque el que hace una sátira solo la hace por vomitar su ponzoña o por mostrar su ingenio, y no porque diga verdad; y que sobre la conciencia siente lo que dice ser verdad y toma a su cargo lo dicho y lo defenderá siempre; y dice

que la sátira propiamente es reprehensión de un vicio, y por ser el vicio insensible lo reprende en quien lo tiene como lo hizo Horacio y otros autores antiguos, pero entre cristianos no se usa eso ni debe usar ni admitir ni creer; y que cuando viera que la sátira dijera a una persona cualquiera palabra mayor y de agravio, por ello no dejaría de emparentar con el dicho por saberlo o haberlo oído decírselo satíricamente, por ser las sátiras lo que tiene dicho, invención y mentira sin fundamento y a quien no se debe dar crédito jamás; y que esto siente en Dios y en su conciencia y esto ha sentido siempre y visto sentir y decir lo mismo a otros hombres muy entendidos y jamás oído lo contrario, y que esto sabe y es la verdad y no otra cosa; y que es de edad de 72 años y no es pariente del dicho Rámila ni sus cosas ni le tocan las generales de la ley. Leíle lo dicho y retificose en él y firmolo de su mano ante mí. Fecha año *supra*.

10 de noviembre de 1622: Hortensio Palavicino.

En el mismo día, mes y año en esta villa de Madrid examiné para esta probanza al padre fray Hortensio Félix Palavecino, natural de Madrid y siempre residente en ella de catroce años a esta parte sin salir della. Y después de haber jurado *in verbo sacerdotis* de decir verdad, le impuse censuras reservadas a mí para que de lo que le fuere preguntado diga lo que supiere. Y preguntado si conoce o tiene noticia del maestro Torres Rámila, colegial teólogo de Alcalá, opositor al Colegio Mayor de Alcalá, dijo que sí de doce años a esta parte, de trato y comunicación, y sabe que es colegial teólogo y opositor al Mayor dicho. Preguntado si sabe dónde es y quién es, dijo que no lo sabe ni conoce a sus padres ni más ascendientes, solo ha oído decir a don Lorenzo Ramírez, Consejero de Hacienda, que el dicho Rámila es bien nacido y de buenos padres. Preguntado por el libro impreso contra el dicho Rámila, dijo que tiene noticia de él y que le ha visto y leído algo de él, y que no le tiene ni sabe quién le tiene, y que ha oído decir que se imprimió supreticiamente aquí, aunque dándole título de impreso en Francia. Preguntado quién compuso el dicho

libro, dijo que ha oído decir que como Lope de Vega Carpio y don Francisco López de Aguilar y don Tomás Tamayo de Vargas y Elisio de Medinilla estaban ofendidos de una apología que el dicho Rámila hizo contra ellos y contra Simón Javelo, se decía y murmuraba que el dicho libro se había hecho entre los dichos y que no sabe determinadamente qué contenía. Y preguntado si había en él algo contra su calidad del dicho Rámila, dijo que no ha visto ni oído tal a nadie. Preguntado si tienen noticia de más sátiras que han salido días ha contra el dicho Rámila, dijo que no las ha visto ni sabe lo que contenían, solo oyó decir que andaban encontrados unos con otros, ni ha oído decir a nadie de las sátiras cosa determinadamente. Preguntado en qué concepto tiene y ha tenido al dicho Rámila después de haber oído las cosas del libro y sátiras, dijo que en muy buen concepto de hombre de bien y de bien nacido y que jamás le ha visto hacer cosa baja, vil ni infame ni tratar ni andar o hablar indecentemente; dijo que a Lope de Vega en particular le ha oído hablar con mucha estimación del maestro Rámila después a la del libro y sátiras y pesante de lo que entre ellos había pasado; y en cuanto al crédito que se deba dar a este género de sátiras siente este testigo que en materia de honra y de conciencia pecaría contra sí mismo gravemente el que por ellas tuviese en menos crédito a otro, pues en el hecho se venía a poner de la parte del que hizo la sátira con tanto mayor daño cuanto va de hacerlo a desearlo; en especial, que en la república ordinariamente han padecido este género de trabajo los hombres ilustres o en sangre o en prendas o en fortuna, porque como este género de odio suele nacer de queja de envidia, los que están en mejor estado están más sujetos a él, en especial en este siglo donde no solo a los reyes, a los privados y a los ministros menores, pero ni a los predicadores del Evangelio, aun en la misma materia de su doctrina, no han perdonado; y el ver en tiempo de tantas sátiras tan poco remedio en ellas le parece a este testigo que no es descuido de la justicia, sino desestimación de los que las hicieron. Preguntado después de haberle dado noticia de las pruebas y diligencias que el dicho Colegio Mayor ha hecho del maestro Torres Rámila dicho y qué siente del dicho Rámila en



cuanto su calidad y si el Colegio le elige por tal colegial mayor si perderá el Colegio Mayor dicho algo de su común estimación, dijo que siente que el dicho maestro Torres [ilegible] encuentra, porque se sabe las informaciones que se le han ido hacer a la montaña donde es su origen, y siendo tenido por virtuoso y muy buen estudiante y habiéndose podido entender como se ha entendido que el Colegio Mayor habrá entrado en cuidado de la calidad del dicho Rámila por las dichas sátiras viene de primero a último a darle por limpio, el Colegio no proveyéndole y que así no solo no perderá el Colegio en proveerle antes se [ilegible] que en lo contrario no se granjeará la opinión que de tan grande comunidad se tiene, y que sin duda ninguna emparentaría con el dicho Rámila y sus cosas supuesto que es calificado como yo le he dicho; y que esto es la verdad y lo que tiene por cierto, notorio y público, sin haber oído jamás lo contrario a nadie; y que es de edad de 39 años, y no es pariente del dicho Rámila ni le tocan las generales de la ley. Léle su dicho y retifique en él.

11 de noviembre de 1622: Juan Izquierdo de Piña

En once días del mes de noviembre de 1622 años en esta villa de Madrid examiné para estas pruebas al señor Juan Izquierdo de Piña, escribano de Su Majestad y [ilegible] de su casa y corte y familiar y notario de la Santa Inquisición, y después de haber jurado a Dios y a la cruz de decir la verdad a lo que le fuera preguntado, le puse censuras reservadas a mí. Preguntado si tiene noticia del maestro Torres Rámila, colegial teólogo de Alcalá de Henares y opositor que es al Colegio Mayor de Alcalá, dijo lo primero que es natural de la villa de Buendía, diócesis de Cuenca, este declarante, y en cuanto al conocimiento del dicho Rámila, dijo que le conoce de dos o tres años a esta parte de vista y habelle hablado algunas veces. Preguntado dijo que no sabe dónde es el dicho Rámila ni sus padres ni más ascendientes, solo ha oído decir que de la montaña, y no sabe de dónde determinadamente; y ha oído decir que es hombre noble y hijodalgo y cristiano viejo a algunas personas que en

particular ahora no se acuerda. Preguntado del dicho libro que se imprimió contra el dicho Rámila, dijo que no le tiene ni sabe quién le tenga, ni sabe quién le hizo y qué oyó decir que se hizo en París y allí se imprimió y que no se acuerda ahora a quién lo oyó. Preguntado cuanto contenía el dicho libro, dijo que oyó decir que solo contenía tratar de inorante al dicho Rámila y no otra cosa en ofensa suya, y que este declarante le leyó. Preguntado si ha visto o leído o oído unas sátiras que ha habido y hay contra el dicho Rámila, dijo que las ha visto y oído y que no las tiene ni sabe ahora quién las tenga y que decía que las había compuesto, o parte de ellas, una persona que no sabe de cierto quién es para podello decir. Preguntado qué contenían, dijo que de lo que contenían no se puede acordar determinadamente más de que no todo era contra el dicho Rámila sino contra otros que no se acuerda quién son. Preguntado si había algo en las dichas sátiras contra el dicho Rámila en cuanto a su calidad, dijo que habían contra él muchas cosas tocante a su calidad, motejándole de judío, morisco y sastre y otras cosas semejantes, pero que este declarante sabe que lo contenido en las dichas sátiras contra el dicho Rámila y su calidad fue mentira y falsedad, porque se hicieron en venganza de otras muchas que el dicho Rámila hizo sin causa y con mentira y falsedad contra Lope de Vega Carpio, clérigo presbítero y familiar y notario del Santo Oficio y el más insigne hombre que hay en el mundo, y que duda este declarante que haya de haber ni hay otro como él, levantándole testimonios a él y a su familia; y sabe que lo contenido en las sátiras hechas contra el dicho Rámila no era ni es verdad, como dicho tiene en todo cuanto se decía contra él, porque solo se buscó, sin saber quién eran sus padres, las mayores injurias que poder decir contra él con pasión, enojo y venganza, como dicho tiene, y así lo supo de quien las hizo las dichas sátiras e dijo que las había hecho para deshonrarle y afrentarle. Preguntado, visto lo dicho, en qué concepto tiene al dicho Rámila, dijo que tiene al dicho Rámila en opinión de hombre noble y hijodalgo cristiano viejo, sin que las dichas sátiras ni lo contenido en ellas le puedan perjudicar ni impedir el Colegio y pretensión que tiene, y para esto bastara ser sátiras las hechas contra

él para saber que no es verdad lo contenido en ellas por ser de la calidad que tiene dicho. Preguntado después de habelle hecho notoria las diligencias que el Colegio ha hecho de la limpieza del dicho Rámila en sus orígenes [ilegible] de él y los suyos, si el Colegio le eligiese por tal colegial mayor si perdería el dicho Colegio de su reputación y común estimación, dijo que el Colegio podrá ver lo contenido en su dicho de este declarante conforme a lo cual y a lo demás que mueve en este negocio y a ser y hacer la estimación que le pareciere, porque en cuanto a este delcarante, el dicho Rámila no ha perdido por las dichas sátiras ninguna cosa de su nobleza. Preguntado supuesto que sabe y se le ha hecho notorio que el dicho Rámila es notoriamente bien nacido, si con igual hacienda emparentaría con él y con cosas suyas, dijo que al presente no tiene quien pueda emparentar con él ni piensa emparentar con nadie por ahora, y así no tiene que responder por ahora a la dicha pregunta. Preguntado que supuesto que tuviese una hermana o hermano este declarante, si emparentaría con un hermano o hermana que tuviese el dicho Rámila, dijo que no tiene hermano ni hermana y, cuando la tuviera, la había de casar en Madrid y no en otra parte, y no siendo de Madrid el dicho Rámila ni sus parientes, no podrá emparentar con él. Preguntado que si el dicho Rámila tuviera sus hermanos naturales de esta corte y vivido siempre en ella, si emparentaría con ellos con igual hacienda y supuesto que le costa ser calificados, dijo que los señores colegiales del Colegio Mayor verán las pruebas y diligencias hechas en este negocio y si conforme a ellas tuviera por bien de contraer parentesco con el dicho Rámila en el caso que se le pregunta pudiera ser que emparentaran otros, pero que este declarante no quiere emparentar con nadie. Preguntado si le viere el dicho Rámila con la beca de San Ildefonso, si emparentaría con los hermanos y parientes del dicho Rámila, dijo que si le viese con la beca dicha le ternía en la opinión que tiene dicha y que ahora no sabe determinadamente lo que haría si le viera con la beca en cuanto a emparentar. Preguntado que supuesto que la beca de San Ildefonso es la cosa más notoria de España y del mundo en materia de limpieza, que supuesto que la tuviese, ¿en qué duda o repara para

decir que emparentaría con el dicho Rámila y sus cosas?, dijo que sabe que la beca de San Ildefonso es más calificada de lo que le preguntan aún, y que la nobleza del dicho Rámila este declarante no la ha menester, porque es hijodalgo de padre y madre, familiar y notario del Santo Oficio con cuatro hábitos de Santiago y San Juan dentro del 4.º grado, comisarios y familiares del Santo Oficio, y como se supone si tuviere hacienda el dicho Rámila y su familia (que al presente ni tiene lo uno ni lo otro, que sepa este declarante), con este supuesto se le pregunta si emparentaría con él, dice que no tiene que responder a lo dicho ni responderá aunque le pregunten todo el día; que el Colegio estime y juzgue lo que le pareciere, que esta es la verdad y no sabe otra cosa ni tiene que decir más; y que es de edad de 44 años y que no es pariente del dicho Rámila ni le tocan las generales de la ley. Leíle su dicho y retificose en él y firmado de su mano ante mí.

11 de noviembre de 1622: Luis Vélez de Guevara

Este mismo día, mes y año en esta villa de Madrid examiné para esta probanza al señor Luis Vélez de Guevara, natural de la ciudad de Écija y residente en esta corte diez y seis años ha. Preguntado si tiene noticia y conocimiento del maestro Torres Rámila, colegial teólogo de Alcalá y opositor al Colegio Mayor de Alcalá, y después de haber jurado a Dios y a la cruz de decir verdad le impuse censuras referidas a mí, y dijo que tiene noticia del dicho Rámila pero no sabe que sea opositor al Mayor de Alcalá y que le conoce de cinco años ha, le ha hablado y comunicado algunas veces. Preguntado si sabe quién es el dicho y de dónde es natural y originario él y su padre y más ascendientes, dijo que no sabe nada de lo que contiene la pregunta. Preguntado si tiene noticia de un libro que se imprimió contra el dicho Rámila y de unas sátiras que se hicieron contra el dicho, dijo que sí que tiene noticia de lo dicho y que no vio el libro ni le quiso ver, ni le tiene ni sabe quién le tenga, ni sabe quién le compuso, ni sabe dónde se imprimió y que no sabe lo que contenía el dicho libro ni lo ha oído

decir, porque antes estaba ocupado en otras cosas; y que en cuanto a las sátiras, oyó una vez leer una sátira, digo decir y referir a otro algunos fragmentos, y que no se acuerda quién era el que se lo refirió y que no sabe determinadamente quién hizo esta sátira y las demás, y que no las tiene ni jamás la hizo contra nadie, ni la tuvo ni la quiso acabar de oír a nadie, y que antes ha pedido a los que tienen poesías de este género que las rompan y no las hagan ni traigan ni se las lean y muestren; que no se acuerda determinadamente qué dijese las dichas sátiras y que no sabe qué contenía las dichas sátiras. Y preguntado después de haber visto u oído decir las dichas sátiras y libro contra el dicho Rámila en qué posesión le tiene, dijo que le tiene en posesión de hombre limpio y bien nacido y que jamás ha visto ni oído ni sabido que haya hecho cosa ruin, vil o baja ni indecente, antes le ha visto siempre andar decentemente y muy honradamente, y que lo que las sátiras le dijeron no tiene ni puede tener fundamento contra el dicho Rámila, y esto mismo oyó siempre y jamás lo contrario a nadie. Preguntado si se debe dar crédito o se puede dar a sátiras u a cualquiera género de clase verso u prosa y en esta materia qué siente y ha visto y oído sentir a los hombres entendidos y cristianos y desapasionados, dijo que no solamente se debe dar crédito ni puede dar, pero siente que aun peca mortalmente contra justicia el que tal hace y da, y esto ha oído siempre y esta es su opinión y parecer. Preguntado después de habelle dado noticia de las pruebas del Colegio acerca de la calidad y persona del dicho Rámila, qué siente del dicho Rámila y qué concepto tiene de él, y si el dicho Colegio mayor le eligiese perderá algo de su común estimación y reputación, y si este declarante supuesto lo dicho emparentaría con el dicho Rámila y sus cosas, dijo que al dicho Rámila le tiene en la posesión que ha dicho y agora más que antes y que dicho Colegio Mayor no perderá nada de su estimación y reputación en eligille por tal colegial mayor, mas antes si se puede decir con la reverencia que se debía, ganara crédito porque está tenuta la dicha persona por hombre de muchas partes, y que lo mismo siente si fuera para el Colegio de los Cardenales por su virtud y calidad y las de sus partes que tiene; y que de muy gana

emparentara con él y sus cosas con ser este declarante hijodalgo notorio y de la reputación que se sabe; y que esto sabe y no otra cosa en contra y que esta es la verdad y lo que tiene por cierto y verdadero y público y notorio. Le leí su dicho y se retificó en él y dijo ser de edad de más de treinta años y que no le da con las generales de la ley y lo firmó ante mí fecha año *supra*.

12 de noviembre de 1622: Lope de Vega

En doce días del mes de noviembre de 1622 años examiné en esta villa de Madrid para esta probanza al señor Lope de Vega Carpio, familiar y notario del Santo Oficio y natural de Madrid y vecino en esta corte desde que nació en ella. Y después de haber jurado a Dios y la cruz de decir verdad a lo que le fuere preguntado le puse censuras reservadas a mí. Preguntado si ha dicho alguna vez en las pruebas del maestro Rámila, colegial teólogo de Alcalá, opositor al mayor de Alcalá, dijo que sí a su dicho al señor don Ferrer. Díjole si quería que le leyese, dijo que no ha menester que le lean sino que se retifica en él en todo y por todo. Preguntado si tiene noticia de un libro que se ha imprimido contra él dicho Rámila, dijo que sí, que no le tiene y que ha visto algo de él, y que no sabe quién le tiene, y que le han dicho que le compuso un caballero francés llamado Simón Javelo que está ahora en Bles de Francia, donde era natural, y que ha que se fue de esta corte habrá un año, y que se imprimió el dicho libro en Francia, y que el dicho libro contenía defensas de las obras de este testigo sin hablar en sus costumbres y calidad del dicho Rámila. Preguntado si el dicho opositor por las sátiras dichas en su primer dicho y libro dicho ha perdido algo de su [ilegible] calidad y reputación, dijo que no y que siempre ha dicho lo mismo, y que se engañó el señor Ferrer cuando escribió que lo dejaba al juicio del Colegio la dicha pregunta, y que si por poesías satíricas y prosas se perdiera la reputación, no habría honra segura de reyes ni de príncipes, ca no se ha visto en las sátiras que contra todo el mundo se ha hecho y por eso no han perdido los dichos, ni es justo que piérdala nadie, porque las sátiras son mentiras y

fábulas y género de venganza y sin fundamento, y así que el dicho opositor no ha perdido nada de su calidad y reputación por lo dicho que contra él ha salido. Preguntado si el dicho Colegio Mayor de Alcalá perderá de su estimación común y reputación si eligiese al dicho Rámila, dijo que no, porque si el dicho opositor no pierde por lo dicho tampoco puede perder el dicho Colegio, así que no perderá de su estimación por proveerle al dicho Rámila. Preguntado después de habelle hecho notorio las diligencias del Colegio en la calidad del dicho Rámila y sus cosas, dijo que sí sin dificultad alguna, supuesto que el Colegio le ha averiguado ser calificado y limpio en todo. Preguntado en materia de oficios, dijo que jamás supo ni ha oído decir a nadie que el dicho Rámila ni sus ascendientes haya tenido oficio vil, bajo ni infame por reputación ni obsceno, y que mientras le ha conocido en esta corte, que habrá seis años, nunca le ha visto andar indecentemente ni hacer cosas bajas ni viles por donde pierda el ser capaz a la beca del San Ildefonso; y esto siente y tiene por verdad y jamás oyó lo contrario a nadie y que es [ilegible] otra cosa, y que si en su primer dicho ante el señor don Ferrer ha dicho otra cosa encontrada con este dicho, la depone y quiere que este valga en cualquier juicio y tribunal, y que es de edad de 50 años y no es pariente del dicho Rámila ni le tocan las generales de la ley. Leíle su dicho y retificose en él en todo y para todo y lo firma de su mano. Fecha año *supra*.

12 de noviembre de 1622: Jerónimo de Medinilla

En el mismo día, mes y año en esta villa de Madrid examiné para esta probanza al señor don Jerónimo de Medinilla del hábito de Santiago, natural de Bocos, diócesis de Burgos, asistente en esta corte once años ha y después de haber jurado en ley de caballero y del hábito que ha en los pechos de decir verdad a lo que fuere preguntado, le impuse censuras reservadas a mí. Preguntado si tiene noticia del maestro Torres Rámila, colegial teólogo de Alcalá y opositor que es al Colegio Mayor de Alcalá, dijo que sí le conoce de

algunos años a esta parte de trato y comunicación y sabe que es tal colegial y opositor al dicho Mayor de Alcalá. Preguntado si sabe quiénes y quiénes fueron sus padres y más ascendientes, dijo que sabe que es cristiano viejo, de limpia sangre, sin raza mala de judío, moro ni converso nuevamente a la fe católica, ni brujo, ni hechicero, ni otra cosa tocante a los dichos que impida ni pueda impedir a la pretensión de dicha que tiene del dicho Colegio Mayor, y que no ha sabido ni sabe ni ha oído a nadie jamás que el dicho Rámila haya tenido oficio vil, bajo ni infame perdiendo su reputación; y todo lo dicho dice de los padres y más ascendientes del mismo modo y manera que ha dicho del dicho Rámila, y que esto lo sabe por ser de su tierra el dicho Rámila y por habérselo oído decir a su padre de este declarante muchas veces, que es el señor don Jerónimo de Medinilla del Consejo Real de su Majestad; y de todos los de aquella tierra y acá ha oído lo mismo y jamás lo contrario a nadie, y que fuera de ser cristiano viejo es hijodalgo notorio por tal tenido y reputado en su tierra y en esta [ilegible] de quien le conoce. Preguntado si tiene noticia de un libro que se imprimió contra el dicho Rámila, dijo que sí y que vio algo dél, y no le tiene ni sabe quién le tenga, y que oyó decir que se habían impreso en Francia, y no sabe quién le compuso, y que su padre de este declarante dio cuenta al Consejo Real de esta bellaquería de haber sacado un libro supreticiamente contra un hombre de bien y bien nacido, y el Consejo Real de Su Majestad le mandó recoger y se hicieron diligencias para el celo y castigar a los culpados si parecieran, y así que no sabe dónde haya estos libros; y que lo que contenía el dicho libro era tratalle de defectuoso en latín y gramática con algunos fragmentos contra el dicho en esta materia; pero que no había cosa contra la calidad del dicho Rámila, y que demás de esto ha visto y leído una sátira no más, y ha oído que había otras contra el dicho Rámila, y que no la tiene ni sabe quién la compuso ni quién las tenga, y que lo que contenía la que vio era apodarle al dicho Rámila y no otra cosa, ni sabe que dijeren otra cosa así la sátira que vio como las demás que no vio ni leyó ni oyó leer. Preguntado después todo lo dicho qué concepto ha hecho del dicho Rámila y ha hecho



[ilegible] tiene, dijo que muy bueno, como siempre, porque a todo género de sátiras no se debe dar crédito ni puede ningún hombre cristiano y temeroso de Dios, por ser mentiras y fábulas y ficciones sin fundamento alguno como siempre son, y en este caso se verifica ser las sátiras como dicho tiene, y más que siendo todo lo dicho por género de venganza que con el dicho Rámila tenían por controversias de letras y ingenio, como ha oído decir a diferentes personas que ahora determinadamente no se acuerda, pero que esto es público entre las personas que vieron el dicho libro y las dichas sátiras. Y después leíle notorio las diligencias que el Colegio había hecho como acostumbra de la calidad y partes del dicho Rámila y sus ascendientes, y dijo que ahora con más razón y fundamento y más claridad confirmaba lo dicho por haber hecho el Colegio Mayor dicho las pruebas de que yo leíle relación por ser [ilegible] pruebas jurídicas a quien se debe dar fe y crédito, y más por tan honrado y calificado Colegio hechas, y que por lo dicho el Colegio Mayor dicho en elegir al dicho Rámila por tal colegial no solo no perderá de su antigua y común estimación, antes le parece que procederá con la nobleza y cristiandad que profesa en eligille y proveelle para que todos entiendan que lo que dijeron sus contrarios y enemigos y lo que de él se ha dicho es mentira y falsedad; y que de muy buena gana, sin género de dificultad, emparentara con las cosas del dicho Rámila por vía de matrimonio habiendo ocasión, porque sabe que es muy limpio y hijodalgo notorio; y que esta es la verdad y lo que sabe y lo que tiene por público y notorio sin haber oído jamás a nadie cosa en contrario; y que es de edad de 30 años y que no es pariente del dicho Rámila ni le tocan las generales de la ley y se retificó en todo lo dicho después de habérsele leído, y lo firmó fecha año *supra*.

[Nota Pérez Roy] En este día del mes de noviembre de 1622 años en esta villa de Madrid hice diligencia para buscar al doctor Figueroa, testigo citado, y vine a topar con su casa que es o era en la calle de Juanelo en una casa pequeña linde de la casa del capitán Rafael Romena; y haciendo licencia en toda la

vecindad supe y fui informado de los de la vecindad cómo se había ido a Nápoles con el señor duque de Alba y que de cierto no estaba en esta corte; y esto mismo supe de un gran corresponsal y amigo suyo que se llama Curbes, extranjero, librero que es enfrente de San Felipe donde vive; de todo lo cual por ser así verdad doy fe dello en la manera y modo que puedo. Fecha año *supra*.

Este mismo día, mes y año en esta villa de Madrid fui a hallar a don Antonio de Hoces, caballero cordobés y testigo citado y no le pude descubrir, y hice diligencia posible para hallar su casa y posada, y haciendo toda la posible diligencia la hallé, que fue en la calle del Príncipe, en casa de Francisco Núñez, y supe allí en la vecindad como habrá quince días que él y dos hermanos suyos del hábito de Santiago y Calatrava se habían ido a Córdoba donde son naturales, y así no hice más diligencia ultra, que de algunos amigos suyos supe lo mismo y por ser así verdad todo lo dicho doy fe de ello en el modo y manera que puedo y debo. Fecha año *supra*.

Estos son todos los testigos citados en la información del señor doctor Ferrer y la mía, y lo que hay en esta corte, en la seta, junta y hermandad de los críticos, poetas, humanistas y pulíticos, entre los cuales han andado las dichas sátiras y libro impreso contra el dicho Rámila, y los farautos de semejantes cosas, harto dificultosos de hallar y topar, porque viven y andan como brujos, que me ha costado los ojos de la cara y muy gran pesadumbre y tiempo el poderlos hallar y tomar sus dichos. Don Tomás de Tamayo de Vargas vive en Toledo y está allá según estoy informado, y así habré de ir allá por mandarme este Colegio expresamente su dicho, y por ser todo lo dicho verdad, lo firmé de mi mano fecha el día mes y año *supra* escritos, que es en 13 de noviembre de 1622 años.  
Doctor Francisco Pérez Roy.

Después de lo dicho, supe como en esta corte había un caballero llamado don Antonio de Hoces, y luego hice diligencia por hallarle y hallé sus casas que son en la calle de las Aguas, en la carrera de San Francisco. Supe que estaba en esta corte y volví a buscar a su merced hoy lunes 14 de noviembre de 1622 años y le hallé y recibí su dicho, el cual dijo que se llamaba don Antonio de Hoces Sarmiento, natural de Ciudad Real, del Arzobispado de Toledo, y residente en esta corte años ha, y después de haber jurado a ley de caballero de decir verdad a lo que fuere preguntado le impuse censuras reservadas a mí. Preguntado si tiene noticia del maestro Torres Rámila, colegial teólogo de Alcalá y opositor que es al Colegio Mayor de Alcalá, dijo que no le conoce ni tiene noticia de él ni sabe quién es. Preguntado si ha estado alguna vez en Castilla la Vieja y en la villa de Arcajo, digo de Villarcayo, dijo que habrá doce años poco más o menos que el padre de este testigo estuvo por Alcalde y Justicia Mayor por Su Majestad en las Siete Merindades de Castilla la Vieja y que el dicho oficio tiene su asiento y gobierno en la villa de Villarcayo, y que así entonces todo el tiempo que duró el dicho oficio estuvo con su padre en la dicha villa. Preguntado si estando en la dicha villa conoció a Pedro de Torres Rámila, dijo que sí, que le conoció y le tuvo por un hombre muy honrado, cristiano viejo y hijodalgo limpio de toda raza, mácula de moro, judío ni ensambenitado ni penitenciado por el Santo Oficio, y si hubiera otra cosa le parece a este testigo lo supiera por haber sido el dicho su padre Justicia Mayor y ser aquella tierra tan corta que se supiera cualquiera cosa como supo otras, demás que a la Justicia nunca les hay cosa oculta, y esto respondió. Y al dicho Pedro de Torres Rámila le comunicó y trató todo el tiempo que estuvo este testigo en la dicha villa. Preguntado qué oficio tenía el dicho Pedro Rámila o en qué se entretenía y qué estado tenía, dijo que era casado y pasaba con su hacienda sustentando sus hijos y casa honradamente. Preguntado si supo o sabe que el dicho Torres Rámila tuviese algún hijo llamado el maestro Torres Rámila, dijo que el tiempo que estuvo en la dicha villa de Villarcayo, oyó decir que el dicho Pedro de Torres Rámila, casado, tenía un hijo estudiante en Alcalá de Henares, demás de

los que tenía en su casa, y después le vino a conocer en esta villa de Madrid y le ha hablado una u dos veces; y que no le conocía ni se acordaba de tal nombre cuando yo le pregunté por el maestro Torres Rámila, porque por el dicho nombre no le conocía ni sabía que era colegial teólogo ni ha tenido comunicación con él, y así estaba trascordado de su nombre. Preguntado si dijo a Francisco López de Aguilar que el padre del dicho maestro Torres Rámila era sastre o había hecho de vestir a su padre de este declarante, dijo que habrá ocho u nueve años a su parecer que al salir de la comedia tratando de poesía el dicho don Francisco López de Aguilar con este testigo, en competencia de Lope de Vega Carpio con el dicho maestro Torres Rámila, cuanto y este le dio a conocer a este testigo, el dicho don Francisco López de Aguilar, le dijo este testigo al dicho don Francisco de Aguilar que era hijo de un sastre que hacía de vestir en su casa en la dicha villa de Villarcayo y que así es verdad, porque el dicho Pedro Rámila no embargante que era hombre de las partes dichas en las preguntas antes de esta tenía este oficio. Preguntado en qué posesión y estimación se tiene el dicho oficio en aquella tierra dicha de la villa de Arcayo, dijo que por cosa honrada ese oficio y otro respecto de ser tierra pobre y que los arriendos son tan cortos que tiene este testigo por imposible el poderse sustentar solo con ellos. Preguntado si sabe que el dicho Pedro de Torres Rámila casado dicho él y sus ascendientes o descendientes hayan tenido algún oficio vil y bajo y infame perdiendo su reputación, dijo que no, que antes los tiene por gente como en las preguntas antes de esta tiene dicho y tienen deudos muy principales y bien nacidos, y así les calificó en todo y por todo a los dichos maestro Torres Rámila y sus ascendientes personas y apellidos [ilegible] en todas las preguntas del interrogatorio [ilegible]. Preguntado si tiene noticia de un libro que se compuso y imprimió contra el dicho maestro Rámila, dijo que no lo sabe ni lo ha oído decir. Preguntado si tiene noticia de unas sátiras que se hicieron y publicaron contra el dicho maestro Rámila, dijo que no las ha visto, aunque ha oído que se le hicieron y que no sabía lo que contenían ni sabe quién las hizo, ni lo ha oído decir determinadamente si fue Lope de Vega o no, y que

no sabe quién las tenga. Preguntado que fe o crédito se debe dar a las sátiras en todo género de ellas, dijo que son cosas apócrifas y que no se debe dar ninguna fe ni crédito por ser fabulosas y mentirosas sin fundamento alguno; y que por las sátiras que oyó decir que se hicieron contra el dicho maestro Torres Rámila no perdió nada ni pudo perder de su crédito y estimación y calidad el dicho maestro Torres Rámila, y así le tiene en el concepto que le tiene dicho antes. Preguntado si el Colegio de san Ildefonso de Alcalá perderá algo de su común estimación en elegir al dicho maestro Torres Rámila, dijo que no por ser tan calificado como tiene dicho y haber oído ser hombre [ilegible] y muy buen estudiante y de lindo ingenio y que a hombres tales el dicho Colegio Mayor de Alcalá ha de [ilegible] y favorecer para que siempre tenga el nombre que ha tenido. Preguntado si habiendo supuesto lo dicho de la calidad del dicho Rámila si este declarante emparentara y sus cosas emparentaran con el linaje del dicho maestro Rámila, dijo que sí por tener como tiene a esta familia por tan honrada así en limpieza como en nobleza; y que esto sabe y no otra cosa y esto tiene por verdad y público y notorio y pública fama, sin haber oído jamás lo contrario; y después de todo lo dicho leíle el notorio de todas las diligencias que el dicho Colegio Mayor había hecho como acostumbra de la calidad y partes del dicho maestro Rámila y sus ascendientes, y dijo que se retificaba en todo lo dicho ahora con más fundamento y fuerza que antes por ver que el dicho Colegio jurídicamente había hecho las dichas pruebas y de ellas se daba relación; y que es de edad de 31 años poco más o menos, y que no es pariente del dicho maestro Rámila ni le tocan las generales de la ley. Leíle su dicho y retificose en él y lo firmó de su mano ante mí.

9 de diciembre de 1622: Tomás Tamayo de Vargas

En la villa de Madrid en nueve días del mes de diciembre del año de 1622, recibí juramento en forma de derecho al señor don Tomás Tamayo de Vargas dicho en esta información otra vez [ilegible] el señor Ferrer, y mandado

segunda vez por el Colegio que yo le vuelva a examinar, y en esa conformidad estando yo calzadas las espuelas para ir a Toledo, tuve aviso como su merced estaba en la villa de Madrid, y luego fui a buscallo y le topé en casa de don Bernabé de Vivanco, Caballero del Hábito de Santiago, que es junto a San Miguel, en la casa de los Salvajes, y aquí, después de haber jurado a Dios y a la Cruz de decir la verdad a lo que yo le preguntare, en ley de caballero, le impuse censuras reservada a mí con excomunión mayor *late sententie*, porque [ilegible] dijo que no dirá. Y preguntado si tiene noticia de un libro que se escribió y imprimió contra el maestro Torres Rámila, colegial teólogo de Alcalá y opositor que es al Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá, dijo que sí que ha visto y leído el dicho libro contra el dicho Rámila, impreso en Francia según dice el libro, y que no sabe quién le compuso y que aquí no tiene el dicho libro aunque puede ser tenelle entre sus libros en Toledo, y que el autor del libro se dice que es Julio Columbario, y que no sabe quién es, y que no sabe quién le tiene el dicho libro ni ha visto otros más que uno que le dieron y que no le costó nada, ni sabe que se vendiese pública ni secretamente en ninguna parte. Preguntado si tiene noticia de unas sátiras que le hicieron contra el dicho Rámila, dijo que se remite en cuanto a esto a lo que tiene dicho en su primer dicho no obstante que sabe cuánto suele aumentar la indignación y ponderación satírica y que las dichas sátiras no las hizo, no sabe quién las hizo, ni las vio hacer a nadie ni las tiene, ni sabe quién las tenga, aunque las ha oído muchas veces y no se acuerda a quién las vio y que no se acuerda determinadamente lo que contenían las dichas sátiras, y que no sabe la verdad que tengan las dichas sátiras. Preguntado después leíle notorio las diligencias que el Colegio ha hecho en la calidad del dicho Torres Rámila y después de héchole relación de todo lo que el Colegio me manda, le pregunté que qué sentía en la calidad y persona del dicho Rámila. Dijo que él da tanto crédito a las diligencias hechas por tan insigne Colegio que lo que antes tenía en duda de su calidad por no haber hecho averiguación en particular de ello, hoy cree que es muy cierto y tiene por bien nacido al dicho Rámila según la relación que el

informante que le toma este dicho le ha hecho. Preguntado si el Colegio dicho de san Ildefonso perderá algo de su común y general estimación y reputación en proveer al dicho maestro Torres Rámila supuesto todo lo dicho, dijo que no obstante la pregunta le parece fuera del orden ordinario de las que suelen en las calidades de los pretendientes, dijo que no siendo necesaria más de la prueba de la limpieza para semejantes hechos y estando ésta probada como al declarante se le ha dicho, remite su juicio al que hiciere el [ilegible] del Colegio Mayor dicho, que tendrá por el [ilegible] en Rámila justificado. Preguntado qué crédito y fe se suele dar a las sátiras de cualquier género que sean y qué crédito y fe da a las tales sátiras, dijo que por ningún caso quisiera ver cosas suyas ni así estar sujeto a ellas ni ser sujeto de ellas. Preguntado que supuesto lo dicho si las dichas sátiras contra el dicho Rámila y libro dicho contra el mismo Rámila [ilegible] impedimento para que el Colegio Mayor no le provea, dijo que se remite a la latitud que tienen las constituciones del dicho Colegio, y a todo lo que el Colegio hiciere y suele hacer en casos semejantes que eso le parecerá que es bien hecho y acertado. Preguntado si en algún tiempo emparentara o cosas suyas con el dicho Rámila o los suyos, dijo que ni ahora ni después trata de hacer casamiento con nadie, que cuando trate de hacello, la ocurrencia de las cosas le dirá lo que ha de hacer, pero ahora no trata de casamientos. Preguntado y si tratase de hacellos los casamientos o casamiento de alguna deuda suya, si la casaría con deudo del dicho Rámila, dijo que se remite a la pregunta antecedente y a su respuesta y que no tiene más que decir ni dirá más. Preguntado en qué posesión tiene el oficio de sastre y al de calcetero y calcetera y al arte de repetidor de Gramática, dijo que no le tiene por infame, pero que le tiene por bajo que es lo mismo a su parecer que humilde. Preguntado si depone de lo que dicho tiene, en razón de que el Colegio perderá de su estimación y reputación si eligiere por su colegial al dicho Rámila, dijo que se remite otra vez al juicio que el Colegio hiciere de esta deposición y de las que fueren de este mismo jaez, y que esto tendrá por acertado; y que no tiene más que decir ni dirá más, antes juzga según lo que ordinariamente ha visto platicar

en las iglesias de estatuto, inquisiciones, donde solamente requieren la limpieza, que las demás preguntas fuera de las que tocan a ella de ordinario le escusan como sin provecho y sin daño; y que es de edad de 30 años; y leíle su dicho y retificose en él y firmado de su mano. Fecha año *supra*.

9 de diciembre de 1622: Licenciado Pedro Blasco

Este mismo día, mes y año en esta villa de Madrid examiné para estas probanzas al señor licenciado Pedro Blasco, beneficiado de San Salvador de esta villa, y natural de Granada y residente en esta corte veinte años ha, y comisario del Santo Oficio de la ciudad de Granada, al cual examino por haberme dicho el señor doctor Lucas García nuestro colegial que le había oído hablar privadamente del maestro Rámila opositor dicho, y después de haber jurado *in verbo sacerdotis* de decir verdad a lo que le preguntare, le puse censura reservada a mí. Preguntado, dijo que solo de vista conoce al dicho maestro Rámila y que le sabe que es colegial teólogo de Alcalá y opositor al Mayor de Alcalá. Preguntado, dijo que sabe que contra el dicho Rámila han salido unas sátiras en verso español y un libro en latín que se llama la *Espungia*, impreso, toda contra el dicho Rámila, y dijo que le parece que el dicho libro se imprimió fuera del Reino de Castilla e lo supusieron, porque no estaba con las licencias y aprobaciones que piden las premáticas de estos reinos; y que no tiene el dicho libro, ni las sátiras, porque nunca tuvo de ello más concepto que ser un género de venganza de los autores que hicieron las dichas poesías. Preguntado, dijo que no vio sátira ninguna, ni la oyó leer ni decir sino de oídas supo le habían hecho contra el dicho Rámila, y que el libro le abrió, vio el principio y medio y luego le arrojó por hacer de ello el concepto que tiene dicho; y que no se acuerda quién se lo mostró, ni sabe quién le compuso ni quién le tenga, ni sabe que se vendiese en ninguna parte pública ni secretamente, y que lo que contenía el libro a lo que se acuerda eran elogios en favor de Lope de Vega y que no se acuerda que hubiese cosa contra el dicho Rámila, sino solo que el



libro se hizo a fin de juntar en él muchas alabanzas de Lope de Vega para hacer comparación de que no podía llegar el talento del dicho Rámila a un hombre tal como Lope de Vega Carpio, con lo cual quedase aniquilado el dicho Rámila; y que de lo que sabe de lo escrito de mano que oyó, eran sátiras, pero no sabe lo que contenían, y que solo vio y leyó unas conclusiones impresas que contenían defectos gramaticales que oponían había cometido el dicho Rámila, y que no sabe quién las compuso ni quién las tenga ni las tiene este testigo. Preguntado, dijo que a todo género de sátiras él no le da crédito si no es que le conste que haya actos positivos de la materia que contienen; y que, en general, así por la razón del fuero interior como por lo político que siempre ha sido y visto practicar que no hacen fe ni se las da más crédito que la verdad que ellas en sí tuvieren, y que ha visto muchos casos en personas muy niveladas que esto no les ha obstado por ser contra la verdad lo que las sátiras, porque él entiende que si las hacen poetas y están con pasión o con necesidad de acomodar su concepto al consonante, a sí mismos no se perdonan, y si los poetas se las mandan hacer escriben bien pagados lo que el interesado les pide. Preguntado después de habelle dado cuenta de las diligencias que el Colegio Mayor dicho ha hecho de la calidad del dicho Rámila, qué siente de la dicha calidad y persona del dicho Rámila, dijo que por lo que ha visto y observado en todo el discurso de su vida que si se hallara este testigo con voto de sí, si no en la capilla de San Ildefonso y en la Iglesia Mayor de Toledo y en todos los colegios mayores de España y en cualquier otro lugar donde los estatutos estén lo más apretados que se pueda considerar, no costándole en su limpieza de padres y agüelos y más ascendientes por línea recta alguna nota por el dicho Rámila, y costándole como le costa por la relación que el informante le ha hecho de la calidad y limpieza del dicho Rámila y hecha por tan insigne Colegio, dijo que le daría el voto como tiene dicho y que a su entender [ilegible] de sujetos y virtud y letras junto con la calidad referida es muy digno de la beca el que lo tiene como el dicho Rámila lo tiene, y que si el dicho Colegio Mayor de san Ildefonso en elegille no solamente no perdiera de su común y general

reputación y estimación, sino que si el dicho testigo tuviera [ilegible] de aprobar las elecciones del dicho Colegio desde luego las aprobara y diéranse estas gracias a los electores por haber elecciones tales no reparando en las dichas sátiras y libro que han salido contra el dicho Rámila, porque de ellas no tiene más concepto del que tiene referido. Preguntado, dijo que supuesto lo dicho emparentaría con cosas del dicho Rámila y que si el dicho Rámila fuera jurista le diera una hermana que tiene con razonable dote pare mujer suya y que este no dudara; y que esto sabe y no otra cosa ni entiende otra cosa; y que es de edad de más de 40 años, y no es pariente del dicho Rámila ni le tocan las generales de la ley. Leíle su dicho y retificose en él y firmado de su mano ante mí. Fecha año *supra*.

En esta información he andado con el cuidado y vigilancia que era razón y he procurado examinar a todos los que tienen fama de críticos en esta corte entre quien han andado las sátiras y libro impreso que salió contra el maestro Rámila, y según he visto y he oído y conforme lo que va escrito en esta información, las sátiras que han salido y libro dicho contra Rámila fue todo y es por género de venganza, sin saber lo que decían ni tener fundamento en nada de lo que se decía ni han dicho. Y así mi parecer es que el Colegio no debe reparar en nada para dar por buena, calificada y acabada esta información sin hacer más diligencias ni en Alcalá ni en otra parte alguna, supuesto la calidad que yo he visto en la dicha información y que a las sátiras de cualquier género que sean no se debe dar crédito. En este caso, porque consta manifiestamente lo contrario con lo que el Colegio ha probado en sus orígenes y yo escrito en esta corte; y este es mi parecer y así la doy por acabada y concluyente y calificada en todo y por todo conforme pide el Colegio y esto siento en Dios y en mi conciencia y para descargo de ella y cumplir con mi obligación digo esto; y por ser así verdad lo firmé en esta villa de Madrid en diez días del mes de diciembre de 1622 años. Doctor Francisco Pérez Roy.

27 de diciembre de 1622: Benito Sánchez de Herrera

En esta villa de Alcalá de Henares en veinte y siete días de diciembre de 1622 años examiné para estas probanzas en cumplimiento del decreto del Colegio al señor don Benito Sánchez y después de haber jurado *in verbo sacerdotis* le impuse censuras reservadas a mí. Preguntado, dijo que conoce al maestro Rámila opositor a este Colegio Mayor. Preguntado, dijo que tiene noticia que contra el dicho Rámila han salido unas sátiras, no sabe en qué lengua eran y que no sabe lo que contenían ni quién las hizo, ni quién las tenga; que lo que más sabe es en este particular es que contra un tratado que sacó contra Lope de Vega Carpio escribió el maestro Sánchez, racionero y catedrático de esta Universidad, y no sabe en qué lengua, porque no llegó a sus manos. Preguntado, dijo que no sabe que haya habido libro impreso contra el dicho Rámila. Preguntado, dijo que el nombre de sátira consigo trae mucho de malicia y dañada intención en el sujeto que la escribe; muchos arrojadamente, como mozos, en ellas han hablado y hablan; pero malo es que en esta u en la otra materia de un sujeto hablen. Preguntado, dijo que no le parece [ilegible] por el fundamento que las sátiras traen consigo que en sujeto desmerezca puestos calificados y de honra sin mayor fundamento por testigos desapasionados y entendidos no apoyan y declaran lo que las sátiras dicen. Preguntado, dijo que si en su mano estuviera honrar a este sujeto con la [ilegible] beca de tan grande Colegio y puesto tan notorio y públicamente calificado que por esta parte supuesta la información y relación que aquí se me ha hecho, lo proveyera en este insigne Colegio de san Ildefonso por su colegial sin que nada me diera de lo que pueden decir las sátiras; y así le parece y tiene por cierto que el dicho Colegio no perderá nada de su estimación y calidad en proveer por tal colegial mayor del dicho Colegio al dicho Rámila. Preguntado dijo que supuesta la dicha relación no optara ni estuviera lo que las sátiras [ilegible] en mayor deuda deste testigo con [ilegible] del dicho Rámila, aunque tiene por cordura [ilegible] mirar y elegir persona para tal [ilegible] esto de quien por ningún [ilegible]. Y preguntado, dijo que de

buena gana y entera voluntad emparentara por casamiento con el dicho Rámila y sus cosas supuesta la relación hecha por el informante, por cuanto no tiene por fundamento que convenza lo que en las sátiras se dice y por costarle alguna pública fama y por de la república haber puesto dolo y masa en la limpieza de muchos hombres calificados públicamente en tales sátiras, y de [ilegible], dijo que si las tales sátiras estuviesen impresas con la autoridad y facultad real que los demás libros que comúnmente se imprimen lo entiende que estos tales libros llegan a manos de muchos doctos y ignorantes que daban y en ellas reparan acerca de los cuales puede estar oculta la limpieza; pero si son fragmentos o libros subrepticamente impresos, no fueran causa para que cosas suyas no casaran con el dicho y sus cosas por cuanto los dichos tales fragmentos y libros subrepticios consigo traen la malicia y odio del autor contra quien escriben; y que esto sabe y no otra cosa del dicho Rámila, y leíle su dicho y retificos en él y dijo ser de edad de 30 años y lo firmó de su mano ante mí. Fecha año *supra*.

28 de diciembre de 1622: maestro Francisco Fernández de Montemayor

En veinte y ocho días del mes de diciembre en esta villa de Alcalá de Henares, examiné para estas probanzas al señor maestro Francisco Fernández de Montemayor, colegial teólogo de esta universidad, y después de haber jurado a Dios y a la cruz, le puse censuras reservadas a mí. Preguntado, dijo que conoce al maestro Rámila. Preguntado, dijo que tiene noticia de unas sátiras que se escribieron contra el maestro Rámila que fueron en lengua española, pero que no las leyó ni sabe qué contenían ni quién las hizo, y que también tiene noticia de un libro que se imprimió contra el maestro Rámila y que le leyó y es apodo contra Rámila y decille que no sabía latín y que no contiene otra cosa contra Rámila, y que esto sabe y no sabe que haya cosa alguna fuera de las dichas contra el dicho Rámila. Preguntado, dijo que supuesta la relación que el informante le ha hecho de las diligencias del Colegio de la calidad del dicho

Rámila, que el Colegio Mayor de San Ildefonso en elegir por su colegial al dicho Rámila no perdiera nada de su común estimación y reputación, porque a las sátiras dichas y libro dicho no da crédito ni le debe dar por ser el dicho Rámila persona bien emérita de cualquier premio y honra. Preguntado, dijo que emparentaría de buena gana con cosas del dicho Rámila sin género [ilegible] supuesto lo dicho de su calidad y limpieza; y que esto sabe y no otra cosa y en ello le retifico y le firmó de su mano y que es de edad de 29 o 30, y no es pariente del dicho Rámila ni le tocan las generales de la ley, fecha año *supra*.

## 2. LA POLÉMICA GONGORINA

## 2.1 CRÓNICA DE UNA POLÉMICA

### 2.1.1 «LICENCIADO DIEGO DE COLMENARES»

El otoño de 1621 se presentaba, sin duda, repleto de promesas para Lope de Vega. La concesión del cargo de cronista real a Francisco de Rioja en septiembre de ese mismo año no debió de empañar las esperanzas depositadas en las dedicatorias a personajes importantes que el escritor había diseminado por todas sus publicaciones.<sup>1</sup> En agosto llegaba a las librerías *La Filomena*, volumen misceláneo dedicado a Leonor de Pimentel, dama de notable influencia en la corte del joven monarca Felipe IV, que pocos meses después le encargaría la composición de una comedia para una representación cortesana.<sup>2</sup> La publicación entre noviembre y diciembre de las *Partes XV, XVI, y XVII* de comedias, con treinta y seis dedicatorias dirigidas, entre otros, al mismo conde-duque de Olivares, representaba asimismo la culminación de una estrategia editorial diseñada para ganarse el favor de los hombres que estaban adquiriendo posiciones de poder en el nuevo gobierno.<sup>3</sup>

En este contexto de optimismo por las posibilidades de obtener un trato favorable de la corte, recibió Lope una carta inesperada, fechada en Segovia el 13 de noviembre y firmada por un licenciado llamado Diego de Colmenares. Se trataba de una respuesta contundente y pormenorizada al «Discurso sobre la nueva poesía» que Lope había incluido en *La Filomena*. La carta pudo llegar a sus manos –desconozco por qué medios– en diciembre, y Lope no tardó –

<sup>1</sup> Está documentada la solicitud del cargo de cronista real por parte de Lope en mayo de 1620 (reproducen el documento Castro y Rennert 1919/68:251, n. 37). El escritor aparece, también, entre las trece personas que solicitan el cargo de cronista de Indias en 1625 tras la muerte de Antonio de Herrera, que había desempeñado hasta entonces el cargo (Wainer 1986:730).

<sup>2</sup> Para las relaciones de Lope de Vega con Leonor de Pimentel y la comedia representada en mayo de 1622 en Aranjuez, véase Marcos Álvarez [1982].

<sup>3</sup> Para los diferentes objetivos que perseguían las dedicatorias de Lope, véase Case [1975:17-36].

como veremos— en redactar una respuesta que introduciría año y medio después en *La Circe*, nueva miscelánea dedicada esta vez al Conde-Duque. Cabe la posibilidad de que Lope y Colmenares hubieran coincidido antes en alguna tertulia o academia madrileña, teniendo en cuenta las aficiones literarias del segundo y las visitas puntuales a la capital que debió de realizar durante esos años. Con todo, la trayectoria personal del segoviano había discurrido siempre (y así continuaría siendo) fuera de Madrid.

Nacido en 1586, estudió gramática en el Colegio de Santa Cruz de su ciudad natal, para trasladarse después a Salamanca y graduarse, tras los seis años requeridos, como bachiller en cánones el 21 de abril de 1606, continuando cuatro años más hasta conseguir el título de licenciado en teología. Una sólida formación teológica y la ordenación como sacerdote se resolvieron en una trayectoria profesional estrechamente ligada al estamento eclesiástico y culminada, en 1617, con la toma de posesión del curato de san Juan de los Caballeros de Segovia, cargo que desempeñó y compaginó con otros de menor importancia hasta su muerte en enero de 1651.<sup>4</sup> El cargo de cura de san Juan de Segovia, además de concederle prestigio dentro de la comunidad religiosa y civil de su ciudad natal, le permitía emplear las horas libres en la lectura y la práctica de sus dos disciplinas preferidas, la historia y la literatura. Además de las lecturas de prosa y poesía propias de los cursos de gramática, Colmenares debió ampliar su bagaje en la materia durante los años de universidad en Salamanca, realizando desde entonces sus primeros ensayos de composición literaria. El primer poema del que se tiene noticia, un par de octavas acrósticas firmadas bajo el nombre de Calveta, está fechado precisamente en 1609.<sup>5</sup> Buen lector de poesía y poeta, sin duda, menor, el conjunto de la producción literaria conservada apenas sobrepasa las diez composiciones, y resulta difícil que escribiera muchas más (así, por lo menos,

<sup>4</sup> Toda la documentación relativa a la familia y la vida de Colmenares puede leerse en el trabajo de Vera [1951*a*].

<sup>5</sup> Baeza y González [1877:245].



se desprende de los reproches de Lope al principio de su respuesta, p. 410, líns. 7-19). Esta limitada creatividad no fue obstáculo para que algunas de sus composiciones gozaran de cierto renombre y fueran presentadas incluso, a través de la *Heroida ovidiana* (1628) de Sebastián de Alvarado y Alvear, como ejemplo de reparo en la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián (I, p. 110).<sup>6</sup>

La afición por la historia debió de manifestarse también desde sus primeros años de universitario. Las citas de las censuras dirigidas a Lope demuestran, en todo caso, un conocimiento directo y especializado de textos históricos y teóricos sobre la disciplina (Cesare Baronio, Pedro Antonio Beuter, Flavio Dextro o Gilbert Genebrard, entre otros). Por otra parte, el mismo Colmenares indica que concibió el proyecto de escribir una historia sobre su ciudad natal hacia 1620, precisión que confirma una dilatada afición previa por el género.<sup>7</sup> Colmenares trabajó aplicadamente durante más de una década en la recopilación y organización del material para la *Historia de la insigne ciudad de Segovia*, que abarcaba desde su fundación mítica hasta 1621. El cierre de la segunda epístola a Lope de Vega en 1624, con la petición al madrileño de información sobre el obispo segoviano Hieroteo, y la correspondencia que mantuvo con Gil González Dávila entre 1627 y 1628, son dos alusiones a su trabajo como historiador que permiten adivinar una dedicación lenta pero continuada al proyecto iniciado en 1620.<sup>8</sup> Tengamos en cuenta, además, que

<sup>6</sup> Véase A. Blecua [2000:104].

<sup>7</sup> «me resigné a este cuidado el año 1620 en treinta y cuatro de mi edad. Revolví los archivos generales y algunos particulares de nuestra ciudad y obispado, junté libros y papeles con mucho gasto y diligencia, procurando con trabajo y perseverancia y desvelos suplir en algo la falta de mi suficiencia para empresa tan grande; y habiendo empleado en ella catorce años, aunque conocía cuán imperfecta estaba, recelando la cortedad de la vida y que tan ilustres noticias podían perecer, me resolví a publicarlas» («Dedicatoria del autor a su patria», ¶4r). Modernizo la ortografía en ésta y todas las citas de textos de la época.

<sup>8</sup> El intercambio epistolar conservado entre Colmenares y González Dávila empieza el 9 de marzo de 1627 y termina el 6 de enero de 1628, y está dedicado a discutir datos históricos concretos relativos a la historia de Segovia (para una edición moderna de las cartas, véase Quintanilla 1952). Otro tanto sucede en la carta conservada de Tomás Tamayo de Vargas a Colmenares, fechada el 7 de marzo de 1636 (véase Quintanilla 1957).

son de esos años la mayoría de sus composiciones literarias, así como su biografía de fray Domingo de Soto (impresa antes de 1631) y una edición costeada por él del *Argenis* de John Barclay (en la imprenta de Gregorio Morillo, Segovia, 1632).<sup>9</sup> Finalmente, la *Historia* se publicó en 1637 a costa del autor, según palabras del propio Colmenares en la portada; si bien constan en el Archivo Municipal y en el Archivo de Protocolos de Segovia la entrega de 600 ducados por parte del Municipio y de 50 por parte de la Junta de los Nobles Linajes de Segovia para costear la edición.<sup>10</sup>

La recepción de la *Historia* fue, al parecer, muy favorable.<sup>11</sup> Hubo reedición del volumen ese mismo año, con añadidos varios, y una emisión de esta reedición en Madrid tres años después.<sup>12</sup> La publicación de la obra y la definitiva consolidación de Colmenares como historiador (téngase en cuenta que la *Historia* se presentaba en el título no sólo ceñida a los avatares de la ciudad, sino como «compendio de las historias de Castilla»), debieron de animarle a solicitar el cargo de cronista real en 1641. La petición, sin embargo, fue desestimada, entre otros, por José de Pellicer.<sup>13</sup> Colmenares, de todos

<sup>9</sup> El Privilegio de la edición (27 de febrero de 1632) se concede a Diego de Colmenares (véase ¶1v de la edición: BNE, R. 10677). Reyes Gómez no especifica en su descripción de la edición este particular [1997:I, 151-152]. Baeza y González [1877:233] daba la noticia de esta edición presentándola equivocadamente como una traducción al latín de un original que imaginaba (suponemos) en inglés. Por entonces ya circulaban dos traducciones del *Argenis* (1621) al castellano realizadas por José de Pellicer y Gabriel del Corral (ambas de 1626).

<sup>10</sup> Véase Reyes Gómez [1997:I, 155]. Una carta del segoviano a Francisco de Urrea, fechada el 15 de mayo de 1638, nos informa de las características materiales de la primera edición de la *Historia* (167 pliegos, papel de Génova), insistiendo en que los costes de la impresión han corrido a su costa (*Colección de cartas de eruditos españoles del siglo XVII*, BNE, ms. 8389, fol. 534r).

<sup>11</sup> «Nuestra *Historia de Segovia* y compendio de las historias de Castilla [...] ha sido tan bien recibida que están ya despachados más de 600 libros en esta corte [Madrid], Sevilla y otras partes» (Carta de Diego de Colmenares a Francisco de Urrea, fol. 534r).

<sup>12</sup> Se trata de ejemplares de la segunda edición con nueva portada (Madrid, 1640). Para el concepto de emisión, véase Moll [1979:59-65].

<sup>13</sup> Véase Pérez Pastor [1891-1907/1971:III, 363], que reproduce el documento del Archivo Histórico Nacional. En un ejemplar de la *Historia del emperador Carlos V* escrita por Pedro

modos, prosiguió su labor como cronista y trabajó en las genealogías de familias nobles, como los Contreras de San Juan y los González de San Salvador. La cuidada impresión de estas dos genealogías, probablemente de 1646, debió de ser uno de los últimos trabajos de Colmenares, fallecido cinco años después.

El inventario de la biblioteca de Colmenares está en perfecta correspondencia con el amplio bagaje de lecturas que reflejan las citas de sus censuras a Lope de Vega: la presencia de obras de contenido religioso, histórico, jurídico o literario permite reconstruir el perfil de un individuo de notable formación cultural. Tras su muerte, libreros de Madrid y Valladolid pugnaron económicamente por hacerse con la biblioteca del escritor, que se había formado de los propios libros de Colmenares y de la biblioteca de su hermano Francisco, bachiller en cánones por la Universidad de Salamanca, que había fallecido en 1627.<sup>14</sup> De la colección particular del hermano proceden dos ejemplares de *La Filomena* y *La Circe* de Lope de Vega que no constaban, en principio, en la biblioteca de Diego: en el inventario póstumo sólo se computa un ejemplar de cada libro.<sup>15</sup> Cabe la posibilidad de que los ejemplares hubieran

Mexía, anota Colmenares: «de nada cuidan menos los reyes de España que de sus historias», criticando el desacierto en la elección de cronistas reales por parte de los Austrias (citado por Menéndez Pelayo 1941:34).

<sup>14</sup> En el *Inventario de la librería del bachiller Francisco de Colmenares* (1627) se registran, entre otros, los siguientes títulos: *Obras* de Blosio, *Obras* de fray Luis de Granada, *Obras* de fray Jerónimo Gracián, *Obras* de Cornelio en romance, *Historia Natural* de Plinio en romance y en latín, *Historia General de España* de Mariana, *La Filomena* y *La Circe* de Lope, *Guzmán de Alfarache*, Virgilio traducido, *Cisma de Ingalaterra*, *Experiencias de amor* de Quintana, *Novelas amorosas*, *Vida de Séneca* de Juan Pablo Mártir Rizo, y el *Orlando furioso* y las *Metamorfosis* de Ovidio en italiano (documento conservado en el Archivo Histórico Provincial de Segovia, reproducido por Vera 1951a:89).

<sup>15</sup> Para el contenido y la venta de la biblioteca de Diego de Colmenares, véase Quintanilla [1951:127]. Además de las obras heredadas de su hermano, la biblioteca contaba con los siguientes títulos: Antonio Coronel, *Comentarios sobre los Posteriores de Aristóteles*, Joan Barbier, 1507; Alonso de Barros, *Proverbios morales*, 1598; Alonso de Ledesma, *Conceptos espirituales* (primera y segunda parte, 1606, 1613); un Boecio (la *Consolación* o bien alguna antología) y la

sido originalmente de Diego de Colmenares, que los habría regalado o prestado a su hermano, pero también que hubiera sido su hermano Francisco quien comprara en 1621 y 1624 ambos títulos y se los prestara al primero. En todo caso, el inventario de la biblioteca de este último y el hecho de que contara con ambas obras de Lope entre sus libros permite suponer la existencia de un diálogo fluido sobre literatura contemporánea entre dos hermanos que, por otra parte, firmaban juntos todas las ventas y arrendamientos de casas que llevaron a cabo en Segovia durante la década de los veinte.<sup>16</sup>

## 2.1.2 LAS FECHAS DE COMPOSICIÓN

### 2.1.2.1 EL «DISCURSO» DE «LA FILOMENA»

Tanto la primera como la segunda respuesta de Colmenares se escribieron, como señalan las fechas con las que el segoviano cierra ambos textos (13 de noviembre de 1621 y 23 de abril de 1624), poco después de la aparición de *La Filomena* y *La Circe*, respectivamente. La redacción del «Discurso de la nueva poesía» se ha situado en torno a 1617,<sup>17</sup> a partir de dos pasajes espigados de la correspondencia de Lope con el duque de Sesa. El primero de ellos aparece en una carta fechada por González de Amezúa a principios de septiembre de ese año:

Estos días he pasado mal con los de la nueva poesía. No sé qué ha de ser de mí, pero leerele a Vuestra Excelencia cuando le vea una carta que le escribí, y no se la he dado ni copiado del original porque me arrepentí de

biografía de Diego García de Paredes de Tamayo de Vargas (Quintanilla 1951). De las obras de contenido religioso se ocupa Ayuso Marazuela [1951].

<sup>16</sup> Reproduce estos documentos, fechados algunos en marzo de 1624, Vera [1951*b*].

<sup>17</sup> La Barrera [1890/1973:I, 199], Thomas [1909:122] y Millé y Giménez [1923/28:204]. El estudio de Millé y Giménez, todavía hoy, resulta el más completo sobre la fecha de composición del «Discurso».

haberla escrito y estudiado, conociendo que disponía mi quietud a las arrogancias y desvergüenzas de sus defensores (que éstos aun no faltaron a Lutero), y por la mayor parte señores. Dios guarde a Vuestra Excelencia, que así sabe conocer y distinguir la verdad entre las tinieblas de la soberbia y novedad de los hombres.<sup>18</sup>

La particularidad de tratarse de una «carta» escrita al Duque, según la ficción que luego construirá el mismo Lope en *La Filomena* presentando este «Discurso» como respuesta a la pregunta de «un señor de estos reinos» sobre la «nueva poesía», parece una razón sólida para afirmar que estamos ante la misma composición publicada en la miscelánea de 1621.<sup>19</sup> Resulta significativo, además, el comentario de Lope sobre los defensores de la «nueva poesía»: «la mayor parte señores» (véanse pp. 301-306). La buena acogida de Góngora entre la nobleza de la corte madrileña determinó la singular estrategia llevada a cabo por Lope en su intento de desprestigiar la poesía del cordobés, cuyo primer ejemplo se concretó precisamente en el citado intercambio epistolar ficticio de *La Filomena*, donde un noble pregunta a Lope sobre la poesía de Góngora (véanse pp. 293-295).

En otro pasaje de esta carta se alude a la inminente preparación de una nueva *Parte* de comedias («En otra impresión quieren poner otro tomo, porque salgan aprisa, y solicitan criados de Vuestra Excelencia los libreros»), siendo

<sup>18</sup> *Epistolario*, n.º 347.

<sup>19</sup> La identificación del «señor de estos reinos» con el duque de Sesa la han sostenido todos los lopistas desde La Barrera [1890/1973:I, 199] hasta J. M. Blecua [1983/89:808], basándose en las relaciones estrechas que mantenía Lope con el Duque y, sobre todo, en el comentario sobre la estancia del «Duque mi señor» en Roma que se introduce en el *Papel que escribió un señor de estos reinos* a Lope, alusión que se ha interpretado directamente referida a la estancia del padre del duque de Sesa como embajador en dicha ciudad entre 1590 y 1603 (Millé y Giménez 1923/28:207). Consta, sin embargo, que en la época se realizaron otras identificaciones: Pedro de Espinosa, de aludir a nuestro texto en un pasaje de *El perro y la calentura*, vio detrás de este «señor» al duque de Feria (Rodríguez Marín 1909:391, n. 37, y Millé y Giménez 1923/28:208-210).

posible que remita tanto a la décima *Parte* como a la undécima.<sup>20</sup> Esta alusión permite fijar un intervalo cronológico en el que podría haberse escrito el «Discurso» –entre el mes de junio o julio de 1617 y el mes de enero de 1618– a la luz de las tasas y aprobaciones de las citadas *Partes*.<sup>21</sup>

El segundo pasaje de la correspondencia de Lope con el Duque en el que se ha visto una alusión al «Discurso» publicado en *La Filomena* pertenece a una carta fechada por el editor del epistolario en primavera de 1617:

Las cartas verá Vuestra Excelencia, señor: la de Salinas, a propósito, y las otras, al tiempo. La que trata de Góngora no se ha copiado, que es de tres pliegos, y no tengo oficial más de mi pluma, cuando no ocupada, falta de buena letra.<sup>22</sup>

Los «tres pliegos» suponen una cantidad de papel más que suficiente (incluso excesiva) para el «Discurso de la nueva poesía». <sup>23</sup> El resto de la carta, por otra parte, no ofrece datos concretos que permitan precisar una fecha segura.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Marín [1985:212] sostiene, sin argumentarlo, que Lope alude a la futura *Parte XI*.

<sup>21</sup> La impresión de la *Parte IX* se realizó entre junio y principios de julio de 1617 (la tasa lleva fecha del 13 de julio). La *Parte X* obtuvo la aprobación el 7 de noviembre de 1617 y se imprimió entre diciembre de 1617 y la primera semana de enero del siguiente año (la tasa es del 8 de enero de 1618). La *Parte XI* cuenta con una aprobación del 4 de febrero de 1618.

<sup>22</sup> *Epistolario*, n.º 295.

<sup>23</sup> Orozco [1969:294] señaló que Lope podía estar refiriéndose a la extensa carta dirigida a Góngora y fechada, en el manuscrito editado por el estudioso, el 16 de enero de 1616. La fecha que se considera válida actualmente para esta carta atribuida a Lope, 16 de enero de 1614 (Carreira 1986/89:340; Jammes 1994:624), convierte en más que improbable esta hipótesis (en el supuesto caso de que consideremos a Lope como autor de la misiva). De las dos cartas anónimas dirigidas a Góngora y atribuidas a Lope, Jammes [1994:624-625], que duda de la autoría, considera que la de 1614 recuerda más («por mala») a la prosa de Lope que la de 1613.

<sup>24</sup> Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas, obtuvo el título de marqués de Alenquer en 1616, y cabe la posibilidad de que la carta mencionada por Lope tenga relación con la obtención de este título nobiliario, dato que permitiría desplazar la fecha de composición a 1616.

El duque de Sesa, pariente de Francisco Fernández de Córdoba, fue uno de los primeros en recibir el *Examen del «Antídoto»* que compuso éste para rebatir las críticas vertidas contra las *Soledades* por parte de Jáuregui. En carta del 25 de julio de 1617, el Abad de Rute indica que el *Examen* está concluido y que solamente queda la tarea de sacar algunas copias en limpio («La respuesta al *Antídoto* voy trasladando»).<sup>25</sup> El Duque debió de recibir una copia del *Examen* ese mismo verano y probablemente se la facilitó a Lope inmediatamente para que le diera su opinión, pues el escritor deja constancia de haberlo leído en carta fechada por González de Amezúa en septiembre de 1617:

La [materia] de este libro es notable y el autor debe de haber querido darse a conocer por él más que decir lo que siente. Creo que ha de levantar alguna borrasca, porque el Jáuriguí sabe y no sufre. Yo pienso estar a la mira del suceso, dejando el juicio de estas cosas a la critiquería de la corte, donde tantos dicen que saben, que no sé para qué hay libros ni maestros.<sup>26</sup>

La primera de las cartas citadas (n.º 347) y esta última reflejan una misma precaución ante la posibilidad de implicarse en la polémica en torno a las *Soledades* de Góngora. Sin embargo, parece razonable suponer un intervalo de tiempo mayor que unos días o unas semanas (según se desprende de las fechas propuestas por González de Amezúa) entre la redacción de una epístola que informa de la composición de un discurso sobre la nueva poesía y la carta que acabo de citar (n.º 346), donde la actitud de mantenerse en silencio ante la polémica no parece el resultado de una decisión tomada poco antes de redactarse la carta, tal y como sí sucede en el primer caso («me arrepentí de haberla escrito y estudiado», señalaba Lope).

<sup>25</sup> Edita y comenta la carta Alonso [1975/82:230-231, 233]. Véase Jammes [1994:648].

<sup>26</sup> *Epistolario*, n.º 346; véase, asimismo, la carta n.º 303. Millé y Giménez [1923/28:235] ya comentaba este pasaje en el sentido que aquí indico. Para los interrogantes planteados a propósito del «libro» y del anonimato del mismo («el autor»), véase Alonso [1975/82:241-245].

Los dos pasajes esgrimidos por la crítica para fechar el «Discurso» en 1617 (*Epistolario*, n.º 347 y 295) y el último de los fragmentos comentados (n.º 346), desconociendo si las cartas remiten, en efecto, al «Discurso» de *La Filomena* y careciendo de las fechas exactas en que fueron escritas, sólo permiten plantear como hipótesis que el texto se compusiera después del mes de junio de 1617, es decir, durante o después de la impresión de la *Parte IX* de comedias presumiblemente aludida por Lope en la primera misiva (véase p. 257, n. 21).

Además de los datos recopilados del epistolario de Lope con el duque de Sesa, el propio «Discurso de la nueva poesía» y el intercambio epistolar en el que se introduce dentro de *La Filomena* ofrecen referencias interesantes al respecto. En la primera de las cuatro cartas que componen la citada correspondencia, el «señor de estos reinos» menciona un «discurso» contra las *Soledades* y el *Polifemo* que presumiblemente cabe identificar con el *Antídoto* de Jáuregui, pues ningún otro texto de los que circularon antes de 1621 censurando la poesía del cordobés tiene la entidad que parece concedérsele en esta carta. Consta que el discurso de Jáuregui circulaba por Andalucía durante el verano de 1615, así que la fecha de su aparición situaría, como mínimo, la composición del «Discurso» a finales de ese año, de no tener otros datos para comparar.<sup>27</sup> En la tercera carta de la citada correspondencia, asimismo, el corresponsal agradece a Lope la respuesta enviada con el regalo de dos libros: las obras completas de Justo Lipsio y los *Humanae salutis monumenta* de Benito Arias Montano.<sup>28</sup> Las obras completas de Lipsio se publicaron en 1613 en la

<sup>27</sup> Para las fechas de composición del *Antídoto*, véase Jammes [1994:618-621] y Rico García [2002:XXII].

<sup>28</sup> «En pago del estudio que esto habrá costado, envió a Vuestra Merced todas las obras de Lipso, de la mejor impresión que han venido a España y encuadernadas a mi gusto, y ese librito que llamó Arias Montano *Humanae salutis monumenta*, cuyos versos no deben nada a cuantos están escritos: la Antigüedad perdone» (*La Filomena*, fol. 200r; p. 824). En una dedicatoria escrita presumiblemente antes del mes de noviembre de 1619, Lope cita un pasaje del prólogo de Pedro de Valencia a «los himnos de Arias Montano» (dedicatoria de *El cuerdo loco*, *Parte XIV*, p. 110; la aprobación está fechada el 23 de octubre de 1619). Por esta cita podemos descartar,



impresión de Lyon de Horace Cardon (la edición ocupaba ocho volúmenes), y el libro de versos de Montano apareció por primera vez impreso en 1571 en Amberes.

El «Discurso» contiene, como se ha dicho, varias citas y alusiones que, sin embargo, sólo en dos casos ofrecen información relevante para su fecha de composición, partiendo del hecho evidente de que el texto, por su contenido, fue escrito después de la difusión del *Polifemo* y las *Soledades* (primavera de 1613). Las citas de una versión castellana del *De partu Virginis* de Sannazaro y de una elegía y una canción de Fernando de Herrera, de haberse realizado por la traducción de Francisco de Herrera Maldonado (1616) o por la edición de la poesía del sevillano llevada a cabo por Francisco de Pacheco (1619), respectivamente, habrían permitido establecer, principalmente en el segundo caso, un intervalo menos extenso de tiempo para la composición del «Discurso». Sin embargo, Lope cita por la traducción de Gregorio Hernández de Velasco (1554), elogiado en los mismos términos que aquí en el *Laurel de Apolo* (Silva I, vv. 395-414), y por la edición de las obras de Herrera (1582) preparada por el propio poeta.<sup>29</sup> La cita de un pasaje de la *Elocuencia española en arte* de Bartolomé Jiménez Patón podía realizarse tanto por la primera edición (1604) como por la segunda (1621), ampliada sustancialmente e incluida como primera parte del *Mercurius Trimegistus*, pues en ambas ediciones aparece el mismo ejemplo de cacosíndeton que recuerda Lope («elegante hablastes mente»; p. 107 y fol. 109r, respectivamente).<sup>30</sup> Tampoco la mención de los *Orígenes de la lengua castellana* de Bernardino de Alderete (1606) resulta útil en

por otro lado, que Lope tuviera una primera edición del libro, dado que el texto de Pedro de Valencia se publicó por primera vez en la edición de 1587.

<sup>29</sup> Lope continuaba citando por esta edición en la *Justa poética* de 1620, como ya observó Millé y Giménez [1923/28:213]. En *La Dorotea*, sin embargo, cita un terceto por la edición de 1619 (III, IV, p. 265).

<sup>30</sup> Las Erratas del *Mercurius* están fechadas, además, el 12 de julio de 1621, y la tasa el 21 de agosto del mismo año, mientras que la aprobación de *La Filomena* es del 31 de mayo. El ejemplo de cacosíndeton lo tomó Jiménez Patón del *Galateo español* de Lucas Gracián Dantisco (p. 142).

este sentido, ni la alusión a Felipe III como monarca reinante, que sólo nos permite afirmar que el texto fue escrito antes del 31 de marzo de 1621, fecha de su muerte.

Solamente la cita de un verso de Góngora, «fulgores arrogándose, presente», extraído del poema *Al favor que san Ildefonso recibió de Nuestra Señora* que el poeta presentó para el certamen celebrado en octubre de 1616 en Toledo para el traslado de la Virgen del Sagrario, permite afirmar que el «Discurso» tuvo que redactarse después de la fecha del certamen.<sup>31</sup> Caben aquí dos posibilidades: o bien que Lope leyera el poema en copia manuscrita, o bien que lo conociera a través de la relación de las fiestas publicada por Pedro de Herrera (tercera sección, fol. 41r). Por las fechas de los preliminares del volumen puede afirmarse que el libro pudo adquirirse en las librerías a partir del mes de julio de 1617.<sup>32</sup> Con independencia de si Lope tomó el verso de una copia manuscrita o de la edición impresa de estas octavas, cabe pensar que la redacción del «Discurso» no se llevó a cabo mucho después de que el poema se difundiera entre los lectores de poesía del momento, dado que la crítica implícita en la cita –no tomada de los poemas mayores del cordobés– perdería eficacia a medida que el poema se alejara de la memoria de los lectores.<sup>33</sup>

Cabe señalar, por último, el dato cronológico que ofrece Lope sobre los años transcurridos desde su primer encuentro con Luis de Góngora: «hace más de veinte y ocho años». De este pasaje se ha deducido que Góngora y Lope se

<sup>31</sup> Millé y Giménez [1923/28:213] ya señalaba (siguiendo a Lucien-Paul Thomas) el origen de este verso y su utilidad para fijar la fecha de composición, aunque no entraba en detalles, indicando además su aparición posterior en el *Libro de todas las cosas* de Quevedo (p. 197). El verso, muy probablemente, lo tomó Quevedo del «Discurso» de Lope, teniendo en cuenta que el *Libro* fue escrito entre 1629 y 1631 (Jauralde 1982:301).

<sup>32</sup> El volumen lleva dos aprobaciones (del 1 y el 13 de marzo de 1617), una tasa del 7 de junio, unas Erratas del 25 de junio y un Privilegio del mes de julio de ese mismo año. De no haber erratas en las fechas, la impresión se llevó a cabo antes de contar con el Privilegio y el volumen se tasó asimismo antes de compulsar el impreso con el original.

<sup>33</sup> Thomas [1909:107] fue el primero en identificar el verso de Góngora citado por Lope en el «Discurso». Véase la presentación del poema que realiza Micó [1990:235-237].

conocieron en Alba de Tormes durante el otoño de 1593, aunque se carece de cualquier testimonio documental que asegure tal encuentro.<sup>34</sup> Tal hipótesis se basa en considerar el «Discurso» como un texto escrito en 1621, premisa que los estudiosos no siempre declaran. El conjunto de datos reunidos hasta aquí sugiere que el «Discurso» pudo ser redactado años antes de su publicación en *La Filomena*, circunstancia que adelantaría la «entrevista» de ambos escritores varios años (a no ser que se considerara posible que Lope hubiese actualizado este pormenor cronológico al preparar los originales para la imprenta).<sup>35</sup> En cualquier caso, el hecho de que el número de años no se especifique con exactitud («hace más de...») y, sobre todo, la ausencia de datos en las biografías de ambos escritores que corroboren este particular, invitan a tomar con cautela esta referencia y, para el caso que nos ocupa, no tomarla en consideración.

La lectura del epistolario de Lope entre 1616 y 1621 y el estudio de las fuentes empleadas por el escritor a lo largo del «Discurso» sólo permiten afirmar de manera inequívoca que el texto se escribió entre el mes de noviembre de 1616 (después de que Góngora presentara su poema en las fiestas de Toledo) y el 31 de marzo de 1621, si bien algunos pasajes del epistolario y la interpretación misma de la mencionada cita de Góngora permiten plantear como hipótesis verosímil que el texto se redactara en la segunda mitad de 1617.

#### 2.1.2.2 LA «EPÍSTOLA» DE «LA CIRCE»

La respuesta de Lope a la primera carta de Colmenares tuvo que ser redactada entre finales de noviembre o diciembre de 1621, cuando pudo recibir el texto del segoviano, y el mes de agosto de 1623, cuando se firma la primera censura de las dos que incluye *La Circe*. En la correspondencia de Lope con el duque de Sesa se encuentran dos breves cartas sin fechar en las que se hace referencia a

<sup>34</sup> Artigas [1925:73-74] y Orozco [1973:91-95]. Cfr. Millé y Giménez [1923/28:213-214].

<sup>35</sup> Véase Millé y Giménez [1923/28:213-214].

un «papel» presumiblemente dirigido contra Lope y a la entrega del borrador de una carta escrita y trabajada durante toda una mañana.

Envío a Vuestra Excelencia el papel, que no me ha puesto codicia de copiarle, porque no sé si es docto y es poco prudente, tratando a un sacerdote, y de tan grande opinión, fuera de todos los límites de cortesía y modestia; pero el dueño, ¿a quién respeta, a quién teme, a quién perdona?<sup>36</sup>

La carta escribí y estudié aquella mañana. Dice un hombre docto y religioso, a quien la mostré, que no he acertado otra cosa en mi vida. Ése es el borrador; no la pierda Vuestra Excelencia, suplícoselo, sino enmiéndelo si le agradare, y guarde Dios a Vuestra Excelencia muchos años.<sup>37</sup>

Ambas cartas carecen de fecha y el editor propone como periodos cronológicos en los que pudieron haberse escrito, para la primera, los años 1621 y 1622, y para la segunda, la primavera de 1621. Teniendo en cuenta que la «Epístola» de *La Circe* no va dirigida a Colmenares sino a «un señor de estos reinos», en un envío que llevaría adjunto el texto del segoviano («este discurso que envío a Vuestra Excelencia»),<sup>38</sup> parece razonable proponer la hipótesis de que estos billetes de Lope al duque de Sesa remiten, por un lado, a la censura de Colmenares y, por otro, a la «Epístola» publicada finalmente en *La Circe*, en la medida en que aluden tanto al envío de un texto presumiblemente escrito

<sup>36</sup> *Epistolario*, n.º 457.

<sup>37</sup> *Epistolario*, n.º 444.

<sup>38</sup> No sería la primera vez que Lope avisaría en carta privada de la composición o inminente publicación de un texto literario dirigido al mismo destinatario (véase *Epistolario*, n.º 448, y la «Epístola a Diego Félix Quijada y Riquelme» publicada en *La Filomena*).

contra Lope como a la hipotética respuesta del escritor.<sup>39</sup> En tal caso, probablemente deberían modificarse las fechas de redacción propuestas por el editor a la luz de las conclusiones que se desprenden de los textos comentados a continuación.

La mención del virreinato del príncipe de Esquilache en el Perú al final de la «Epístola» («virrey agora del Perú») permite acotar un intervalo temporal más estrecho en el que pudo escribirse la respuesta de Lope que el derivado de la fecha de la primera carta de Colmenares y las censuras de *La Circe*. El virreinato de Francisco de Borja en la provincia del Perú había comenzado en 1615 y debía prolongarse hasta 1621. Consta, sin embargo, que a principios de 1620 el príncipe de Esquilache solicitó el relevo de su cargo y la posibilidad de regresar a España. Aunque la petición fue aceptada en carta de 28 de marzo de 1620, todavía está documentada su presencia en el Perú el 10 de mayo de 1621. Su regreso no tuvo lugar hasta el otoño de ese mismo año, como se desprende de una carta de Góngora a Francisco del Corral fechada el 26 de noviembre en la que avisa a su corresponsal de la vuelta del Príncipe.<sup>40</sup> Esta circunstancia pone en cuestión la efectividad del comunicado del mes de marzo de 1620; es posible, pues, que finalmente le obligaran a cumplir con su compromiso inicial. En cualquier caso, el 24 de diciembre de 1621 se ordena al nuevo virrey, Antonio Fernández Montiel, que había desempeñado el cargo de oidor en la Audiencia de la ciudad de la Plata, que «tome residencia al príncipe de Esquilache, mi virrey que fue de esas provincias, y a sus criados y allegados», dato que indica que el anterior virrey había abandonado definitivamente su

<sup>39</sup> Cabe la posibilidad, sin duda, de no identificar al «sacerdote» de la primera misiva con el mismo Lope. No he localizado, sin embargo, ningún texto o alusión por esas fechas a un texto dirigido contra un sacerdote conocido o amigo del escritor.

<sup>40</sup> «Aquí no hay cosa nueva sino el embargo de la hacienda del príncipe Esquilache, que viene del Pirú [*sic*], y la reformation del consejo de Hacienda, no sé en qué forma» (*Epistolario*, n.º 76, p. 136).

puesto.<sup>41</sup> Con posterioridad al mes de febrero de 1622, Lope expresaba en la dedicatoria de la comedia *El valor de las mujeres*, dirigida al doctor Matías de Porras, quien había acompañado a Francisco de Borja en su viaje al Perú en 1615 para desempeñar el cargo de corregidor y justicia mayor en la provincia de Canta, su deseo de que «el excelentísimo Príncipe acabe su gobierno felicemente, de que me dicen que está cerca, para que gocemos de su divino ingenio».<sup>42</sup> Parece ser que los primeros meses de su vuelta los pasó en una de sus propiedades del reino de Valencia, pero no tardó demasiado en instalarse de nuevo en Madrid o mantener frecuentes visitas a la capital, como demuestra su participación como juez en la *Justa poética* para la beatificación de San Isidro organizada por el Colegio Imperial y celebrada el mes de junio de 1622 (el cartel donde aparecía, junto con el marqués de Velada y el marqués de Cerralbo, como juez del certamen, con el mismo Lope de secretario, se publicó el 6 de mayo de ese año).<sup>43</sup>

<sup>41</sup> *Provisiones reales para el gobierno de las Indias*, BNE, ms. 2989, p. 1415. Este volumen facticio contiene, entre otros documentos, correspondencia sobre la actuación del Príncipe de Esquilache como virrey del Perú (véase p. 1275 para la renuncia al cargo). Para la biografía de Francisco de Borja, véase González Palencia [1949] y Green [1939].

<sup>42</sup> *Parte XVIII*, p. 210. El final de la dedicatoria alude al ingreso de Marcela, hija de Lope y Micaela Luján, como novicia en el Monasterio de las Trinitarias Descalzas de Madrid y al destacamento en Sicilia de Lope Félix, el segundo hijo del escritor con la actriz. El ingreso tuvo lugar en febrero de 1622 (se barajan dos fechas posibles, el 13 y el 28), y la profesión en febrero de 1623 (el noviciado duraba un año). Una carta al duque de Sesá (Epistolario, n.º 455), una capitulación con el mismo Duque (23 de enero de 1622), un convenio con las monjas (13 de febrero de 1622) y un documento en garantía de la dote firmado por el escritor (12 de febrero de 1623) confirman que el ingreso y la profesión se realizaron en las fechas indicadas, en contra de lo que señala un documento perteneciente al Convento de las Descalzas Reales que reproduce Barbeito Carnero [1986:439] y la *Vida de sor Marcela* editada por S. Smith [2001:94]. El error ya se encontraba en La Barrera [1890/1973:I, 230], pero fue corregido por Cotarelo [1915:53-54]. A propósito del periodo real de tiempo que sirvió Lope Félix en las galeras destacadas en Sicilia, véase el documento editado por Florit Durán y Ruiz Ibáñez [1996].

<sup>43</sup> Remito a Fernando Monforte y Herrera, *Relación de las fiestas que [ha] hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid en la canonización de san Ignacio de Loyola y san Francisco*

La noticia que aporta Lope en su «Epístola» sobre la permanencia de Francisco de Borja en el Perú –partiendo de la cronología reseñada y de la fecha con que cierra Colmenares su primera respuesta (14 de noviembre de 1621)– reduce el intervalo temporal en el que fue escrita la carta a unos pocos meses: de diciembre de 1621 al mes de marzo o abril de 1622, siendo posible (y así lo indicaría la citada carta de Góngora) que Lope presentara al Príncipe como virrey sabiendo que había por entonces renunciado al cargo y estaba de regreso en España. De hecho, la utilización de Esquilache como modelo poético enfrentado a la poesía de los imitadores de Góngora la emprende Lope presumiblemente cuando sabe de su vuelta, es decir, cuando los elogios que le prodiga podrán redundar en la defensa de su propia poética y de su prestigio literario por medio de la intercesión directa del Príncipe en los ambientes cortesanos (véase pp. 335-336). Si la «Égloga» de Pedro Medina de Medinilla que cerraba el intercambio epistolar de *La Filomena* sobre la «nueva poesía» cifraba, sobre todo, un homenaje personal a la amistad mantenida con el primero durante su estancia en Alba de Tormes, la «Égloga» de Francisco de Borja se prologa e incluye al final de nuestra «Epístola» con el propósito bien calculado de halagar al recién llegado y servirse de su influencia en la corte. Puede contemplarse la posibilidad de que Lope escribiera la «Epístola» después del mes de abril de 1622 y que la información sobre la permanencia del Príncipe en el cargo de virrey fuera una superchería para retrasar ante el lector la redacción de la carta y evitar que la elección del Príncipe se leyera en los mismos términos en que fueron leídas las dedicatorias a personajes contemporáneos que anteponía a las comedias que integraban sus *Partes*.<sup>44</sup> Sin embargo, resulta inverosímil que Lope manipulara con tal escrúpulo la realidad cuando el volumen en el que se inserta la «Epístola» está trufado de dedicatorias desde el mismo frontispicio de la obra. En esta ocasión, creo que

*Javier*, fols. 12r (para el cartel) y 12v (para la fecha de su publicación). Véase más información sobre esta justa poética en Simón Díaz [1992:99-103].

<sup>44</sup> Véanse los Prólogos a la *Parte XIII* y *XX* de comedias (citados por Case 1975:20-21).

puede tomarse por cierta la información que ofrece Lope y considerar, de este modo, que la respuesta se escribió pocas semanas o meses después de recibir la carta de Colmenares, quizá pensando ya en su inclusión dentro de un volumen misceláneo que recibiría el título de *La Circe*, imitando con esta «Epístola» el mismo tipo de carta a «un señor de estos reinos» que había publicado en *La Filomena*.<sup>45</sup>

### 2.1.3 LOS ECOS DE LA POLÉMICA

#### 2.1.3.1 DE «LA FILOMENA» A «LA CIRCE» (1621-1623)

La circunstancia de que Lope se molestara en responder (aunque fuera indirectamente) a la censura de Colmenares es indicativa de la notable importancia que le concedió. La lectura de los textos literarios, la correspondencia, los prólogos y las dedicatorias que escribió Lope entre la lectura de esta carta y la publicación de la «Epístola» corroboran que las ideas expuestas por Colmenares permanecieron durante meses en la memoria del escritor.

La dedicatoria de la comedia *La pobreza estimada*, perteneciente a la *Parte XVIII* (1623), va dirigida al príncipe de Esquilache, al que Lope presenta de nuevo en el cargo de virrey del Perú sin mencionar, al parecer, el retorno del

<sup>45</sup> «Pero si ya no puede ser menos, tenga paciencia; y sirva este advertimiento al lector de que cosas tan indignas no son suyas, como ello dejará mejor advertido en *La Circe*, que saldrá presto, escribiendo a algunos de sus amigos sus sentimientos» (Sebastián Francisco de Medrano, «Al lector», *Parte XVIII*, Juan González, Madrid, 1623, ¶3r). Este prólogo podría ser anterior a las dos aprobaciones del libro (16 y 22 de junio de 1622, respectivamente), pero también podría haberse incluido tras la impresión del mismo (el 4 y el 6 de diciembre de ese mismo año se fechan las Erratas y la tasa, respectivamente), teniendo en cuenta que el pliego de preliminares se imprimía en último lugar (Andrés Escapa y otros 2000:40). En todo caso, la promesa de una inminente publicación («saldrá presto») indica que el volumen se había concebido y se estaba preparando desde hacía muchos meses.



que necesariamente debía tener noticia por entonces.<sup>46</sup> La fecha de aprobación del volumen, 16 de junio de 1622, y el hecho más que probable que las dedicatorias se redactaran durante los primeros seis meses de ese año (no tendría sentido que Lope preparara dedicatorias antes 1622, cuando todavía no habían aparecido las *Partes XV, XVI y XVII*, retrasadas durante más de un año por circunstancias no esclarecidas todavía), son circunstancias que avalan una lectura de las referencias a Francisco de Borja presentes en la dedicatoria en el mismo sentido que he propuesto para la que aparece en la «Epístola» de *La Circe*. En esta dedicatoria, Lope describe al príncipe de Esquilache la aparición de la nueva poesía, al simular que no tuvo ocasión de conocerla por su partida al virreinato del Perú, resumiendo sus características y comunicándole la división entre «culteranos» y «llanos» que se había fraguado en el panorama poético contemporáneo.<sup>47</sup> En el curso de esta presentación se alude a «alguna defensa» que se ha hecho por parte de los partidarios de «esta fiera introducción de voces» que representa una «violenta injuria de nuestro idioma». Nada en el pasaje permite adivinar el perfil de Colmenares. Sin embargo, un poco después, antes de referirse a los que alaban aquello que no entienden (como en el inicio de la «Epístola»), escribe Lope que este «nuevo arte» presenta «algunas figuras imposibles a la retórica, a quien niegan que sea el fundamento de la poética; digo en las locuciones, que en lo demás ya sé que lo es la filosofía» (fol. 25v). Se trata de la objeción central de la primera carta de

<sup>46</sup> El cargo de virrey cierra los títulos del encabezado de la dedicatoria y es mencionado como vigente a lo largo de la misma («Esto hay en el mundo de acá, harto mejor para el que Vuestra Excelencia gobierna, por la parte, digo, que hay indios bárbaros», fol. 26r). Sin embargo, cabe la posibilidad de que la siguiente exclamación esté declarando el conocimiento de la vuelta del Príncipe a España: «Paréceme que está ya deseoso Vuestra Excelencia de ver algún ejemplo: irá con ésta, y ¡plega a Dios que no halle a Vuestra Excelencia en ese reino!» (fol. 26r). Se entiende que Lope le enviará la *Parte* y un ejemplo de esta nueva poesía.

<sup>47</sup> El Príncipe y su comitiva partieron hacia América el primero de mayo de 1615 (González Palencia 1949:109). Es indudable que, por entonces, Francisco de Borja, poeta y organizador de academias literarias, tenía noticia de los poemas mayores de Góngora, difundidos en la corte desde hacía prácticamente dos años.

Colmenares («me admiro de que Vuestra Merced fundase su doctrina en principios de tan diversa profesión como es la retórica de la poética»), sobre la cual centrará Lope la primera parte de su respuesta publicada en *La Circe*. Los términos precisos en los que se formula esta posición teórica y la certeza de que Lope había leído la censura de Colmenares cuando redactó la dedicatoria son datos que avalan, si no la posible redacción de la «Epístola» por las mismas fechas que la dedicatoria, sí por lo menos la impresión duradera que le causó el texto de Colmenares, pues nada en la dedicatoria invitaba específicamente a mencionar una idea de estas características.

En el Prólogo de la *Parte XV* se encuentra una crítica de las «trasposiciones, las locuciones inauditas y las metáforas de metáforas» que Lope reiterará, una vez más, en la «Epístola» de *La Circe* (p. 410, lín. 43; p. 414, lín. 4), si bien en este caso la valoración se realiza en el marco de una discusión sobre el lenguaje apropiado a la comedia, y no a la lírica. En todo caso, algunas afirmaciones del Prólogo son análogas a las ideas que le suscitó la lectura de la censura: «caso notable que tengan muchos por bueno aquello solo que no entienden. Creo que tienen razón, porque desconfiando de sus juicios les parece cosa de poco ingenio la que con facilidad alcanza el suyo». Por otro lado, la fecha de las Erratas (diciembre de 1621) y de la tasa (17 de diciembre del mismo año) de la *Parte XV*, que contaba con aprobación de septiembre de 1620, reduce todavía más la posibilidad de que, por lo menos, Lope hubiera leído la respuesta de Colmenares (aunque no la invalida de por sí, como demuestra una dedicatoria a la comedia *Pedro carbonero*, séptima de la *Parte XIV*, fechada a 20 de mayo de 1620 y con Erratas del 7 de junio).

En el «Elogio» que escribe Lope a Soto de Rojas como preliminar al *Desengaño de amor en rimas* (1623), redactado entre mayo de 1621 (por la alusión a Felipe IV) y mayo de 1623 (por la Erratas del volumen), aparece una definición de la poesía extraída de la misma fuente que utiliza el escritor para el tratamiento de este asunto en la «Epístola» de *La Circe*, en concreto, el *Apologeticus* de Girolamo Savonarola (remito a las pp. 358-362 para el estudio

de esta fuente). Como es sabido, el original del *Desengaño* contaba con privilegio de impresión desde 1614, pero circunstancias no esclarecidas todavía retrasaron la publicación del libro hasta la segunda mitad de 1623. Las Erratas fechadas el 26 de mayo y la tasa del primero de junio señalan el límite temporal en el que pudo redactarse el «Elogio». La coincidencia en la fuente puede ser irrelevante para la fecha de composición de este texto. Todo depende de la importancia a efectos cronológicos que se otorgue al hecho de que ideas básicas del «Elogio» aparezcan literalmente en nuestra «Epístola», esto es, al hecho de que Lope recurriera en dos ocasiones a una misma fuente para la definición de un asunto que el escritor podía abordar desde muchas otras fuentes y perspectivas (como demuestra el panegírico de la poesía incluido en la primera edición de las *Rimas*, donde no aparece ni la clasificación de la poesía entre la filosofía racional tomada del *Apologeticus* ni la autoridad del dominico florentino entre los muchos lugares citados). La reaparición de estas mismas ideas en la silva novena del *Laurel de Apolo* (vv. 468-479) confirma la afinidad intelectual que Lope sentía con las ideas de Savonarola por esos años.<sup>48</sup>

Otro testimonio que documenta la proyección que quiso dar el mismo Lope a la polémica (aunque silenciando siempre al contrincante) y la presencia de la misma en fechas posteriores a la redacción de su respuesta, aparece en la «Epístola a Francisco de Herrera Maldonado», publicada también en *La Circe* y compuesta, por su descripción de la profesión religiosa de Marcela sucedida en febrero de 1623 (véase p. 265, n. 42), a finales del invierno o durante la primavera de ese año. La «Epístola» ha sido utilizada fundamentalmente como documento biográfico para reconstruir los movimientos de Marcela y Lope Félix durante esos años. Sin embargo, este texto cuenta al final con una

<sup>48</sup> Recuérdese, además, que la publicación del *Laurel* se anunciaba como próxima en la novela *Guzmán el bravo* de *La Circe* (p. 337) y en una dedicatoria de la *Parte XIX* escrita, con toda probabilidad, antes del mes de junio de 1622: se trata de la dedicatoria a la comedia *La mocedad de Roldán*, dirigida a Francisco Diego de Zayas. Una aprobación del volumen está fechada el 12 de junio de 1622. La otra, compartida con la *Parte XVIII*, es del 22 del mismo mes. El volumen se imprimió a finales de 1623 y apareció en 1624

interesante digresión sobre un «aficionado a voces trogloditas» que José Manuel Blecua había identificado «claramente» como una alusión a Góngora:

Ya tienen las culturas inauditas  
un castellano Horacio en una puente,  
aficionado a voces trogloditas.

Dice que quiero yo que se contente  
de bajos ornamentos la poesía,  
sintiendo lo contrario quien no siente.

Yo la lengua definiendo; que en la mía  
pretendo que el poeta se levante,  
no que escriba poemas de ataujía.<sup>49</sup>

Con la sentencia quiero que me espante,  
de dulce verso y locución vestida,  
que no con la tiniebla extravagante.

Finalmente, después de defendida  
esta nueva opinión, dice lo mismo,  
sin que otra cosa la verdad le pida.

Allí nos acusó de barbarismo  
gente ciega y vulgar, y que profana  
lo que llamó Patón *culteranismo*.

(vv. 280-294)

El puente en el que se encuentra este «castellano Horacio» remite, sin duda, al Puente de Segovia (construido a principios del siglo XVII), que había sido

<sup>49</sup> En la «Epístola octava» de *La Filomena* había escrito Lope: «Quien tiene natural, nunca porfía/ en las sentencias ser anfibologio,/ como un cierto poeta de ataujía,/ que por decir reloj, digo horologio» (vv. 385-388). El editor anotaba que la *ataujía* era una «obra de adorno que se hace con filamentos de oro y plata, embutiéndose en ranuras o huecos en piezas de hierro u otro metal» (p. 774).

objeto de burlas por parte del mismo Lope.<sup>50</sup> La figura de un «Horacio», vinculado por el citado puente a Segovia, que ha salido recientemente («Ya tienen...») en defensa de la poesía de Góngora, parece remitir a Diego de Colmenares. No se trata solamente, por otra parte, de un ocasional «aficionado» a la poesía del cordobés, sino de un individuo que ha dirigido una serie de reproches a Lope de Vega sobre su concepción de la poesía («Dice que quiero yo...»), los cuales coinciden exactamente con los que había formulado Colmenares en la primera de sus censuras. De hecho, estos tercetos reproducen las mismas ideas que Lope copia literalmente en su «Epístola» de *La Circe* del «Discurso» de *La Filomena* para subrayar que Colmenares no ha leído con atención ni respondido al primero de sus textos:

me vengo a persuadir que aún no debe de haber leído el discurso a que responde, pues si sólo hubiera visto el proemio, supiera de lo que había de huir, y si la materia de que había de tratar, acordarse que dice: *No digo que las locuciones y voces sean bajas, pero que con la misma lengua se levante la alteza de la sentencia a una locución heroica.* Y en otro lugar antes de éste, dice: *El medio tendrá pacíficos los dos extremos para que no esté tan enervada la dulzura que carezca de ornamento, ni él tan frío que no tenga la dulzura que le compete.*<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Véase Fradejas Lebrero [1958/92:78-86]. A pesar de tratarse de un personaje y una escena muy conocidas, el «Horacio» del que habla Lope no parece aludir a Horacio Cocles impidiendo la entrada a los etruscos en el puente sobre el Tíber (Plutarco, *Vida de Publícola*, XVI, 6-9). Por «Horacio» entiende Lope a un personaje que debate cuestiones de poética, en la medida que el poeta romano era una autoridad (por antonomasia durante siglos) en la materia.

<sup>51</sup> En la *Relación de las fiestas* por la canonización de san Isidro, se reproducen también estas ideas y se alude al «Discurso» de *La Filomena*: «Hablar puramente castellano es usar aquellas locuciones y términos que sufre su dialecto [...]. Ingenuamente lo digo, señores, sin malicia, sin arrogancia, sin ambición, sino con toda humildad y rendimiento, no queriendo que la poesía no tenga adorno, pues dije en el papel impreso que no se usase de voces bajas, pero que se levantase la sentencia en lengua puramente castellana a una locución heroica» (*Relación*, fol. 85r-v). El hecho de que Lope no sienta la necesidad de especificar el libro en el que se incluyó este «papel impreso» denota que *La Filomena* y el «Discurso» gozaron de notable difusión.

El penúltimo de los tercetos citados plantea el interrogante de si previa aparición de la «Epístola» en *La Circe* el escritor madrileño había respondido directamente a Colmenares y éste, a su vez, le había contestado con una segunda censura (una primera versión, quizás, del texto conservado en el impreso). De todos modos, Lope no mandaría una carta como la «Epístola» a Colmenares, siendo un texto dirigido a otra persona. Asimismo, de haber mediado un intercambio epistolar entre la primera y la segunda censura, Colmenares no habría dudado en imprimirlo con el resto de los textos. Podría tratarse de la alusión a un encuentro de Lope con Colmenares en el que, después de volverse a formular las líneas básicas de la disputa, el segoviano hubiera mantenido su posición inicial ante las explicaciones de Lope. La ambigüedad del terceto no me parece suficiente, sin embargo, como para desestimar la identificación de Colmenares con este nuevo «Horacio».

#### 2.1.3.2 DE «LA CIRCE» A LA «HISTORIA DE SEGOVIA» (1624-1637)

La respuesta de Colmenares al texto publicado en *La Circe* debió de llegar a las manos de Lope a finales de abril o principios de mayo de 1624. En un excelente trabajo, José Enrique Laplana ha sugerido que Juan Pérez de Montalbán fue el encargado de responder a esta segunda carta, aprovechando el espacio que le ofrecían las dedicatorias a las novelas que componían los *Sucesos y prodigios de amor* (1624). La referencia a los críticos de Lope que éste «castiga sin responderlos» (a Lope de Vega, novela cuarta, p. 133), los comentarios sobre la ignorancia de «muchos, que apenas saben escribir una carta, y por milagro han acertado una vez en su vida, cuando su soberbia no les deja caber en el mundo y no se pagan de cuanto los otros escriben» (a Francisco de Quintana, novela séptima, p. 260), y, finalmente, la alusión a «los tordos» que tienen en poco a «las filomenas» y estiman más las «bachillerías de los extraños, aunque vengan del otro mundo, que el acierto de los hijos propios» (a Antonio Domingo de Bobadilla, novela octava, p. 303), son

descripciones que pueden ir dirigidas, en efecto, a Diego de Colmenares y, concretamente, a la muestra de soberbia con la que debió de ser juzgada su segunda respuesta (el fragmento de la dedicatoria a Quintana, en este sentido, me parece inequívoco). Algunas de las dedicatorias (no necesariamente todas), o incluso algunos párrafos o frases de las mismas, pudieron escribirse y añadirse en el original ya rubricado por el censor hasta poco antes de la impresión del volumen (las Erratas del mismo están fechadas el 6 de junio de 1624).<sup>52</sup> Otro tanto puede afirmarse del pasaje de la novela séptima, *Los primos amantes*, que también parece remitir directamente a Colmenares:

La luna se había recogido con vergüenza de una nube que se quiso oponer a su resplandor, que a la misma luz se atreven las tinieblas, mas no sin castigo, pues luego conocen, aunque a costa de su menoscabo, que son vapores de la tierra y que se opusieron a la claridad del cielo. Pero ¿qué no intentará la ignorancia apasionada de su misma idea o, lo que es más cierto, envidiosa de los méritos que no alcanza? ¿Quién no se ríe de ver a un hombre (que porque no sabe más de un poco de gramática, se le puede llamar gramático simple), satisfecho de su buen juicio y pagado de sus buenas letras, hablar y tomar la pluma contra quien alaban todos? Hombre, o gramático, o lo que fueres, que bien poco puede ser quien se deja vencer de su envidia, ¿de qué te sirve querer deslucir al sol y oponerte a sus divinos rayos, si naciste nube y es fuerza que su mismo calor te venga a deshacer? ¿Qué importa que se atreva tu ingenio (si acaso le tienes) a vituperar los escritos que todo el mundo estima, si nadie te escucha, porque no tienes autoridad sino para contigo? Escribe algo, intenta algún poema; que no se gana la opinión propia sólo con censurar los trabajos

<sup>52</sup> Laplana [1996:91] sostiene que todas las dedicatorias fueron redactadas entre mediados de marzo o abril y el mes junio de 1624 (después, en cualquier caso, del 10 de marzo, fecha del privilegio). Sin embargo, a mi juicio, carecemos de datos concluyentes al respecto; en el caso, por ejemplo, de la dedicatoria a fray Plácido Tosantos, por el hecho de que aparezca reseñado su cargo de obispo de Zamora, concedido el 27 de abril de 1624, no puede deducirse sin más que la dedicatoria fue enteramente escrita en abril o en mayo de ese año, dado que este dato concreto bien pudo añadirse con posterioridad a la rubricación del volumen, teniendo en cuenta que en la dedicatoria no vuelve a haber ninguna alusión al recién obtenido cargo.

ajenos. Pero Séneca te disculpa, porque un envidioso, ¿qué ha de hacer sino consumirse y ladrar porque le falta a él lo que mira en otros? Mas dejemos esto, que los desengaños, por lo que tienen de verdades, no agradan todas veces.

La noche, finalmente, era tan oscura [...] (pp. 282-283)

La digresión resulta extraña al contexto y podría haberse introducido después en el original que tenía la imprenta. La existencia de la segunda carta de Colmenares fechada en abril de 1624 no debe obligarnos, sin embargo, a leer todas las alusiones que, con mayor o menor seguridad, se realizan de sus ataques a Lope en clave de respuesta a la citada censura. Muchas de estas alusiones podrían remitir a periodos anteriores de la polémica (si no al hipotético encuentro entre ambos autores que he planteado arriba): la cita de Quintiliano sobre la claridad de la prosa explícitamente aplicada al verso (al príncipe de Esquilache, novela primera, p. 13), por ejemplo, remite directamente a los primeros textos de la polémica, pero no necesariamente a la segunda carta de Colmenares.<sup>53</sup> En cualquier caso, con independencia de cuándo fueran escritos o insertos estos comentarios sobre Colmenares por parte de Pérez de Montalbán, su testimonio es importante porque supone la única referencia conocida de otro autor a la polémica mantenida entre Lope y el segoviano.

Durante la segunda mitad de 1624, Lope redactó una dedicatoria para su comedia *Lo cierto por lo dudoso* dirigida a don Fernando Afán de Ribera Enríquez, duque de Alcalá (entre otros títulos nobiliarios), que apareció publicada el año siguiente en la *Parte XX* de comedias. La dedicatoria se ocupa, una vez más, del lenguaje poético de la poesía de Góngora y de sus imitadores (aunque el silencio sobre los nombres es absoluto). Entre los diferentes asuntos que va tratando el escritor, destaca, por un lado, la distinción entre el «hablar

<sup>53</sup> Laplana [1996:97-98] señala que la cita de Quintiliano quizá remita a uno de los elementos claves del *Discurso poético* de Jáuregui, que estaba a punto de ser publicado y que debió de circular por Madrid antes de entregarse a la imprenta.



natural» y «figurado», precisando que el lenguaje figurado no debe confundirse con el empleo de voces extrañas o nunca oídas; y, por otro, la relación de la poesía con la retórica, en la medida que esta última proporciona los preceptos estilísticos a la primera.<sup>54</sup> Como veremos, las cartas de Colmenares se ocupan de ambos temas, por lo que resulta verosímil deducir que Lope tuvo en mente la primera o la segunda de las respuestas del segoviano al redactar esta dedicatoria.

Ésta es la última alusión posible a Colmenares y sus cartas que he localizado en los textos de Lope. La mención de Colmenares en el *Laurel de Apolo* (Silva IV, vv. 125-133), seis años después, se enmarca en los elogios tópicos de autores que prodiga Lope en esta obra, y no deja entrever ningún recuerdo de la polémica.

Lope y Colmenares volvieron a coincidir tres años después de la publicación de *La Circe* en los preliminares de un volumen de poesía de Antonio Balvás Barona titulado *El poeta castellano* (Juan de Jaén, Valladolid, 1627). El prólogo del autor resume la postura que públicamente sostenían Lope y sus seguidores sobre la poesía culta, defendiendo la poesía del cordobés pero criticando la de sus imitadores:

He querido parecer lo que soy por no hacer a la disfrazada poesía figura de carnestolendas, dando letras al vulgo con máscara de disfraz, en deshonor, afrenta y vituperio de la patria España, donde, hecha Ginebra, tantos escriben con libertad de ingenio, tan mal entendidos en esta

<sup>54</sup> «No es ésta la diferencia del hablar natural o ornado, *ut in sermone latino*; poco ornato de la oración poética sería llamar naturalmente a los ojos, *el sentido con que vemos*; pero en el figurado basta llamar a Aristóteles *lumen Graeciae*, a la juventud, *flos aetatis*, *manus* a la potestad, y *caput* al principio, con otros lugares tópicos donde hay diferencias y tropos; y aun de esto, *modicus et opportunus usus*; que así se ilustra la oración, como quiere Fabio Quintiliano: “Ne usitata et usu remota in orationem ingeras”, dijo el Ticinense; puesto que la peregrinidad sea vicio de los españoles, como refiere Crinito, y lo confirma la inconstancia de sus trajes, barbas y cabellos; pero sacar de su naturaleza a la retórica y que no sea su definición “arte de bien decir”, sino de lenguaje bárbaro, ¿qué facultad lo permite? ¿Qué nación lo sufre?» (*Parte XX*, pp. 244-245).

equivocación, que lo que en buen romance o mal latín llaman culto, sólo se concede al Colón de este descubrimiento, don Luis de Góngora, como al Apolo español Lope de Vega Carpio la alteza y majestad de las coplas castellanas entre lo heroico de mayor jerarquía, a quien siempre he tenido delante de los ojos. Esta imitación quisiera ver yo en los que afectan lo culto y no la bastarda forma de sus escritos, mas ¿quién es tan poderoso que pueda lo que quiere? (¶4v-¶5r)

El volumen contaba con una aprobación de Lope (fecha en Madrid el 26 de febrero de 1626) y varios poemas en elogio del autor, entre los cuales estaban los segovianos Alonso de Ledesma y Diego de Colmenares. La aprobación reunía el preceptivo elogio del contenido y, como era usual en las licencias y aprobaciones firmadas por Lope por esos años, la defensa de la lengua castellana frente a la lengua poética empleada por Góngora y sus imitadores:

conviene lo escrito con el nombre, pues en lenguaje casto y puramente castellano, adorna de elegancia y dulzura sus pensamientos, satisfaciendo lo que propone, y más en tiempo que con tantas voces peregrinas lo parece nuestra lengua de su primera patria. (¶3r)

El soneto escrito por Colmenares en elogio del autor es un ejemplo de la clase de poesía que podían llevar a cabo los imitadores de Góngora, sobre todo en lo que afecta a los recursos más superficiales como los sintácticos:

Antes de entrar en tal jardín advierte,  
oh letor, su belleza, y admirado,  
del culto Agricultor premia el cuidado  
de enseñarte con dulce entretenerte.

No Vertumno en mil formas se convierte,  
Apolo le preside transformado

ya en pastor, si bucólico, adornado,  
ya en delicado amor, ya en Marte fuerte.

Éste, pues, que al entrar es Paraíso,  
laberinto al salir será agradable  
al alma en sus primores divertida.

Prueben, pues, si el salir fuere preciso,  
vista aguda, memoria irrevocable,  
para que sientas menos la salida.<sup>55</sup>

Cabe la posibilidad de que Lope restara importancia a las censuras de Colmenares con el paso de los años, teniendo en cuenta que el contenido de las mismas no tuvo difusión alguna (véase p. 287). Colmenares, sin embargo, mantuvo el juicio emitido sobre Lope y no se privó de llevarlo a la imprenta tras la muerte del dramaturgo en 1635. La buena acogida que recibió la *Historia de la insigne ciudad de Segovia* le animó a preparar una reedición del volumen completada con un catálogo biográfico de escritores segovianos. En la trayectoria poética de Alonso de Ledesma, Colmenares destaca el empleo de equívocos como el rasgo estilístico más característico del autor de los *Conceptos espirituales* (otro tanto hará Gracián años después). La definición del equívoco (que recuerda la realizada por el propio Colmenares en la primera de sus cartas a Lope, p. 405, líns. 34-35) y la legitimación de su uso a partir de ejemplos extraídos del Libro de Daniel y del Evangelio de san Mateo preceden a la inesperada aparición de una cita de Lope de Vega:

Toda su poesía, como al principio dijimos, consiste en metáforas, y éstas, en frases y voces equívocas, que Aristóteles, en el principio de sus *Categorías*, nombra *homónimas*, y otros nombran *diafirmos*, esto es, voces que significan cosas diversas, las cuales por sus difiniciones se

<sup>55</sup> Compárense los dos primeros cuartetos con *Soledades*, II, vv. 236-238.

diferencian [...]. De la calidad de este modo de escribir, poco o nada hemos visto escrito en los antiguos, ni aún en los modernos; y verdaderamente le vemos usado en escritores de autoridad griegos y latinos; y en las sagradas letras le usó Daniel en la judicatura de Susana y sus acusadores; y lo que es de suma autoridad, Cristo, cap. 13, vers. 59 sabiduría inmensa, le usó cuando, según refiere san Mateo, dijo a aquel discípulo (o fuese Felipe, como escribe Clemente Alejandrino, cap. 8, vers. 22 o el mismo Mateo, como imagina Tertuliano), que le pedía licencia para sepultar a su padre, «Deja a los muertos sepultar sus muertos». Un poeta de nuestra edad y corifeo de los modernos (aunque de más naturaleza que arte) dijo en uno de sus muchos libros «que no le agradaban versos y conceptos equívocos por no ser traducibles, y porque las más veces hacen los pensamientos muy humildes y aun bajos». De lo cual resulta mayor escelencia a nuestro segoviano, pues en lo que otros generalmente pecan humillando lo escelso, él merece realzando lo humilde de metáforas equívocas a la alteza de misteriosos asuntos y altos conceptos que en sus obras se reconocen (p. 780). En *Los pastores de Belén*, libro 4, [p. 510]

La actitud despectiva que cifra el sintagma «corifeo de los modernos», así como el juicio sobre su deficiente conocimiento o escaso seguimiento (ambas lecturas son posibles) de las reglas del arte, contrapuesto irónicamente a su facilidad para escribir («uno de sus muchos libros»), son apreciaciones críticas en la misma línea que las presentadas en sus dos censuras dirigidas a Lope. Colmenares sigue concibiendo la poesía como un género definido por un tratamiento lingüísticamente elevado de todos los asuntos. Incluso la poesía religiosa, que precisa del empleo de un lenguaje humilde para llevar a cabo su propósito devocional («discurso de metáforas vulgares para aficionar con su llaneza todo género de gente, aun lo más vulgar, a la devoción de los misterios más profundos», p. 779), genera un significado elevado en las palabras y giros cotidianos por medio del equívoco, como sucede en la poesía de Ledesma. La agudeza orientada al ennoblecimiento de los objetos cotidianos que practica Ledesma en su poesía religiosa comparte la misma premisa artística que explica

la riqueza lingüística y la erudición que reúnen las *Soledades* de Góngora: en ambos casos, con las diferencias propias que implican objetivos muy dispares, la poesía está concebida como género que pide, como dice el mismo Colmenares, «estilo realizado sobre todos».

#### 2.1.4 UN IMPRESO EN BUSCA DE IMPRENTA

El impreso que reúne los textos de Lope y Colmenares apenas fue objeto de atención por parte de los primeros estudiosos de la polémica gongorina en general, y de la obra de Lope, Góngora y Colmenares en particular. Al margen de las notas descriptivas de Tomás Baeza y González, solamente Cayetano Alberto de la Barrera y Lucien-Paul Thomas reseñaron la polémica y describieron un ejemplar del impreso.<sup>56</sup> Tanto Marcelino Menéndez Pelayo como Américo Castro y Hugo Rennert mencionan a Colmenares, pero se limitan a extraer directamente de *La Filomena* y de *La Circe* algunos fragmentos del *Discurso* y la «Epístola» de Lope.<sup>57</sup> C. Colin Smith fue el primero que planteó las cuestiones básicas que suscitaba el impreso, como la imprenta y el año de impresión y la persona que tuvo la iniciativa de llevar a cabo este proyecto.<sup>58</sup> El cotejo llevado a cabo por Smith entre la tipografía de libros impresos en los talleres de la viuda de Alonso Martín durante el periodo 1620-1625 (entre ellos, *La Filomena* y *La Circe*) y la de nuestro impreso le permitieron concluir que este último salió de la misma imprenta. Las características del opúsculo (con la carta de Colmenares cerrando la polémica) y el desinterés de Lope por difundir un *Discurso* y una «Epístola» que ya andaban impresas resultaban, por otra parte, dos circunstancias que avalaban la hipótesis de una impresión ordenada por Colmenares. El estudio del autógrafo de la primera censura del segoviano que realizó Emilie Bergmann años después confirmó la

<sup>56</sup> Baeza y González [1877:230-232] y Thomas [1909:122].

<sup>57</sup> Menéndez Pelayo [1947:344-345]; Castro y Rennert [1919/68:258, 270].

<sup>58</sup> C. Smith [1955:21-23].

hipótesis de Smith en este sentido, pues el cotejo del manuscrito y la versión impresa revela variantes de autor, a diferencia de lo que sucede con los dos textos de Lope, reeditados sin cambios y (añado) con errores del copista.<sup>59</sup>

Si bien parece que solo Colmenares podía tener interés en preparar una edición de estas características, resulta menos verosímil que la llevara a cabo en la misma imprenta donde se editaban y habían editado buena parte de las obras de Lope. Smith arguye con acierto que Colmenares no necesitaba desplazarse a Madrid para controlar esta edición, dado que contaba con amigos en la capital que podrían haberla supervisado. Sin embargo, la cuestión no radica tanto en la disponibilidad física del segoviano o de alguno de sus amigos para llevar a cabo este trabajo como en el hecho mismo de realizarse en la citada imprenta, pues en tal caso la viuda de Alonso Martín, Francisca de Medina, estaría comprometiendo su vínculo con el más importante de los escritores contemporáneos por satisfacer los intereses de un individuo punto menos que desconocido. Lope (al igual que los escritores de su círculo) continuó imprimiendo sus obras en la imprenta de Francisca de Medina después de la publicación de *La Circe* (los *Triunfos divinos*, por ejemplo, al año siguiente, además de las *Partes XX* y *XXI* de comedias), y cabe pensar que habría tenido noticia inmediata de la impresión de unos pliegos que contenían textos suyos con censuras de otro autor.

Aunque Smith no aporta datos concretos de su cotejo tipográfico, es probable que comparara las letras capitales del impreso con las de la segunda miscelánea de Lope (en *La Filomena* no se encuentran ejemplos de las cuatro capitales del impreso). La comparación de las siguientes letras capitales (ambas de 16x16 mm) debió de fundamentar su conclusión al respecto:<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Bergman [1985:150 y 156]. La primera edición del manuscrito fue realizada por Zarco Cuevas [1925], que acompañó la transcripción con un breve comentario. Simón Díaz [1970:566] reseñó el manuscrito en su bibliografía y Bergmann [1985:151-155] lo editó de nuevo con las variantes (todas ellas de poca importancia).

<sup>60</sup> En la reproducción de las letras capitales, no se ha respetado siempre su tamaño natural porque algunas de las fotocopias procedían de microfilmes y no guardaban la escala original del

**D**IX  
Re  
po  
pr  
tan, señor E  
( sean de quie  
criuirla, y m  
nos enseñan c  
hidalgo a vn M

Impreso, fol. 13v

**D**IX  
Re  
spo  
pre  
tan, señor Ex  
( sean de quie  
escriuirla, y  
que nos enseñ

*La Cive*, fol., 190r

**E**No  
est  
el  
bl  
te, añadiendo  
Hasta aora, se  
los dos pregu  
quando quisie  
pulo, que emu

Impreso, fol. 17v

**E**Mb  
to ii  
mer  
fue necesario  
cilidad con qu  
den: *Vnco bien  
mal a la Ignora  
dicha. Si estur*

*La Cive*, fol. 232v

La coincidencia en los tipos empleados para dos letras capitales de las cuatro del impreso resulta, en efecto, un argumento sólido para defender la elaboración del opúsculo en la imprenta de Francisca de Medina. Sin embargo, ambos tipos con idénticas medidas pueden localizarse en impresos de otro editor establecido en Madrid por esas fechas: Diego Flamenco.

**D**EX  
Sofi  
Pate  
Ensenas fa  
Dexense perf  
Que entre  
Eres, cerra  
Pues redit

Juan Bautista Sosia,  
*Sosia perseguida*, 1621, fol. \*5r.

**D**OS  
seo  
Seg  
razon llama  
colmo, y quau  
fino por prop  
múdo que de

Salvador Ardevines Isla,  
*Fábrica universal y admirable  
de la composición del mundo*,  
Madrid, 1621, s. p.

**E**N e  
Poli  
los i  
ciosi  
derramar se, y o l  
el conocimient  
ignorancia. Aqu  
estimacion de l  
nos tendran raz  
cer estos cuida

Juan Pablo Mártir Rizo  
*Norte de príncipes*, 1626  
¶6r (también en ¶2r)

Diego Flamenco había comprado en 1618 los aparejos de la imprenta de Miguel Serrano de Vargas y desarrolló, desde entonces, una notable labor

impreso. Con todo, se han comprobado las medidas de todos los ejemplos aquí reproducidos en sus respectivos volúmenes originales, y se ha constatado que coincidían con las medidas de las capitales del impreso.

como impresor en Madrid y Segovia.<sup>61</sup> El estudio de las letras capitales empleadas por Serrano de Vargas en sus impresiones demuestra que los dos tipos reseñados formaban parte de la letrería adquirida por Flamenco en 1618.<sup>62</sup> La coincidencia en el uso de los tipos reseñados podría explicarse por su fundición en un mismo juego de matrices. Es probable, por lo tanto, que Alonso Martín y Miguel Serrano de Vargas encargaran los tipos a un mismo fundidor.<sup>63</sup>

En este primer estadio del análisis tipográfico, cabía la posibilidad de realizar una comparación entre las capitales de ambas imprentas (la de Francisca de Medina y la de Diego Flamenco) y las que aparecen en el impreso para deducir, a partir de las características del cuerpo del tipo (grosor y verticalidad), en cuál de ellas se imprimió.<sup>64</sup> Sin embargo, ampliando el estudio de las letras capitales al resto del impreso y documentado la presencia de las mismas en diferentes volúmenes de ambas imprentas, la posibilidad de que el opúsculo se elaborara en el taller de la viuda de Alonso Martín queda descartada. En ninguno de los libros salidos de la imprenta de Alonso Martín (1603-1613) o de su viuda (1614-1639) que he podido consultar,<sup>65</sup> se han

<sup>61</sup> El documento de la venta lleva fecha del 30 de enero de 1618 (véase Reyes Gómez 1997:I, 51, n. 64). Para la actividad editorial de Diego Flamenco, véase la información reunida por Delgado Casado [1996:236-237] y, sobre todo, Reyes Gómez [1997:I, 51-54] y Moreno Garbayo [1999:I, 52-54]. Para Serrano de Vargas, que ejerció de impresor en Salamanca (1586-1595), Cuenca (1595-1600) y Madrid (1600-1618), donde también fue editor de Lope, véase Ruiz Fidalgo [1994] y Alfaro Torres [2002].

<sup>62</sup> Véase, por ejemplo, Cristóbal Núñez, *De coctione et putredine*, Madrid, 1613, fols. 143r, 195v, 315v y 334r (BNE, 3/2069). Señalo, por otro lado, que la misma E capital se encuentra en otros libros de finales del siglo XVI, impresos por editores de Madrid como Francisco Sánchez (véase Martín Abad 2004:1056).

<sup>63</sup> Véase Carter [1969/99:145-179] y Norton [1972:98 y 100].

<sup>64</sup> Véase Moll [1994:111-112].

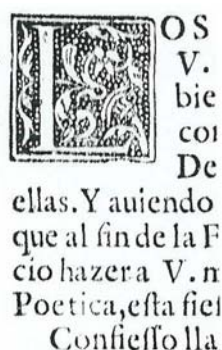
<sup>65</sup> Para este análisis he consultado los siguientes volúmenes: Jerónimo Paulo de Manzanares, *Estilo y formulario de cartas familiares*, 1607; Lope de Vega, *Partes II*, 1609; VI, 1615; VII, 1617; VIII, 1617; IX, 1617; X, 1618; XI, 1618; XII, 1619; XIII, 1620; XV, 1621; XVI, 1621; XVII, 1621; Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, 1614; Lope de Vega, *Rimas sacras*, 1614; Lope de Vega, *La Filomena*, 1621; Bernabé Moreno de Vargas, *Discursos de la nobleza de España*,



encontrado ejemplos de la M capital (34x31 mm) y la L capital (19x19mm) que aparecen en nuestro impreso:



fol. 1r



fol. 8v

Sin embargo, tanto los impresos publicados por Diego Flamenco (1618-1631) como los de Miguel Serrano de Vargas (1586-1618), el impresor al que había comprado los aparejos de la imprenta, muestran la utilización de los mismos tipos para las letras M y L capitales, y, en el caso de esta última, con la misma rotura en la parte inferior derecha del tipo:



Juan Bautista de Madrigal, *Discursos predicables*, Madrid, 1606, fol. 174v (también fols. 208r, 233r, 238r y 309v)



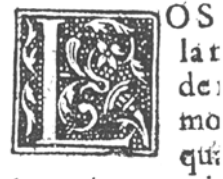
Gabriel de Toro, *Tesoro de misericordia*, Cuenca, 1599 p. 315

1622; Pedro Soto de Rojas, *Desengaño de amor en rimas*, 1623; Lope de Vega, *La Circe*, 1624; Juan Fragoso, *Cirugía universal*, 1627; Juan Díaz Rengifo, *Arte poética castellana*, 1628; Fernando Caldera, *Mística teología y discreción de espíritus*, 1629; Francisco Aguado, *El cristiano sabio*, 1635.



73.

**A**dquierefele  
sion cierta af



los quiere arrui  
tres puntas de su  
ramas; los mosqi  
nistros de su just.  
Esta verdadif

Francisco Vélez de Arciniega, *Pharmacopoea*,  
Madrid, 1603, fol. 12r (también en fol. 6r)

Pedro Matero, *Historia de la prosperidad infeliz  
de Felipa Catanea*, Madrid, 1625, fol. 1r

El empleo de tipos idénticos en diseño y tamaño y la rotura en la parte inferior de uno de los mismos<sup>66</sup> son, por lo tanto, datos tipográficos suficientes para afirmar que el impreso se compuso e imprimió en la imprenta de Diego Flamenco.<sup>67</sup>

<sup>66</sup> Véanse más ejemplos del tipo roto en las siguientes obras, todas ellas impresas por Miguel Serrano de Vargas: fray Pedro de Vega, *Segunda Parte de la declaración de los siete psalmos penitenciales*, Madrid, 1602, fol. 166r; Francisco Luque Fajardo, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, Madrid, 1603, fol. 247.

<sup>67</sup> Para la realización de este apartado se han consultado, sin encontrar ejemplos, los siguientes impresos de Miguel Serrano de Vargas: Inocencio III, *De sacro altaris mysterio*, Salamanca, 1586; Alfonso de Mendoza, *Quaestiones quodlibeticae*, Salamanca, 1588; Francisco Sánchez de las Brozas, *De nonnullis Porphyrii aliorumque in dialectica erroribus y Organum dialecticum et rhetoricum*, Salamanca, 1588; Luis de Tovar, *El triunfo de nuestro Señor*, Salamanca, 1589; Juan Díez Rengifo, *Arte poética española*, Salamanca, 1592; Fernando López del Arroyo, *Clarissimis iuris studiosis*, Salamanca, 1593; Juan Yáñez Parladorio, *Rerum quotidianarum sesquicenturia*, Salamanca, 1595; Rafael Sarmiento, *Promptuarium conceptum ad formandas conciones*, Madrid, 1604; Diego de Jesús, *Comentarii cum disputationibus et quaestionibus in universam Aristotelis logicam*, Madrid, 1608; Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *El caballero puntual*, Madrid, 1614; Hernando Muñoz, *Sermón a la Inmaculada Concepción*, Madrid, 1617; y de Diego Flamenco: Cristóbal González del Torneo, *Vida y penitencia de santa Teodora de Alejandría*, Madrid, 1619; Lope de Vega, *Parte X*, Madrid, 1621; Bernardo de Balbuena, *El Bernardo o victoria de Roncesvalles*, Madrid, 1624; Pedro Mateo, *Historia de la muerte de Enrico el Grande*, Madrid, 1625; Alonso Remón, *La casa de la razón y el desengaño*, Madrid, 1625.

El 8 de noviembre de 1627, después de ocho años trabajando como impresor en Madrid, Diego Flamenco se comprometió con la ciudad de Segovia para instalar allí su imprenta por un periodo de ocho años: «en ellos tengo que cursar y ejercer en todos los que se ofrecieren el dicho mi oficio de impresor de libros y los demás papeles que se me entregaren».<sup>68</sup> A lo largo de 1628 y la primera mitad de 1629 la imprenta de Flamenco producirá diez ediciones: cuatro relaciones de sucesos (género muy característico de sus impresiones madrileñas), tres obras de contenido religioso y tres obras literarias (entre ellas, *El zurdo alanceador* de Quevedo y la *Arcadia* de Lope). El escaso rendimiento económico que debió de extraer de las ediciones motivó, probablemente, su petición de liberarse del compromiso contraído en noviembre de 1627, siéndole concedido el 27 de julio de 1629. Ese mismo verano regresó a Madrid, donde siguió desempeñando su trabajo de impresor hasta 1631, año de su muerte.

Resulta verosímil, por lo tanto, que Colmenares pagara la impresión del opúsculo a Diego Flamenco durante la estancia de más de veinte meses del impresor en Segovia. El segoviano debió entregar los originales manuscritos de sus cartas y dejar prestados los ejemplares de *La Filomena* y *La Circe*, especificando previamente los cambios a realizar en los títulos del *Discurso* y la «Epístola» (véase p. 296). El tipo de errores que cometió el cajista de la imprenta confirma, en este sentido, que trabajó sobre los textos de Lope impresos (véase el Aparato crítico).

Quienes han estudiado los documentos conservados de esta polémica se preguntan por la ausencia de cualquier noticia contemporánea sobre la misma que no proceda de Lope ni de su círculo. Las censuras de Colmenares tenían suficiente entidad, por ejemplo, para pasar a engrosar las listas de los defensores de Góngora elaboradas en la década de los treinta y posteriormente por Martín de Angulo y Pulgar, Francisco Andrés de Uztarroz o Martín

<sup>68</sup> Reproduce el documento Reyes Gómez [1997:I, 51], a quien remito para el resto de datos relativos a la estancia de Flamenco en Segovia.

Vázquez Siruela.<sup>69</sup> El silencio sobre el mismo, sin embargo, es absoluto. Carecemos de datos para concluir que Colmenares no pretendía aprovechar el intercambio epistolar manuscrito con Lope para darse a conocer, tal y como le reprocha este último. Pero resulta evidente que cuando decidió imprimir los textos no estaba impulsado por el afán de difundirlos. Todo lo contrario. Se trató de una impresión para un consumo privado, una decena o quincena de ejemplares, que repartiría entre amigos íntimos o que guardaría él mismo, pero que en ningún caso pondría en manos de personas que pudieran difundirlos entre los círculos literarios de la capital. A la luz de lo sucedido con la *Spongia* de Pedro de Torres Rámila, de la que no se ha localizado ningún ejemplar, la nula circulación de su impreso resultó probablemente beneficiosa para su conservación posterior, teniendo en cuenta los considerables ejemplares que han pervivido del mismo hasta nuestros días.

Un cuaderno facticio preparado por Colmenares con impresos suyos ilustra un proceder que se ajusta al que se acaba de postular para el opúsculo (véanse pp. 386-387). Este cuaderno contenía el impreso, un conjunto de poesías suyas (en latín y en castellano) y, por último, la *Vida del maestro fray Diego Soto*. El cuaderno ocupa 38 folios: 24 de la censura y 14 para el resto. En la dedicatoria que abre la *Vida* del fraile segoviano, Colmenares anotó: 22 de diciembre de 1630.<sup>70</sup> Tal indicación permite acotar la impresión de la *Vida* y, probablemente, de los poemas, revelándonos de este modo el cuidado especial con el que Colmenares costeaba la impresión para un uso privado de sus textos por las mismas fechas en que debió imprimirse nuestro opúsculo.

<sup>69</sup> Véase la *Defensa de la patria del invencible mártir san Laurencio* (reproduce el listado Ryan 1953:450), las *Epístolas satisfactorias* de Angulo y Pulgar (fol. 54r) y la lista de «Autores ilustres y célebres que han comentado, apoyado, loado y citado las poesías de don Luis de Góngora», con una primera parte de autor anónimo y una segunda de puño y letra de Vázquez Siruela (Ryan 1953:428). C. Smith [1955:22] ya señalaba el silencio de estos listados sobre el segoviano.

<sup>70</sup> Baeza y González [1877:230]. Esta *Vida* fue incluida en el *Índice de escritores segovianos* añadido en la reedición de la *Historia de Segovia*.

## 2.2 GÉNERO LITERARIO Y DISPOSICIÓN EDITORIAL

### 2.2.1 GÉNEROS

Los textos publicados en *La Filomena* y en *La Circe* sobre la nueva poesía pueden ser objeto de dos diferentes clasificaciones desde el punto de vista de su género literario: epístolas o cartas y discursos. La caracterización que realiza Lope de un mismo texto como epístola y discurso ha facilitado estas distintas adscripciones por parte de la crítica.<sup>1</sup> La razón de esta permeabilidad para el caso de la epístola y el discurso obedece a las particulares características que adquirió el género epistolar en su evolución a lo largo de los siglos XV, XVI y XVII, al convertirse en un género con pocos rasgos distintivos y abierto prácticamente a cualquier tema y estilo.

La composición epistolar se había fundamentado en Europa desde finales del siglo XI en las secciones del discurso retórico (*ars dictamini*), distribuyendo las partes de la carta según el modelo estructural de la *oratio* ciceroniana (*salutatio, exordium, narratio, petitio* y *conclusio*), preceptuando una prosa rítmica muy cuidada (*cursus*), la adecuación del estilo al asunto y al destinatario (*decorum*) y la sujeción del desarrollo del contenido al principio de la brevedad (*brevitas*). Este modelo de carta resultaba de gran eficacia para las misivas públicas, necesitadas de unas pautas fijas que facilitarían su redacción, pero dificultaba necesariamente la expresión más íntima o espontánea propia de la carta personal. La recuperación y circulación de las epístolas de Cicerón, de Séneca y de Plinio, en el marco de la imitación de los modelos latinos propugnada por el humanismo, propició, con Petrarca en primer lugar y después con los humanistas del siglo XV, que la práctica epistolar neolatina, tanto pública como

<sup>1</sup> Véase un planteamiento del asunto en Campana [1998:746-753], así como el trabajo más reciente de Matas Caballero [2002], donde se estudia el carácter satírico del texto publicado en *La Filomena*.

privada, ganara en flexibilidad estructural y en variedad de contenidos.<sup>2</sup> Los teóricos del género epistolar como Vives y Erasmo reflejaron en sus descripciones del género la evolución que había experimentado la composición epistolar durante el siglo XV, presentándolo como una forma literaria susceptible de vehicular cualquier contenido y sujeta tan sólo a la necesidad de adecuar el estilo al asunto tratado y al destinatario.<sup>3</sup> La epístola neolatina y en lengua vulgar, en España como en Europa, fue convirtiéndose a lo largo de los siglos XV y XVI en un género con unos mínimos requisitos estructurales (saludo inicial y despedida) y una absoluta libertad en la elección de los temas, una evolución similar a la que sufre la epístola en verso a medida que supera el modelo horaciano durante el siglo XVI y XVII.<sup>4</sup>

La «Respuesta de Lope de Vega Carpio al papel que escribió un señor de estos reinos» (*La Filomena*), un «papel» en el que se le pedía su opinión sobre la «nueva poesía», es un escrito estructurado a grandes rasgos sobre las partes

<sup>2</sup> Para las etapas y características del *ars dictaminis*, véase el estudio clásico de Murphy [1974:194-268] y Camargo [1991]. Para su evolución y convivencia con la epistolografía y la oratoria humanista hasta bien entrado el siglo XV, véase Witt [1982]. Los intentos de modelar una práctica epistolar basada en la correspondencia ciceroniana, ejercitando la imitación a partir de la memorización de lugares comunes y de listados de léxico, como sucede por ejemplo en los manuales de Barzizza, los estudia Moss [1996/2002:98-107]. Sobre el género epistolar en el siglo XV español, véase Lawrance [1988]; para el progresivo abandono del *ars dictaminis* en la práctica del género epistolar en las letras castellanas, véase Pontón [2002:39-126].

<sup>3</sup> Para el *Opus de conscribendis epistolis* (1522) de Erasmo, su evolución en la descripción del género y el ascendente de la retórica en la tipología de cartas, véase Henderson [1983/99]. Para un repaso y comparación de la descripción del género practicada por Erasmo y Vives (*De conscribendis epistolis*, 1536), véase Trueba Lawand [1996:59-77].

<sup>4</sup> Véase el trabajo de Guillén [1986/2000] sobre la epístola en prosa del renacimiento y las dificultades que plantea su definición genérica, solucionables con la consideración de la carta como cauce de comunicación (junto a la narración, el poema cantado y la representación) y no como género literario, según la distinción planteada por Northop Frye entre *genre* y *radical of presentation*. Para la evolución de la epístola en verso, remito al clásico estudio de Guillén [1972/88] y a los trabajos incluidos en el volumen coordinado por López Bueno [2000].

propias del discurso (exordio, narración, argumentación y conclusión),<sup>5</sup> combinando elementos característicos del género deliberativo, al aconsejar la imitación de determinados poetas y desaconsejar la de otros, y demostrativo, al pronunciar elogios y vituperios de personajes y conductas.<sup>6</sup> La voluntad de reunir en el texto los rasgos que permitían identificarlo como discurso se observa tanto en su construcción interna como en su presentación editorial, pues el mismo Lope (cabe suponer que es él quien decide este pormenor editorial) lo califica «Discurso de la nueva poesía» en el titulillo de la edición (en el cierre de la «Respuesta», también afirma: «doy fin a este discurso», p. 401, lín. 38). Sin embargo, este «Discurso» se integra en una sucesión de cuatro textos (dos peticiones del «señor de estos reinos» y dos respuestas de Lope) que conforman conjuntamente una pequeña correspondencia sobre el asunto (no en vano el citado titulillo se reproduce en casi todos los folios que ocupan las misivas intercambiadas, fols. 189v-201v). Las partes del discurso oratorio que se observan en esta «Respuesta» pueden interpretarse como un ejemplo de la pervivencia del ascendente retórico sobre el género epistolar (en la medida que las partes del discurso retórico –sin el carácter estricto del *ars dictaminis* medieval– seguían proyectándose sobre toda clase de composición escrita) pero también, sencillamente, como la utilización de la epístola como marco en

<sup>5</sup> El exordio del texto (pp. 393-394, lín. 27) presenta recursos habituales para ganarse la benevolencia del público (lector), destacando el desinterés y la virtud del orador (escritor) y vituperando la parte contraria. Se formula claramente, por otro lado, el objetivo del discurso. La narración expone la historia del caso (p. 304, lín. 28-p. 395, lín. 23), describiendo la evolución literaria de Góngora y el cambio que ha experimentado su poesía. La relación de las características de su poesía, que cabría situar en el marco de la narración, se combina con las censuras del propio Lope, de modo que narración y argumentación avanzan paralelamente a lo largo del discurso (p. 395, lín. 24-p. 400, lín. 20). La conclusión, una vez deslegitimada la opción estética de Góngora, la encontramos en la propuesta de otro modelo para la imitación poética: Fernando de Herrera (p. 400, lín. 21-p. 401, lín. 25). El caso del discurso, en este sentido, es precisamente la capacidad de la «nueva poesía» de Góngora para constituirse como norma y modelo de imitación poética.

<sup>6</sup> Sobre la superposición de ambos géneros de discurso, ya advertida por Aristóteles, véase Kennedy [1999/2003:114-115].

el que introducir un discurso concebido como tal. La «Respuesta» de Lope, por lo tanto, puede abordarse desde diferentes perspectivas, pero en todas ellas debe constar la naturaleza epistolar de la misma.<sup>7</sup>

El texto publicado en *La Circe* se presenta como «Epístola séptima», y en el titulillo se lee: «A un señor de estos reinos». En este caso, la clasificación del mismo Lope y la desaparición que se constata de los rasgos estructurales del discurso (el discurrir de la argumentación es más desordenado en este caso y da comienzo *in medias res*, sin *propositio* ni *exordio*), permiten caracterizarla como epístola.

En el caso de las respuestas de Diego de Colmenares a los textos de Lope, la primera de ellas recibe en la versión manuscrita el título de *Apología por la nueva poesía*. De la segunda no tenemos testimonio manuscrito; en el impreso aparece como «Respuesta a la carta antecedente». Ambos textos se configuran como epístolas, tanto por la salutación inicial y las apelaciones al remitente como, sobre todo, por el cierre con el lugar y la fecha de redacción. La caracterización de la primera como apología, tal y como sucede con el título de invectivas, sátiras o panegíricos que recibieron algunos de los textos polémicos sobre la literatura del periodo, no remite a un género literario con unos rasgos formales que permitan identificarlo como tal, sino al contenido de los textos. Son ejemplos de cartas, por otra parte, que desarrollan sus observaciones sin plegarse al modelo estructural que proporcionaba la retórica (la segunda, por ejemplo, se construye explícitamente —«por sus mismos puntos»— siguiendo el orden de los comentarios de Lope para su epístola de *La Circe*).

De este modo, por lo tanto, el primer texto de la polémica presenta unos rasgos formales que lo diferencian de los tres restantes. Sin embargo, el simple hecho de que aquél ordene los materiales según el modelo de la oración retórica no implica, como he señalado, que deba considerarse un discurso en lugar de una epístola. Los cuatro textos son epístolas que podríamos

<sup>7</sup> Guillén [1995a:167] solventa el problema terminológico hablando de «marco epistolar» para este texto (y para el de *La Circe*).



caracterizar de doctas, siguiendo, por ejemplo, la tipología de Cascales («Al lector», *Cartas filológicas*, pp. 10-11), por contener «ciencia y sabiduría y cosas no de epístola vestidas con ropa de epístola». En la triple división que ofrece Cascales de este tipo de cartas, las de tema filológico responden perfectamente al ejemplo de las epístolas del impreso.

En la elección por parte de Lope de géneros para la reflexión sobre cuestiones literarias se observa una progresión, desde las composiciones publicadas en las *Rimas* hasta la «Respuesta» de *La Filomena* y la «Epístola séptima» de *La Circe*, que conduce del modelo de discurso autónomo o que asume la naturaleza de epístola nuncupatoria o prólogo, como los incluidos en la primera edición de las *Rimas*, al uso del género epistolar e incluso de intercambios epistolares ficticios que le permite aprovechar la flexibilidad estructural del género y su notable capacidad persuasiva derivada de las referencias e interpelaciones directas a un corresponsal. Esta predilección por el género epistolar se corrobora en el elevado número de epístolas en verso que Lope escribe entre 1615 y 1623 (más de la mitad de su producción total), en las cuales demuestra concebir el género como un marco abierto a cualquier estilo y asunto (inclinándose a menudo por las cuestiones literarias), superando el ascendente horaciano caracterizado por contenidos satíricos, morales y familiares, que había determinado en buena medida la naturaleza del género durante el siglo XVI.<sup>8</sup>

### 2.2.2 PRESENTACIÓN EDITORIAL

Una vez descritas las características formales de estos textos, conviene prestar una mínima atención a la presentación editorial de los mismos, tanto en el caso de los dos escritos de Lope, observando su disposición dentro de los libros misceláneos en los que fueron editados y explicando, para el primero de ellos,

<sup>8</sup> Para las epístolas poéticas de Lope, véase Sobejano [1993], Guillén [1995a], Campana [1998:665-698] y Estévez Molinero [2000].

la función que desempeña la elección del marco epistolar, como en la edición conjunta de las cuatro composiciones preparada por Diego de Colmenares.

La disposición de la «Respuesta de Lope de Vega Carpio» o «Discurso sobre la nueva poesía» en el marco de una pequeña correspondencia entre un «señor de estos reinos» y el escritor resulta un formato editorial novedoso en la obra de Lope y plantea una serie de cuestiones a propósito de su sentido, sobre todo cuando es evidente que el «Discurso» podría haberse publicado de forma independiente, sin necesidad de justificación, como una contribución más al debate en torno a la poesía gongorina. Es más que probable que todo el intercambio epistolar fuera obra del mismo escritor. El estilo de las dos breves misivas del «señor de estos reinos» recuerda al de Lope no sólo por la presencia de zeugmas (una figura, por otra parte, muy común en la prosa de la época),<sup>9</sup> sino, sobre todo, por la introducción de incisos que alargan demasiado algunas frases.<sup>10</sup> La imagen del escritor que se proyecta en ambos textos, subrayando su competencia para evaluar la poesía de Góngora y su ingenio al tiempo que su «modestia» y su «humildad», resulta demasiado parecida a las presentaciones que de sí mismo hacía en otras composiciones para creer que ambos papeles fueron escritos por distinta mano. En este sentido, Lope trató de reforzar la verosimilitud de las piezas introduciendo detalles biográficos que remitían a la biografía del duque de Sesa (véase p. 257, n. 19) y permitían atribuirle la autoría de las dos cartas.

<sup>9</sup> «He visto este papel de Vuestra Merced, y no puedo encarecerle la que me ha hecho» (fol. 200r; p. 824).

<sup>10</sup> «Mas confieso a Vuesa Merced, señor Lope, que querría que me dijese lo que siente de esta novedad, y si le estará bien a nuestra lengua lo que hasta agora no habemos visto; porque si en esta frasi se escriben libros, será necesario que salgan la primera vez con sus comentarios, y, éstos, pienso yo que se hacen para declarar después de muchos años las dificultades que en otras lenguas o fueron sucesos de aquella edad, o costumbres de su provincia; que en lo que es historia y fábula, ya tenemos muchos, y pienso que los que ahora comentan no hacen más de hacer otras cosas a propósito por ostentación de sus ingenios» (fols. 189v-190r; p. 808, según la puntuación de J. M. Blecua).

Una primera razón para la elaboración de esta correspondencia es la voluntad del escritor de relativizar a ojos del público lector su interés en pronunciarse sobre el asunto, estrategia que redundaba en una persuasión más eficaz del receptor. El largo exordio del «Discurso», donde se explotan los modos que reseñaba la retórica clásica para hacerse con la benevolencia de los oyentes, subrayando que no está movido por el interés, destacando su natural humilde y vituperando al rival contrario, debe leerse en este mismo sentido.<sup>11</sup> Este proceder es característico de Lope en casi todas las obras donde se manifiesta públicamente sobre cuestiones de actualidad. Sin embargo, no es ésta la razón más importante que explica la elaboración de esta ficción epistolar.

Para entrever los diferentes propósitos que están cifrados en esta decisión conviene tener presente al público cortesano al que prioritariamente iba dirigida *La Filomena*, recordar las aspiraciones de Lope de ganarse un puesto como cronista o como poeta oficial de la corte de Felipe IV, y no perder de vista que el prestigio literario de un poeta se valoraba, en gran medida, por el grado de aceptación que obtuviera su poesía en el ámbito cortesano (véanse, más adelante, pp. 301-306). Así, resulta significativo que el corresponsal de Lope no sea un escritor, un hombre culto, un profesor de universidad, sino un noble («Vuestra Excelencia», y no «Vuestra Merced»)<sup>12</sup>. Poner en boca de un miembro de la nobleza y de la corte como el duque de Sesa una opinión escéptica sobre la poesía de Góngora primero, y una petición a Lope de Vega para que exponga su opinión al respecto y dictamine si la nueva poesía es conveniente o no para la lengua castellana después, representaba una calculada estrategia para cuestionar la poesía de Góngora en el entorno social donde precisamente causaba más admiración y tenía más seguidores y, simultáneamente, proponerse a sí mismo como árbitro del gusto y el buen

<sup>11</sup> Lausberg [1960/66:I, 247-248].

<sup>12</sup> Para las fórmulas de tratamiento, véase Lapesa [1970] y Gutiérrez Cuadrado [2004:II, 866].

hacer literario, es decir, como auténtico modelo para los nobles y escritores de la corte.

La «Epístola séptima» de *La Circe* manifiesta una evidente continuidad con el intercambio epistolar incluido en *La Filomena*, tanto por remitirse «a un señor de estos reinos», que cabe identificar presumiblemente con el mismo «señor» al que iba dirigido el «Discurso» –o, en todo caso, con un personaje de una misma posición social–, como por la repetición de un esquema editorial que combina la reflexión en prosa sobre la nueva poesía con la presentación de una composición poética de otro autor (en ambos casos, una égloga) que ejemplifica la práctica literaria que Lope acaba de defender. La «Epístola séptima», por otro lado, aparece después de seis epístolas en verso y precede, primero, a la citada «Égloga» de Esquilache, y después, a un par de sonetos de Lope dedicados a este último y a Góngora. El conjunto de las epístolas presentan, a grandes rasgos, un desplazamiento de los asuntos cortesanos y autobiográficos a las polémicas literarias en torno a la poesía gongorina y a sus seguidores. Asimismo, la «Égloga» se propone como ejemplo del estilo a imitar (según se señala al final de la misma «Epístola séptima») y en los dos sonetos, de manera velada pero perceptible en una lectura atenta, se descarta a Góngora como modelo y se propone una vez más a Esquilache (véanse pp. 264-267 y 335-336).<sup>13</sup> La «Epístola séptima», por lo tanto, aparece colocada cuidadosamente en el espacio del volumen dedicado más explícitamente a la crítica de la poesía gongorina y a la defensa de la lengua poética de Garcilaso, Herrera y, en este caso, Esquilache. A pesar de que esta crítica aparece de forma reiterada a lo largo del libro (desde los mismos preliminares a la «Epístola nona» que cierra *La Circe*), es en esta veintena de folios (174v-204r, aproximadamente) donde está concentrada la exposición teórica y práctica de sus argumentos al respecto.

La publicación de estos últimos cuatro escritos comportará algunos cambios en los títulos y los titulillos que Colmenares introdujo para dotar de

<sup>13</sup> Véase el análisis de Campana [1998:518-519].

autonomía al conjunto de textos editados. En el cuadro siguiente pueden apreciarse las modificaciones realizadas:

	TÍTULOS ORIGINALES	TÍTULOS DE LA EDICIÓN CONJUNTA
<i>La Filomena</i> (1621)	<i>Título:</i> Respuesta de Lope de Vega Carpio <i>Titulillo:</i> Discurso de la nueva poesía	<i>Título:</i> Censura de Lope de Vega Carpio <i>Titulillo:</i> Discurso de la nueva poesía
Segovia 13-IX-1621	<i>Título:</i> Apología por la nueva poesía <i>Sin titulillo</i>	<i>Título:</i> Respuesta a la censura antecedente <i>Titulillo:</i> Discurso de la nueva poesía
<i>La Circe</i> (1624)	<i>Título:</i> Epístola séptima <i>Titulillo:</i> A un señor de estos reinos	<i>Título:</i> Respuesta a la carta antecedente, de Lope de Vega Carpio <i>Titulillo:</i> Discurso de la nueva poesía
Segovia, 23-IV-1624	No se conserva el manuscrito original	<i>Título:</i> Respuesta a la carta antecedente, por sus mismos puntos <i>Titulillo:</i> Discurso de la nueva poesía

La sustitución del título del primer escrito de Lope, cambiándolo de «Respuesta» a «Censura», desgaja el «Discurso» del intercambio epistolar en el que aparecía originalmente, aunque la «Censura» siga presentándose desde la primera línea como respuesta a una consulta previa. La sustitución del título de *Apología* por el de «Respuesta» viene determinado por la perspectiva global de los cuatro textos que conforman la correspondencia: no se trata de un texto ocasional, sino de la primera de dos respuestas. La consideración de la «Respuesta» de *La Filomena* como «Censura» y de la «Epístola» de *La Circe* como «carta» podría derivarse de la percepción, por parte de Colmenares, de la diferente naturaleza formal de estos dos textos, a pesar de responder ambos al género epistolar. La elección del titulillo que presentaban los folios que reunían las cuatro cartas en *La Filomena* termina de vincular los cuatro textos entre sí.

## 2.3 LA POLÉMICA

### 2.3.1 LA «CENSURA» DE LOPE DE VEGA («LA FILOMENA», 1621)

La primera exposición detallada y razonada de las opiniones de Lope sobre la «nueva poesía» de Góngora se presentaba al público con una serie de características que denotaban la precaución del escritor al implicarse directamente en la polémica. La naturaleza epistolar del «Discurso», según señalé anteriormente, enmarcado en un intercambio de cartas producido entre el escritor y «un señor de estos reinos», pretendía negar cualquier iniciativa de Lope por manifestar su opinión al respecto. El mismo «Discurso», además, dedicaba los dos primeros folios a confesar la inocencia y sinceridad de sus opiniones («con las más llanas razones y de más cándidas entrañas»), contraponiéndolas de forma sistemática al proceder de quienes escriben sátiras para calumniar a los demás («algunos que a las cosas del ingenio responden con sátiras a la honra»),<sup>1</sup> y se cerraba con la cita de un soneto escrito por Lope en defensa precisamente del *Polifemo* y las *Soledades* (y que había circulado años antes en una de las cartas echadizas a Góngora).<sup>2</sup> Asimismo, en diferentes

<sup>1</sup> «No es buena manera de disputa la calumnia», insiste más adelante, además de preguntarse «qué tiene que ver el soneto deslenguado con la oposición científica». El carácter genérico de estas reflexiones sobre las polémicas literarias, no circunscritas al ámbito de la disputa en torno a la poesía de Góngora, y la certeza de que el «Discurso» no se compuso antes de 1617, legitiman la interpretación de las mismas tanto como directas alusiones a las sátiras y la *Spongia* redactadas por Pedro de Torres Rámila (Entrambasaguas 1946/67:254-262, 283-344; 1947/67:66), como a las composiciones en verso de los poemas de Góngora que circularon contra Lope y sus seguidores («sonetos», tal vez, que cabe entender como epigramas, según una identificación usual en la época y confirmada por el mismo Lope: «la señora Juana, sujeto de la mayor parte de estos epigramas», en el Prólogo al lector de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, p. 1242).

<sup>2</sup> «Doy fin a este discurso con este soneto que hice en alabanza de este caballero, cuando a sus dos insignes poemas no respondió igual la fama de su misma patria». Con independencia de si el soneto formaba parte de la redacción original del «Discurso» (de 1617 o posterior) o se añadió para la impresión del mismo en *La Filomena*, resulta difícil pensar que se compusiera

momentos del texto, Lope sostenía la distinción entre Góngora y sus imitadores que se definiría como posición oficial del escritor.

El común de los lectores de la época aficionados a la poesía y atentos a las polémicas que suscitaban los poemas mayores de Góngora sabía perfectamente, cuando apareció *La Filomena* en verano de 1621, que Lope estaba en desacuerdo –con independencia de las razones– con la propuesta estética del cordobés, de la misma manera que este último lo estaba con el tipo de poesía que practicaba el primero.<sup>3</sup> Las tres cartas anónimas dirigidas a Góngora que le fueron atribuidas, o la pintada que realizaron en la pared de su casa hacia 1617 con un vitor a favor del cordobés, resultan testimonios indicativos del carácter público de esta opinión.<sup>4</sup> El nombre de Lope no apareció, por otro lado, en los listados de personas que habían defendido públicamente el mérito literario de las *Soledades*, después de haber sido citado como uno de los individuos capacitados para valorar el poema por parte de Andrés Almansa y Mendoza en sus *Advertencias* (p. 198).<sup>5</sup> Sin embargo,

muchos años después del verano de 1613, cuando comenzaron a circular las copias manuscritas de las *Soledades* en la capital. El motivo que impulsó su redacción debió ser la aparición del *Antídoto* de Jáuregui (que circulaba por Andalucía, al menos, desde el verano de 1615, como indica Jammes 1994:619). La datación de este soneto (y su relación con la carta echadiza en la que se incluye; *Epistolario*, n.º 321) ha generado múltiples hipótesis al respecto (de 1614, según Orozco 1973:164-165; de 1615 o 1616, según Jammes 1994:90 n. 87; Campana 1998:516-518, resume las opiniones previas y se limita a sugerir que tal vez Lope se inventó esta supuesta mala acogida, hipótesis que no comparto).

<sup>3</sup> El escritor es perfectamente consciente de este particular: «ni querría dar gusto a los que esta novedad agrada, ni pesadumbre a los que la vituperan, sino sólo descubrir mi sentimiento, bien diferente de lo que muchos piensan».

<sup>4</sup> Sobre la autoría de estas cartas, comparto las reservas expresadas por Jammes [1994:612-614, 624-625, 642-645]. A propósito de la carta atribuida a Góngora, véase Carreira [1994/98:260-266], que la considera auténtica. Relata la anécdota de la pintada Orozco [1973:291]. Campana [1998:119] considera, a la luz un pasaje del prólogo a la *Parte X*, que la pintada contenía, en realidad, el nombre de Torres Rámila.

<sup>5</sup> No aparece citado, por ejemplo, en el *Examen del «Antídoto»* de Francisco Fernández de Córdoba (pp. 419-420). Será en textos de la polémica aparecidos años después de su muerte cuando Lope se incluya entre los defensores del cordobés (véase, por ejemplo, Juan de

conviene recordar que Lope no se había expresado explícitamente sobre Góngora y sus poemas mayores en textos impresos o manuscritos firmados por él; había introducido parodias del léxico y la sintaxis de la nueva poesía en algunas comedias escritas después de 1613 y había manifestado su rechazo de esta lengua poética en los prólogos a la *Parte IX* de comedias (1617) y al *Triunfo de la fe en los reinos del Japón* (1618), así como en la prosa y los versos de la *Justa poética* que se celebró en Madrid para la beatificación de san Isidro en 1620, pero nunca había expresado públicamente su opinión crítica (con independencia de si los espectadores o lectores de estos pasajes críticos pensaron o no en Góngora).<sup>6</sup> En realidad, todos estos pasajes podrían considerarse críticas y burlas dirigidas a la poesía que practicaban los imitadores del cordobés, pero no al mismo poeta, de acuerdo con la distinción que Lope afirmó repetidas veces en sus juicios críticos. Cabe la posibilidad, por lo tanto, de que Lope mantuviese una ofensiva (disimulada tras el anonimato, en cualquier caso) contra Góngora durante los primeros meses en que circularon y se leyeron sus poemas, en el supuesto caso de que las cartas anónimas sean realmente suyas, pero parece evidente que el escritor optó rápidamente por mantener una opinión pública respetuosa con Góngora, diferenciándolo –no sin dificultad, como veremos– de sus imitadores y elogiándolo en varias

Espinosa Medrano, *Apologético a favor de don Luis de Góngora*, pp. 142-143). El citado soneto («Claro Cisne del Betis, que sonoro») incluido en *La Circe* fue citado por admiradores de Góngora como sincero testimonio del aprecio de Lope por el cordobés. Véase, por ejemplo, el comentario del padre Matienzo en su *Heroida ovidiana* (citado por A. Bleuca 2000:108); la bibliografía gongorina editada por Ryan [1953:430], o el *Discurso apologético* de Espinosa Medrano, pp. 142-143.

<sup>6</sup> Véase Romera Navarro [1935:154], Orozco [1973:252-253, 290-292] y Campana [1998:480-482], que comentan los pasajes de Lope en las obras reseñadas y en las comedias *El capellán de la Virgen*, *El desdén vengado* y *Quien todo lo quiere*. Wright [2001:132] deduce de un pasaje de *Los ramilletes de Madrid* (c. 1615) una crítica a la nueva poesía de Góngora y a su circulación manuscrita. El pasaje de la comedia, sin embargo, parece aludir a los versos de un conocido romance de Góngora («Diez años vivió Belerma», 1582) y, a mi juicio, carece de la menor connotación crítica (situándose, en realidad, en el mismo plano de la letrilla del cordobés citada en *No son todos ruiseñores*).



ocasiones. La composición de la «Censura», con independencia de si fue en 1617 o con posterioridad, por las cautelas señaladas en la disposición editorial del texto y por su estructura y contenidos, participa plenamente de esta decisión.

Tras este posicionamiento no cabe imaginar ni una repentina admiración por el *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora, cuya imitación habría tratado de evitar en vano –como si el poeta no fuera consciente de los recursos que emplea al escribir– durante la década de los veinte, ni una voluntad de mantener buenas relaciones personales con el cordobés (por temor a sus sátiras o sentimiento de inferioridad, como se ha escrito algunas veces), instalado desde abril de 1617 en la capital. Lope consideraba sinceramente –con muchos de sus contemporáneos– que la poesía ensayada por Góngora resultaba una propuesta literaria equivocada, al margen del aprecio ocasional que pudiera tener por algunos de los versos de las *Soledades* y con independencia de la calidad textual de las copias que hubiera manejado del poema.<sup>7</sup> La cuestión no radicaba, pues, en el poeta ni en su producción poética, sino en la favorable acogida que estaba obteniendo la misma entre los miembros de los colectivos que concedían o negaban el prestigio literario de un escritor en la época, los mismos colectivos que Lope trataba de ganarse desde principios de siglo con la publicación de obras épicas, líricas e históricas.<sup>8</sup>

Los nombres reseñados en las listas de personas que defendieron los poemas mayores de Góngora permiten advertir que el reconocimiento literario provenía tanto del ámbito aristocrático como del estrictamente literario o cultural. «El aplauso del vulgo bien puede tal vez dar nombre, pero reputación

<sup>7</sup> Un pasaje del *Antídoto* refleja indirectamente el aprecio que muchos debían tener por los «buenos pedazos» del poema, prescindiendo de aquellos considerados imperfectos (p. 54). A propósito de los errores de transcripción y la deficiente puntuación de las copias en las que circularon y se leyeron las *Soledades* hasta la primera edición impresa, véase Jammes [1994:105-106] y Carreira [1994/98:275-276].

<sup>8</sup> Al respecto, véase el importante estudio de Wright [2001] sobre las obras publicadas por Lope durante el reinado de Felipe III y su relación con los intentos de medrar en la corte. A propósito de *La Dragontea* en particular, véase García Reidy [2004].

nunca», escribía significativamente José de Pellicer en la dedicatoria de sus *Lecciones solemnes* dirigida a don Fernando de Austria, hermano de Felipe IV. La importancia de los juicios emitidos por la aristocracia sobre una obra literaria se explica en buena medida por las relaciones de patronazgo que mantenía la nobleza con los escritores de la época. Las necesidades económicas y el propósito de entrar a formar parte del servicio de un aristócrata (no necesariamente como escritor) determinan los desmesurados elogios a monarcas, validos y miembros de la nobleza en general que prodigan los escritores de la época en sus obras. El juicio favorable de un aristócrata sobre una composición literaria podía determinar una recompensa –las fórmulas para llevarla a cabo eran muchas– que aliviara una precaria situación económica, circunstancia que explica el interés de los autores por conseguir el elogio de los miembros de la nobleza. Sin embargo, además de las simples exigencias pecuniarias de cada caso, la percepción de los miembros de la aristocracia como individuos elegidos y superiores al resto de hombres por la nobleza de sangre heredada, determinaba que sus juicios estéticos cobraran un prestigio de distinto signo –superior, incluso, para muchos– que el derivado de la opinión favorable de un bachiller, un licenciado, un profesor universitario o un escritor reconocido. La colocación de los nombres en los listados de Almansa y Mendoza, Francisco Fernández de Córdoba o Martín de Angulo y Pulgar, por citar tres ejemplos, cuida especialmente de distinguir ambos colectivos, citando en primer lugar a los miembros de la aristocracia o bien separándolos del resto, como en el *Examen del «Antídoto»* del Abad de Rute, donde la ristra de nobles defensores de las *Soledades* se cita en último lugar pero se presenta como un grupo «que no sólo por la calidad de su sangre generosa, sino por la de sus ingenios, pudieran darse muy por principio» (p. 420). Los nombres citados no tienen desperdicio, a la luz de las relaciones de Lope con la aristocracia y del «Discurso» publicado en *La Filomena*: «el duque de Sesa, el de Feria, virrey de Valencia, el conde de Lemos, presidente de Italia, el conde de Castro, duque de Taurisano, virrey de Sicilia, el príncipe de Esquilache, virrey del Perú, el conde

de Villamediana, el marqués de Cerralvo» (p. 420).<sup>9</sup> Fernández de Córdoba podía concluir, con razón, que ‘gustar a los hombres principales no es el menor de los elogios’ («principibus placuisse viris non ultima laus est», Horacio, *Epistulae*, I, XVII, 35; p. 420).<sup>10</sup>

Góngora había conseguido con las *Soledades* el prestigio como escritor entre los aristócratas que Lope no había logrado con sus diferentes publicaciones. La recomendación de su lectura en las instrucciones y advertencias para jóvenes de la nobleza resulta un ejemplo paradigmático al respecto.<sup>11</sup> Paralelamente, además, las obras de Góngora despertaban la admiración de los hombres de letras de la época y el poeta empezaba a ser llamado por sus panegiristas con el título de «príncipe» de la poesía española. La presentación de Lope como admirador de Góngora, por lo menos, desde el citado soneto incluido en *La*

<sup>9</sup> Tengo presentes los reparos de Rozas y Pérez Priego [1983:645] a la inclusión de Esquilache entre los defensores de Góngora (a propósito, sobre todo, de su mención en las *Epístolas satisfactorias*). En todo caso, me parece incontrovertible que si Fernández de Córdoba lo menciona en esta lista de 1617 es con la certeza de que nadie de los círculos literarios lo asociaba por entonces entre los críticos de las *Soledades*, y que para la mayoría podía resultar verosímil (de haber existido) su aprobación del poema.

<sup>10</sup> La figura del poeta desempeñaba asimismo una función social para el noble que lo tuviera a su servicio, dado que este último podía estar interesado en ostentar públicamente que protegía a las mejores plumas del momento (recuérdese, en este sentido, la boda francoespañola de 1615, con el duque de Sesa acompañado de Lope y el conde de Olivares, rivalizando con el Duque, llevando consigo no uno sino dos poetas, según la descripción de Quevedo, en «Al duque de Osuna», p. 823; véase Elliott 1986/90:60-61; y Wright 2001:13-14). En términos prácticos, esto significaba contar con los mejores panegiristas de su persona y de su linaje, circunstancia sin duda codiciable en un periodo donde las pretensiones de reconocimiento social y económico por parte de los miembros de las familias nobles eran una constante (así lo ha puesto de relieve, en relación a las comedias genealógicas de encargo, Ferrer Valls 2004). Véase, en este sentido, el elogio de Francisco Pacheco a Lope que se incluye en la *Jerusalén conquistada* (pp. 18-19), donde se ensalza explícitamente a los nobles que han dado «ocupación» al que se presenta como mejor poeta de su tiempo.

<sup>11</sup> La difundida *Instrucción* de Juan de Vega (1548), con las adiciones de Juan de Silva, conde de Portalegre (1592), introduce en las copias manuscritas de 1620, actualizando el capítulo de lecturas recomendadas, el nombre de Luis de Góngora, que se suma al de Garcilaso, presente ya en el texto original (Bouza 2001:57, 231-232).

*Filomena*, no puede desvincularse de estas circunstancias. La presencia en el *Examen del «Antídoto»* del duque de Sesa entre los nobles que han demostrado su aprobación por los poemas mayores del cordobés indica que la posición del Duque sobre el particular era conocida entre los círculos aristocráticos y literarios de Madrid.<sup>12</sup> La decisión de Lope era, en este sentido, la más oportuna, sobre todo después de que Góngora se instalara en la capital.

Las biografías de Góngora suelen presentar sus años madrileños como una sucesión de fracasos y desengaños. Este balance de su experiencia cortesana puede resultar apropiado en el contexto de un repaso cronológico por su trayectoria vital, pero no responde a la perspectiva que un personaje como Lope de Vega podía tener, desde la primavera de 1617, del lugar que podría llegar a ocupar Góngora en la corte tras su llegada de Córdoba, cuando acababa de concedérsele una capellanía real («a quien los tutelares dan nombre de llave maestra a mayores ascendencias», en palabras de Góngora) por intercesión directa del duque de Lerma, y contaba con la protección de

<sup>12</sup> Wright [2001:133-134] ha sugerido que el duque de Sesa, por su parentesco con uno de los defensores de Góngora, Francisco Fernández de Córdoba, con quien había viajado a Roma (véase Alonso 1972/82:209-212), podría haber tenido un especial interés en suscitar la polémica y extraer de la misma beneficios para su imagen pública. La pertenencia de Rute al señorío del Duque y la representación de los intereses del mismo por parte de su deudo, Francisco Fernández de Córdoba, en la zona resultan, según Wright, circunstancias que convendría tener en cuenta en este sentido. Sin embargo, esta conjetura parte de la premisa de que fue el Abad de Rute quien hizo circular las *Soledades* por Madrid («who circulated the *Soledades*», p. 133), cuando todo parece indicar que tal labor fue desempeñada por Andrés Almansa y Mendoza. Por otra parte, resulta difícil imaginar que el duque de Sesa tuviera interés en suscitar el enfrentamiento entre Góngora y Lope (por lo menos después de 1617), cuando el primero comenzaba a gozar de la protección del duque de Lerma, de quien el mismo Sesa trataba de lograr algunos favores (véanse las veinte minutas conservadas que redactó Lope para la correspondencia de su señor con el duque de Lerma, todas ellas entre 1618 y 1622). Dificilmente, por lo tanto, estaría interesado el Duque en enfrentar a Lope (que formaba parte, a ojos de todos, de su servicio; véase *Epistolario*, n.º 215) con el poeta preferido del duque de Lerma.

hombres tan poderosos como el conde de Villamediana.<sup>13</sup> Lope desconocía mucha de la información sobre sus contemporáneos que hoy utilizamos para reconstruir la trayectoria vital de un personaje de la época (las contradicciones en torno a la fecha exacta de la vuelta del príncipe de Esquilache del Perú, en este sentido, resultan un ejemplo paradigmático).<sup>14</sup> El cargo de capellán real y el prestigio que gozaba el poeta entre los aristócratas, con el rumor que probablemente circuló desde entonces de que fueron «grandes señores» quienes habían insistido al escritor para que abandonara Córdoba y se trasladara a Madrid, debían de ser augurios para Lope de una rápida consolidación del autor de las *Soledades* en el ámbito aristocrático.<sup>15</sup>

Cabía la posibilidad, sin duda, de orquestar una ofensiva contra los poemas mayores de Góngora, y es probable que el escritor o sus seguidores se plantearan esta posibilidad. Lope contaría para este combate con el apoyo incondicional de sus admiradores del mundo de las letras, pero carecería del respaldo del duque de Sesa y del resto del estamento aristocrático, a diferencia de lo que sucedió con la *Expostulatio Spongiae* redactada contra Pedro de Torres Rámila, opúsculo que se abre precisamente con un catálogo de los hombres ilustres que recomendaron las obras del escritor (*Catalogus virorum illustrium qui*

<sup>13</sup> La cita procede de la carta de Góngora a don Diego de Mardones (4-VII-1617), la primera conservada desde su llegada en abril a la capital (*Epistolario*, n.º 4). Véase Orozco [1973:277-281], donde describe la llegada de Góngora a la capital y sus relaciones con las actividades y miembros de la corte.

<sup>14</sup> Quizás esta falta de información precisa (y no voluntaria desinformación) permita explicar por qué Lope cita entre los críticos de las *Soledades* a personajes de la nobleza que aparecen en las listas de los que han mostrado su aprobación por el poema, como sucede, por ejemplo, con la dedicatoria al príncipe de Esquilache de la comedia *La pobreza estimada*. Tanto Francisco de Borja como el conde de Lemos y el duque de Taurisana habrían sido, según Lope, «grave socorro» de haber estado en España tras la aparición de las *Soledades* (Case 1975:195). Los tres aparecen citados, sin embargo, por el Abad de Rute entre los nobles que han aprobado las *Soledades* (*Examen del «Antídoto»*, p. 420).

<sup>15</sup> El rumor llegaría a José de Pellicer (*Vida mayor*, pp. 584-585) y al autor del *Escrutinio* (c. 1633), como señala Orozco [1984:47]. Para las relaciones de Góngora con la aristocracia y el duque de Lerma en particular, véase el clarificador trabajo de Carreira [1998].

*Lupum a Vega Carpium suis scriptis commendarunt*), empezando por los condes, duques y príncipes. En este sentido, resulta tan significativo que Lope diseñe su ataque a los preceptistas aristotélicos con un volumen dedicado al duque de Sesa, reproduciendo su escudo en dos ocasiones y presentándose bajo su protección ('¿Qué puedo temer del dardo amenazante del enemigo siendo tú mi escudo y mi César?', «Quid timeam hostilis minitancia spicula dextrae si mihi tu Clypeus, si mihi Caesar ades?», *Expostulatio*, ¶1v), como que se decida por un indefinido «señor de estos reinos» para articular el «Discurso» publicado en *La Filomena* contra la «nueva poesía». Las circunstancias eran, desde luego, diferentes, pero no tanto como para explicar de por sí un proceder tan distinto en uno y otro texto. De no haber obtenido las *Soledades* de Góngora el menor aplauso por parte de grandes señores de la época ni de los hombres de letras, siendo objeto de un rechazo unánime, Lope no se habría molestado en opinar al respecto, o lo habría despreciado sin más (como hizo con otros autores de su época menos importantes).<sup>16</sup> El caso, sin embargo, era muy distinto. En este sentido, el texto de *La Filomena* pone de relieve la dificultad que comportaba el combinar esta actitud pública de aprecio por el escritor y desprecio por sus imitadores (reiterada insistentemente por él y sus seguidores) con el análisis de la misma poesía de Góngora, que sólo podía formularse en términos negativos (ya anticipados por el mismo «señor de estos reinos» en su carta inicial). El ficticio intercambio epistolar y el desinterés e inocencia simulados por Lope, así como los elogios prodigados a Góngora a pesar de las críticas que se vertían contra sus poemas mayores en la «Censura», eran elementos introducidos para ganarse la benevolencia del público admirador de Góngora y convencerle de que sus críticas eran acertadas y desinteresadas.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Véase, en este sentido, la carta de Lope a Diego Félix de Quijada, en la que Lope se burla sin reservas del estilo de Góngora (*Epistolario*, n.º 448, escrita entre el 12 y el 16 de mayo de 1621).

<sup>17</sup> A propósito del público aristocrático al que se dirigen fundamentalmente los textos de *La Filomena* y *La Circe*, véase la petición que realiza Lope de que el «señor de estos reinos» ensalce la Égloga de Esquilache para que produzca un elogio «de señor a señor», quedándose el

## 2.3.1.1 LUIS DE GÓNGORA EN PERSPECTIVA

La «Censura de Lope de Vega Carpio» se abre con el largo exordio ya mencionado en el que, además de presentarse a sí mismo con las características que se han reseñado, legitima su derecho («licencia») a disputar sobre «el arte de hacer versos» por la fundamentación del mismo en «la filosofía», disciplina que consta de tres partes, entre las cuales se encuentra precisamente el disertar sobre lo falso y lo verdadero y las cualidades de un discurso. Prosigue la «Censura» con el perfil biográfico de Luis de Góngora, aludiendo a sus estudios universitarios en Salamanca y a la fama adquirida como poeta desde su primera juventud, colocándose rápidamente entre el grupo de poetas reconocidos, y al cambio de su estilo poético con la composición del *Polifemo* y las *Soledades*. Continúa Lope con un repaso de los vicios estilísticos que ha cometido Góngora y que reproducen sus imitadores, subrayando la necesidad del empleo moderado de los recursos elocutivos. Finalmente, la reivindicación de los «sonetos y canciones» de Fernando de Herrera como «el más verdadero arte de poesía» y el modelo a imitar precede al cierre de la «Censura», con el recordatorio de que admira la poesía del cordobés y la elogia públicamente frente a quienes la critican.

El escritor dedica un espacio considerable a reconstruir la trayectoria literaria del poeta cordobés, destacando su buen hacer en el género satírico, muy apreciado por sus contemporáneos (y al que algunos críticos, como Jáuregui o Faria y Sousa, reducían su talento como poeta),<sup>18</sup> y su mezcla de «erudición y dulzura», en alusión al binomio horaciano del deleite y la enseñanza. Lope caracteriza positivamente esta primera etapa del escritor para contraponerla a la segunda, en la que Góngora «quiso (a lo que siempre he

escritor en un segundo plano. Convendría, en definitiva, revisar las relaciones de Lope y Góngora a la luz de las circunstancias aquí aludidas, en un trabajo de las mismas características que el de Paz [1999] a propósito de Góngora y Quevedo.

<sup>18</sup> Jáuregui, *Antídoto*, pp. 79-81; Faria y Sousa, citado por Juan de Espinosa y Medrano en su *Apologético*, pp. 126-127.

creído con buena y sana intención, y no con arrogancia, como muchos que no le son afectos han pensado), enriquecer el arte y aun la lengua con tales exornaciones y figuras, cuales nunca fueron imaginadas ni hasta su tiempo vistas».<sup>19</sup> La obra poética de Góngora hasta la aparición del *Polifemo* y las *Soledades*, por lo tanto, estaría considerada positivamente por Lope. Sin embargo, aunque éste distingue siempre entre el ingenio (*natura*) y el estilo (*ars*) del poeta cordobés, ensalzando el primero y censurando el segundo, no tiene inconveniente en realizar afirmaciones equívocas que ponen en entredicho la sinceridad de los elogios que acaba de formular, como sucede cuando señala que «muchas veces la falta del natural es causa de valerse de tan estupendas máquinas del arte», crítica que por el contexto sólo puede ir dirigida a Góngora, y que implica cuestionar globalmente la capacidad misma del cordobés como poeta.<sup>20</sup>

La construcción en perspectiva de un itinerario biográfico marcado por un hecho que determina un cambio radical, en positivo o en negativo, resulta una estrategia característica del relato biográfico y autobiográfico, de san Agustín a Petrarca (o el mismo Lope: véase, por ejemplo, la «Epístola al doctor Matías de Porras» en *La Circe*).<sup>21</sup> Cabe la posibilidad, por lo tanto, de considerar que esta presentación de la trayectoria poética de Góngora responde al interés de sus críticos por desprestigiar en bloque toda su producción reciente. Pero conviene preguntarse, también, si los contemporáneos de Góngora tenían suficiente

<sup>19</sup> La referencia en este contexto al poeta genovés Gabriello Chiabrera, a quien se ha identificado en la alusión del pasaje donde se indica que las novedades estilísticas de Góngora fueron «algo asombradas de un poeta en idioma toscano, que por ser de nación ginovés no alcanzó el verdadero dialeto de aquella lengua», ha sido bien estudiada. Véase Millé y Giménez [1923/28:221-227], Alonso [1966/82] y Orozco [1973:306-309]. Para el papel del canon de poetas italianos en la polémica gongorina, véase Romanos [1986], aunque discrepo de su asociación de Lope con Ariosto frente a Tasso (123), y M. Blanco [2004a].

<sup>20</sup> Jáuregui había expresado sin disimulo el mismo juicio, al escribir que no había nacido «para poeta concertado», por «mengua de natural y por falta de estudio y arte» (*Antídoto*, p. 4).

<sup>21</sup> Remito a las notas de Rico [1992-1993:207 n. 49] a propósito de Petrarca y la cuarentena.



conocimiento del conjunto de su obra poética como para discriminar esas continuidades estilísticas y temáticas que la crítica moderna ha subrayado en toda la poesía del cordobés.<sup>22</sup> ¿Qué conocía Lope de Góngora hacia 1613? Algunos romances y letrillas (que reaparecen en comedias escritas después de esa fecha), un puñado de sonetos, alguna canción; desde luego, poco más. Y probablemente nada, en todo caso, que augurara las características de los poemas mayores. Quizá sea necesario partir de la percepción que un contemporáneo podía tener de la producción literaria de Góngora para comprender la sorpresa que supusieron el *Polifemo* y las *Soledades*. Los mismos amigos de Góngora, que después de los ataques de Jáuregui salieron en su defensa, fueron inicialmente bastante críticos con el poema (el caso de Francisco Fernández de Córdoba es paradigmático), y no deja de resultar significativo que las primeras revisiones de esta división de la obra poética del cordobés provengan de autores que ya contaban con las ediciones de Vicuña y Hoces en sus bibliotecas.<sup>23</sup> La división de su trayectoria literaria en dos épocas bien deslindadas no tenía por qué ser, por lo tanto, una interpretación voluntariamente simplificadora de la realidad, sin que esta circunstancia signifique que la diferencia no se subraye con una intención muy evidente.

### 2.3.1.2 LA RETÓRICA DE LA POESÍA

La sección más importante de la «Censura» está dedicada a la exposición de la serie de juicios negativos sobre el estilo de la poesía gongorina que esgrimían habitualmente los partidarios de una elocución poética menos compleja léxica y sintácticamente. La enumeración de esta serie de críticas estilísticas se formula desordenadamente a lo largo de la sección dedicada a la descripción de la

<sup>22</sup> Véase, sobre el particular, el estudio de Micó [1990].

<sup>23</sup> Martín de Angulo y Pulgar, por ejemplo, advertía que Góngora se había servido de «hipérbatos y metáforas antes que compusiese el *Polifemo* y *Soledades*», de cuyo empleo, como en los citados poemas, «pudo resultar oscuridad para el indocto» (*Epístolas satisfactorias*, fols. 39r-41r; la cita, 39r).

«nueva poesía», pero la agrupación de las mismas revela que, al formularlas, Lope partía de las virtudes que la retórica reseñaba, en el ámbito de la *elocutio*, como constitutivas de todo buen discurso, es decir, la pureza (*puritas*), la claridad (*perspicuitas*), el ornato (*ornatus*) y el decoro (*aptum*), que es principio y fin del resto de virtudes. La valoración de rasgos estilísticos de una obra literaria practicada desde los principios que la retórica apuntaba sobre el particular era un proceder característico de la crítica literaria contemporánea. Más adelante, cuando Lope y Colmenares debatían sobre las bases teóricas de su crítica literaria, me ocuparé de caracterizar esta tradición. Por ahora, me limitaré a describir cómo se concretan los preceptos estilísticos de la retórica en los juicios críticos de la «Censura».<sup>24</sup>

Las virtudes del discurso se proyectan tanto sobre palabras individuales como sobre combinaciones de palabras. Faltar a una de estas virtudes supone una desviación: se hablará de vicio (*vitium*) por defecto o por exceso si la desviación no está justificada, y de licencia (*licentia*), si lo está por una exigencia mayor que la virtud infringida. Los conceptos de vicio y licencia no se aplican de forma idéntica a un discurso y a un poema, como los mismos teóricos de la oratoria clásica habían puesto de manifiesto a la luz de las diferentes características y distintos objetivos que perseguían ambos textos (Aristóteles, *Retórica*, III, II, 1405a; Cicerón, *De oratore*, I, XVI, 70; III, XXXVIII, 153; Quintiliano, *Institutio oratoria*, I, VI, 2; VIII, VI, 17; X, I, 28).<sup>25</sup> Sin embargo, la constatación de esta diferencia no dejaba de comportar la dificultad de precisar con exactitud, en el campo de la crítica literaria, los límites entre vicio y licencia poéticos, indefinición que afectaba al análisis del uso que se realizaba de un

<sup>24</sup> La presencia de la terminología retórica en las obras de Lope no ha sido estudiada sistemáticamente, atendiendo a las obras clásicas y compendios de retórica contemporáneos que podía haber utilizado. No aporta datos importantes la contribución de Estilés Farré [1997].

<sup>25</sup> Para los vicios de la elocución, véase Lausberg [1967:381-391], y para las licencias poéticas reseñadas en la retórica clásica, del mismo [1966:88-89; 1967:340].

recurso determinado, es decir, si era moderado y aceptable o excesivo y condenable.

El uso de palabras nuevas (cultismos léxicos y semánticos, extranjerismos) era censurado por la retórica porque atentaba contra el principio de la pureza lingüística (*puritas*). Cabía la posibilidad de emplearlas, pero siempre con moderación y cuando el contexto así lo precisara. El planteamiento del escritor a propósito de esta primera virtud de la elocución es teórico y práctico: recuerda, en primer lugar, la precaución con la que deben introducirse palabras de otras lenguas en textos castellanos, apoyándose en fragmentos de Aulo Gelio (XI, VII, 1), Cipriano Suárez (III, XIV) y Quintiliano (I, V, 71; VI, 3), y se centra, después, en el caso concreto de los cultismos latinos y el abuso que de los mismos realiza Góngora.<sup>26</sup> Este juicio se articula, en primer lugar, por medio de la comparación de un verso de Góngora («Fulgores arrogándose, presiente», *Al favor que san Ildefonso recibió de Nuestra Señora*, v. 9) con dos versos del *Laberinto de Fortuna* (vv. 153 y 898), en los que Mena –como el primero– se excedió en el uso de cultismos: «todo es meramente latino», concluye Lope.<sup>27</sup> Y en segundo lugar, contraponiendo los citados versos con un pasaje de la Elegía III de Fernando de Herrera, según la edición de 1582 (vv. 19-25), donde se observa como «con la misma lengua» es posible levantar «la alteza de la sentencia puramente a una locución heroica». La lengua castellana («la misma lengua»), por lo tanto, cuenta con suficiente vocabulario como para lograr, sin

<sup>26</sup> Se trata de un lugar común en los análisis de la oscuridad de la poesía gongorina, de las cartas de Pedro de Valencia y el *Parecer* de Francisco Fernández de Córdoba en adelante. Véase, sobre todo, el capítulo segundo del *Discurso poético* de Jáuregui. Los fragmentos pertinentes pueden leerse cómodamente en el estudio de Roses Lozano [1994:153-168]. Un antecedente importante sobre el particular lo ofrecen las *Anotaciones* de Herrera a propósito del soneto IX.

<sup>27</sup> Las críticas al léxico y sintaxis latinizante de Mena se sucedieron desde finales del siglo XV (a propósito de Nebrija, véase Lida 1950:323-379; Rico 1982:103-106 y Terracini 1993) y a lo largo de todo el siglo XVI (como se comprueba en el prólogo del Brocense a su edición de las obras del poeta, Salamanca, 1582, \*5r-\*6v), a pesar de las reiteradas ediciones de sus *Obras* hasta los años sesenta. Véase, asimismo, Jáuregui, *Discurso poético*, pp. 110-111. Para la recepción crítica de Mena en los siglos XVI y XVII, véase Matas Caballero [1993].

atentar contra el principio de la pureza lingüística («puramente»), la elocución heroica que es propia de aquella poesía de contenidos nobles («alteza de la sentencia»), y que Góngora ha tratado de reproducir equivocadamente por medio de cultismos léxicos y semánticos de la lengua latina.

Las citas de Aulo Gelio, Quintiliano y Cipriano Suárez ofrecen un ejemplo del proceder habitual de Lope y sus contemporáneos en el manejo de las autoridades. El fragmento extraído del manual por el que se enseñaba retórica en todas las escuelas de jesuitas, por ejemplo, se introduce con el propósito de ilustrar con una autoridad retórica el carácter esporádico con el que deben utilizarse palabras de otras lenguas. Sin embargo, el fragmento se toma de un pasaje que se ocupa, en efecto, de la moderación, pero aplicada al uso de la onomatopeya. La lectura de los autores clásicos de retórica y poética permite siempre dos niveles de interpretación, desde el más literal y sujeto a las circunstancias de su enunciación, al más universal y descontextualizado. Ambas eran perfectamente legítimas, y el hecho de que Lope no tenga inconveniente en advertir que su cita proviene de un pasaje sobre este tropo («hablando de la *onomatopoeia*») resulta indicativo al respecto (Colmenares hará lo propio a propósito de las «anfibologías dialécticas»)<sup>28</sup> Por otra parte, esta acumulación de citas sobre un mismo asunto es un reflejo directo del modo en que se extractaban pasajes de textos completos y se organizaban posteriormente bajo rúbricas para facilitar una rápida localización de una *auctoritas* por parte de los

<sup>28</sup> Otro ejemplo de cita descontextualizada lo encontramos más adelante, cuando, después de enumerar algunas figuras de dición tomadas de la poética de Bernardo Daniello, añade: «Verdad es que muchos las usan sin arte, y es causa de que yerren en ellas, porque la retórica quiere una cierta diferencia de ingenio»; esto es, el dominio de la disciplina retórica, donde se exponen los principios estilísticos sobre los cuales debe fundamentarse cualquier texto escrito, precisa de una mínima capacidad intelectual que permita –continúa Lope, citando a Cicerón a través de san Agustín– comprender globalmente todos los elementos que configuran el arte («de quien san Agustín dijo, tomándolo de Cicerón en el libro *De oratore*: “Nisi quis cito possit numquam omnino possit perdiscere”). La afirmación de san Agustín se presenta descontextualizada: la cita de Cicerón se recordaba para señalar que las reglas de la elocuencia se aprendían más por la imitación que por el aprendizaje teórico (*De doctrina christiana*, IV, III, 4-5).

predicadores, oradores y escritores en general. Además de los índices completísimos de palabras y conceptos que acompañaban las ediciones de los textos clásicos, los libros de lugares comunes y los cartapacios privados eran uno de los instrumentos fundamentales mediante el cual se articulaba, desde las universidades a los tribunales o el púlpito, cualquier argumentación.<sup>29</sup>

La oscuridad del léxico (*verba singula*) o de las estructuras sintácticas (*verba coniuncta*) que impide la comprensión o propicia ambigüedades de significado es el vicio de la elocución que afectaba a la claridad (*perspicuitas*) del discurso. El orador y el poeta en mayor grado tenían licencia para servirse de tropos, palabras o construcciones ambiguas, extranjerismos, neologismos o arcaísmos, pero procurando evitar siempre la excesiva «oscuridad y ambigüedad de las palabras» (p. 395, líns. 23-24; véase, también, p. 397, lín. 11, y p. 398, lín. 41), de modo que el discurso o el poema restaran inteligibles para el oyente o el lector.<sup>30</sup> Una cita de Quintiliano sobre el particular, extractada de un pasaje en el que recomienda el empleo de las más antiguas de las palabras nuevas y las más nuevas de las palabras antiguas («ut nouorum optima erunt maxime vetera, ita veterum maxime noua»), resume teóricamente la noción retórica de perspicuidad elocutiva, enfrentada a la oscuridad derivada de las palabras:

<sup>29</sup> La historia, los usos y las tipologías de los libros de citas pueden verse en el completo estudio de Moss [1996/2002], que dedica especial atención a la naturaleza de las rúbricas que los estructuraban, procedentes de la tradición dialéctica y retórica clásica de los lugares comunes de la argumentación y de las *auktoritates* como dichos o escritos de autores reconocidos. Plett [2004:131-146] estudia esta clase de libros en el marco de las fuentes de la invención poética.

<sup>30</sup> «Porque aquella oscuridad no es culpable, que nace de virtudes o necesarias o convenientísimas a la poesía, sino la que se causa del contexto anfibológico, del cual Quintiliano, libro 8, capítulo 2: “Vitanda in primis ambiguitas, quae incertum intellectum facit”. Porque la falta de entender estas oraciones no está en el lector, sino en el poeta; y si el nuestro tiene algunas anfibologías de éstas, al fin puédesse sacar con el estudio el entendimiento de su sentencia por la materia y por los antecedentes y consecuentes, como por esta razón se pueden tolerar otras muchas anfibologías semejantes en excelentes poetas» (Pedro Díaz de Rivas, *Discursos apoloéticos*, p. 56). Compárese con los conocidos versos del *Arte nuevo de hacer comedias* (vv. 323-326), a propósito del empleo de léxico ambiguo en los diálogos dramáticos.

«Oratio, cuius summa virtus est perspicuitas, quam sit vitiosa si egeat interprete?» (I, VI, 14).

La estrecha relación de la perspicuidad (*perspicuitas*) con la pureza (*puritas*) lingüística se pone de manifiesto en las afirmaciones del escritor sobre la «claridad castellana», presentes tanto en esta «Censura» como en todos sus comentarios sobre la «nueva poesía» que aparecen en los textos escritos a partir de 1617 (recuérdese, por ejemplo, el prólogo de la *Parte IX* de comedias). En este mismo sentido cabe interpretar los elogios reiterados de escritores por ser «honra de la lengua castellana», juicio que antes de la aparición de los poemas mayores de Góngora remitía específicamente al prestigio de la lengua castellana en directa relación, a veces, con la expansión del imperio español, pero que desde 1613 cobran un significado añadido en el marco de las críticas al abuso de extranjerismos (*perspicuitas*) y del mal empleo de la lengua materna (*puritas*). En la «Epístola séptima» de *La Circe* (el tercero de nuestros textos), escribe Lope: «¿Qué dirá de esa claridad castellana? ¿de esta hermosa exornación? ¿de ese estilo tan levantado con la propia verdad de nuestra lengua?». La pureza ligada a la perspicuidad («claridad castellana»), o presentada de forma autónoma («la propia verdad de nuestra lengua»), así como el ornato («hermosa exornación») determinan, como puede observarse, tanto la censura de la poesía gongorina como los elogios de los versos del príncipe de Esquilache.

Por otra parte, conviene diferenciar esta oscuridad, ceñida al ámbito de la virtud elocutiva de la *perspicuitas*, de la oscuridad conceptual reseñada en las retóricas dentro de la *inventio* y en el marco de la narración, una oscuridad que cifra en sí misma todos los vicios de la elocución y los aspectos relacionados con el contenido del poema. El significado que asume la voz *perspicuidad* en el marco de los discursos sobre la poesía contemporánea no es siempre el mismo y conviene, por lo tanto, deslindar en cada caso si el término remite a una de las tres virtudes retóricas de la narración, junto a la brevedad y la verosimilitud (Quintiliano, *Institutio oratoria*, IV, II, 31, 36), si se emplea con el valor estrictamente de virtud elocutiva de la retórica vinculada al uso de ciertas

palabras y construcciones (VIII, II, 22), como sucede en el caso de Lope, o bien si responde a una virtud elocutiva de la poética, considerada como disciplina autónoma, teniendo en cuenta que el adjetivo σαφής del citadísimo apartado sobre la elocución de la *Poética* de Aristóteles fue traducido, entre otros, por Robortello y Riccoboni por *perspicuitas*.<sup>31</sup> Como ocurre con otros términos de crítica literaria del periodo, la *perspicuitas* se utilizará en ocasiones sin una conciencia clara de las implicaciones teóricas que puede conllevar su simple enunciación en el marco de un juicio crítico, pero en otras puede tratarse de un uso que remita al marco teórico desde el cual se está valorando una obra, como sucede con la cita de Quintiliano que esgrime Lope para prescribir la claridad en los textos literarios.<sup>32</sup>

El análisis de los tropos y las figuras de elocución y de pensamiento que consiguen el ornato (*ornatus*) de la oración se realiza también atendiendo a distinguir el uso aceptado de estos recursos de su empleo abusivo. De nuevo el análisis de Lope es teórico y práctico. Como premisa señala que los «tropos y figuras se hicieron para hermosura de la oración», pero su capacidad de «adornar» un texto literario está sujeta a la oportunidad de su aparición en un contexto determinado, como puede comprobarse en «Aftonio, Sánchez Brocense y los demás», esto es, en el conjunto de tratados retóricos. La acumulación de figuras y tropos en una «composición» resulta «vicioso y

<sup>31</sup> «Λεξεως δε αρετη σαφη και μη ταπεινην ειναι», 'la excelencia de la elocución consiste en que sea clara sin ser baja' (*Poética*, XXII, 1458a 18); «Elocutionis autem virtus est, ut sit perspicua et non humilis» (versión de Antonio Riccobono, *De poetica*, p. 209); «Dictionis autem virtus, ut perspicua sit, non tamen humilis» (versión de Francesco Robortello, *Explicationes*, p. 255). Para la distorsión de las traducciones latinas sobre la recepción de los textos griegos en el contexto del humanismo italiano, véase Blanco [1993].

<sup>32</sup> La diversidad de tradiciones teóricas que cifra cada acepción del término propiciaba, asimismo, la hibridación entre las mismas y la formulación de planteamientos teóricos novedosos (probablemente algunas afirmaciones de Jáuregui en su *Discurso poético* deban leerse desde esta perspectiva). Véase la relación de términos y acepciones sobre la claridad que expone Scaliger (*Poetices libri septem*, IV, I, p. 176), y compárese con las cuatro virtudes del poeta (III, 25-28, pp. 113-120) que vendrían a sustituir a las cuatro virtudes de la elocución retórica (Plett 1983/99:427-428).

indigno», similar a la mujer que «habiéndose de poner la color en las mejillas, lugar tan propio, se la pusiese en la nariz, en la frente y en las orejas».<sup>33</sup> La mención de los afeites y de la partes del rostro de la mujer invitaba a servirse de la comparación clásica entre la oración y el cuerpo humano, partiendo de la representación pictórica del mismo: «una composición llena de estos tropos y figuras», señala Lope, es «un rostro colorado a manera de los ángeles de la trompeta del Juicio, o de los vientos de los mapas», en los cuales el pintor no deja «campos al blanco, al cándido, al cristalino, a las venas, a los realces, a lo que los pintores llaman encarnación».<sup>34</sup> El uso de estos recursos elocutivos en contextos que no los precisan y el abuso de los mismos se constituyen como los dos defectos de la poesía gongorina contra el ornato.

Lope enumera después un listado de posibles tropos siguiendo la descripción que realiza de los mismos Bernardo Daniello en el segundo libro de su diálogo *Della poetica* (1536), prescindiendo de los ejemplos de Dante y Petrarca que ofrece el italiano para ilustrarlos, y concluye, traduciendo del original, que el empleo de tales tropos debe ser esporádico y «según la calidad de la materia y el estilo» («secondo però la qualità della materia e la diversità degli stili», p. 306). La aparición del tratado de Daniello no es fortuita en el contexto de una crítica planteada a partir de los principios estilísticos de la retórica que tienen que regir la composición de un texto escrito. Este diálogo se caracteriza precisamente por organizar los conceptos y preceptos de la poética de Horacio, uno de los fundamentos de toda la crítica literaria durante el periodo medieval y la primera parte del siglo XVI, según las categorías

<sup>33</sup> Orozco [1973:302] deducía de este pasaje y de la censura de la oscuridad en general la dependencia del «Discurso» de Lope con el *Paraver* del Abad de Rute. Las imágenes empleadas por Lope, sin embargo, son moneda corriente en los textos de crítica literaria de la época.

<sup>34</sup> Los «vientos» de los mapas son los bustos que soplaban en los márgenes de los mapamundis desde la *Geografía* de Ptolomeo. Pueden verse ilustraciones de esta imagen en Rico [1994:103 y 105].



retóricas de la invención, la disposición y la elocución.<sup>35</sup> Además, la poesía para Daniello resulta tan necesaria como la filosofía en tanto que elabora documentos que ejemplifican una vida virtuosa y acorde con las leyes civiles de la sociedad.<sup>36</sup> Se trata de una concepción estrechamente ligada a la filosofía moral (en su vertiente ética y política) y de larga tradición medieval y renacentista, que somete necesariamente cualquier consideración estética del texto literario a su eficacia como objeto de enseñanza ética y política. Lope comparte en buena medida esta perspectiva de la obra literaria (del papel de la filosofía moral en la poesía hablará en la «Epístola» de *La Circe*) y la finalidad primordialmente didáctica que concede al poema.<sup>37</sup>

Finalmente el escritor deslinda del conjunto de tropos y figuras, como botón de muestra del precepto general que acaba de enunciar («ejemplo para todo esto»), el empleo abusivo del hipérbaton, figura de dicción que se constituye en «fundamento» de «este nuevo género de poesía»: «Todo el fundamento de este edificio es el trasponer, y lo que le hace más duro es el apartar tanto los adjuntos de los substantivos, donde es imposible el paréntesis».<sup>38</sup> Lope cita seguidamente versos de poetas castellanos (Mena,

<sup>35</sup> «Dico tre esser le cose principali dalle quali esso suo stato e suo esser prende: l'invenzione prima delle cose, o vogliam dire ritrovamento; la disposizione poi, o ver ordine di esse; e finalmente la forma dello scrivere ornatamente le già ritrovate e disposte, che (latinamente parlando) elocuzione si chiama e che noi volgare, leggiadro et ornato parlare chiameremo» (p. 243).

<sup>36</sup> «Che la poesia sia cotanto agli uomini necessaria quanto è la filosofia. [...] che'l poeta a bene e civilmente vivere n'ammaestri e ci sia scorta alla via delle virtuose operazioni» (pp. 238 y 239).

<sup>37</sup> Para las ideas sobre la poética de Daniello, véase Weinberg [1961:721-724]. Por la naturaleza de la cita de Lope en su «Discurso», extrayendo elementos de diferentes páginas (98-117 de la primera edición, Venecia, 1536), parece difícil sostener que leyera el pasaje en la entrada sobre «figuras» o «estilo» de alguna poliantea o diccionario poético y no directamente del original. Tal vez, por lo tanto, el escritor conocía no sólo el tratado (o parte del mismo), sino el esquema retórico sobre el que estaba construido y las ideas sobre la poesía que se exponían en él.

<sup>38</sup> Juan de Jáuregui matizará críticamente la última afirmación de Lope en su *Discurso poético* señalando que del simple hecho de apartar los adjuntos de los sustantivos no «resulta aspereza»

Boscán, Garcilaso, Herrera y Herrera Maldonado) con ejemplos de hipérbatos violentos, presentándolos como casos justificables por su empleo esporádico en el conjunto de las obras de estos autores. Cabe la posibilidad de que Lope esté repasando simplemente «la filiación del procedimiento», como ha sugerido Francisco Rico, y que las citas valgan por sí mismas como testimonio de lo que no debe realizarse en ningún caso (lo que permite la analogía entre la censura formulada por Nebrija contra el cacosíndeton cometido por Mena en el verso «a la moderna volviéndome rueda», y el pasaje del mismo Lope, en el que reaparece el citado verso del *Laberinto de Fortuna* y, aunque más adelante y para otro texto, el mismo tecnicismo para enjuiciar el vicio de la elocución).<sup>39</sup> Sin embargo, creo que el escritor está citando fragmentos de los poetas que más admira precisamente para ilustrar con la obra de los mejores representantes de la tradición poética castellana que el hipérbaton es una figura susceptible de ser utilizada, pero sólo de manera ocasional: de Herrera, por ejemplo, comenta que «casi nunca usó de esta figura».<sup>40</sup> En realidad, las seis citas de hipérbatos que trae Lope conforman una unidad que se contrapone al verso citado poco

(p. 81), sino de anteponer los epítetos a los sustantivos y no a la inversa («entiéndese que el sustantivo ha de preceder a su epíteto», había indicado ya en el *Antídoto*, p. 76). Aunque no lo menciona explícitamente («Contra ella [división del epíteto del nombre] vi escrito mucho por algún autor enojado, y siendo lo principal que impugnaba, era sin duda lo que menos entendía»), la alusión de Jáuregui parece inequívoca, si tenemos en cuenta además el enfriamiento de las relaciones que entre ambos tuvo lugar a principios de los años veinte (sobre el particular, véase Laplana 1996:94, n. 18, 97-99).

<sup>39</sup> «Y Lope, frente a un porvenir de culteranismo triunfante, se nos aparece en simetría especular respecto al Nebrija que dejaba a las espaldas las esclavitudes cuatrocentistas» (Rico 1982:106).

<sup>40</sup> El proceder señalado por Rico era, por otra parte, muy habitual: Quevedo, por ejemplo, censuraba el empleo de hipérbatos remitiendo a ejemplos del *Cancionero general*, Boscán, Garcilaso, Barahona de Soto y Ercilla, y citando además un verso de Figueroa y otro de Aldana («Al excelentísimo señor Conde-Duque», pp. 150-151); Manuel de Faria y Sousa, asimismo, reunía ejemplos de hipérbatos extraídos del *Laberinto* de Mena (de nuevo, el verso 729), de Petrarca, de Boscán, de Garcilaso y de poetas del *Cancionero general* para ridiculizar el uso de esta figura en la obra de Góngora (véase el texto en el *Apologético* de Juan de Espinosa Medrano, pp. 62-65).

después, «En los de muros», fragmento al que se le aplica específicamente el mismo calificativo que recibía el verso «Elegante hablastes mente», esto es, «cacosíndeton».

El conjunto de vicios de la elocución que infringe la poesía gongorina es presentado como una vuelta al estilo latinizante que dominaba la composición literaria durante el reinado de Juan II, lengua literaria calificada por Lope de «bárbara» en la *Justa poética* de 1620 (p. 1112), y que estuvo justificada en su momento por la situación de esclavitud que sufría respecto a la latina. Sin embargo, la lengua castellana ha superado ese estado de subordinación: «ahora», señala el escritor, «se ve señora», es decir, compañera del imperio en su máxima expansión política y militar, como lo fuera el latín en tiempos de Virgilio, y se configura ella misma como modelo lingüístico para el resto de lenguas.<sup>41</sup> Esta afirmación no puede dejar de anotarse al margen del pasaje en el que Góngora confiesa que gracias a sus poemas mayores «nuestra lengua» ha llegado «a la perfección y alteza de la latina» (*Respuesta de don Luis de Góngora*, p. 257). En este sentido, cabe recordar que el desencuentro entre dos concepciones de la alteza lingüística, vinculada a la expansión territorial del imperio, o medida por el grado de similitud con la lengua latina, ya se había formalizado en la carta dirigida a Góngora y Antonio de las Infantas, fechada el 16 de enero de 1614, y que se ha atribuido repetidas veces al mismo Lope.<sup>42</sup> La

<sup>41</sup> Remito para la cuestión al clásico estudio de Asensio [1960].

<sup>42</sup> «Nadie ignora que nuestra lengua llega a la alteza de la latina, y si Vuestra Merced es autor de esta grandeza ha de ser o por haberla estendido tanto como ella o por haberla dado igual perfección. La extensión parece que tiene mayores fundamentos, porque como la que tuvo la latina procedió de la extensión de su imperio en el cual era ella vulgar, extendiéndose gobernadores y ministros de él se extendió la necesidad de negociar en ella [...] y de esta misma extensión del imperio español procedió la de su lengua, sin debérselo a Vuestra Merced, de que no puede dudarse, y así viene a estar el engaño en atribuirse Vuestra Merced la perfección que le debemos» (*Respuesta a las cartas de don Luis de Góngora y de Antonio de las Infantas*, pp. 160-161). A favor de la fecha de composición propuesta por Carreira [1985/89:340], permítaseme señalar que esta *Respuesta* parece ignorar la correspondencia de Góngora con Pedro de Valencia (véase p. 161), dato que difícilmente se podría desconocer a la altura de 1616 (Orozco 1969:326); Díaz de Rivas, por ejemplo, la cita en sus *Discursos apologéticos*. Véase p. 258, n. 23.

opción estética de Góngora, por lo tanto, no sólo atenta contra los principios elocutivos de la retórica, sino que supone el retroceso a un estadio de lengua del todo superado, caracterizado por el uso de hipérbatos latinizantes y cultismos, según se observa en el ejemplo extraído del Prólogo a la *Coronación del Marqués de Santillana* de Juan de Mena («Trabajan mucho algunos por volver al pasado siglo nuestra lengua; este cuidado, si es justo, dirá el tiempo, que con las novedades se descuida si no son acertadas», reiteraba en la Introducción a la *Justa poética* de 1620, p. 1114).<sup>43</sup>

### 2.3.1.3 RAZONES PARA LA OSCURIDAD

Según he señalado antes, el conjunto de críticas parciales a los respectivos vicios de la elocución, de la pureza al ornato, cifran en su conjunto una oscuridad más general, presentada como oscuridad de las «palabras» (*elocutio*) y enfrentada generalmente con la oscuridad de las «sentencias» (*inventio*): allí «donde causa dificultad la sentencia», resume Lope, «aquí la lengua». La dificultad en la lectura de cualquier clase de texto es legítima cuando se deriva de la naturaleza misma de los contenidos, que pueden resultar complejos, pero

<sup>43</sup> A propósito del juicio estético de Lope sobre la poesía del siglo XV se había pronunciando Montesinos [1967] en sus primeros estudios (de 1925) al señalar que el escritor consideraba ese periodo literario como superado, aunque valoraba su ingenio y su manejo del concepto, es decir, de la sentencia. Lama [1995] retomó el asunto distinguiendo las diferentes corrientes poéticas del siglo XV y señalando que, por lo que respecta a la poesía de cancionero, Lope demostró siempre respeto y admiración ante ella. Montesinos tenía razón en señalar que el escritor observaba la literatura del siglo XV como una edad superada (el texto de la «Censura», no citado por Lama, es inequívoco al respecto, y es un buen punto de referencia para leer adecuadamente la presunta indecisión de Lope a la hora de valorar la poesía y la prosa del siglo XV), aunque en el juicio sobre géneros concretos, en efecto, la opinión variara: el rechazo de la prosa y la poesía latinizante es contundente, mientras que el juicio sobre la poesía de cancionero, si bien destaca la rudeza del estilo, ensalza el uso del concepto. En el plano práctico, Lope construye todo el verso octosílabo amoroso de su teatro sobre el léxico y el estilo de los cancioneros (sin mucho del neoplatonismo que se le adjudica equivocadamente), así como parte de su poesía en endecasílabos.

no cuando procede del abuso de los recursos elocutivos. Se trata, como es sabido, de una oposición que reaparece continuamente en la crítica literaria de la época y que participa de dos tradiciones diferentes pero estrechamente vinculadas desde la antigüedad: la retórica y la filosofía. La retórica prescribía una subordinación general de las palabras (*elocutio*) a los contenidos (*inventio*) para la consecución de los tres fines del discurso oratorio (mover, deleitar, persuadir), precepto que ya desacreditaba de por sí la excesiva preocupación por la elocución, y reseñaba asimismo la claridad, tanto de los asuntos (*inventio*) como de las palabras (*elocutio*), como una de las virtudes de la narración (Quintiliano, IV, II, 36; VIII, II, 22). El carácter que asumía la retórica de teoría general para toda clase de discurso justificaba para los críticos de la poesía gongorina la apelación a las reglas de esta disciplina, asumiendo incluso que el poeta contaba con mayores licencias elocutivas que el orador.<sup>44</sup> La filosofía pagana y cristiana, por su parte, que mantenía unas relaciones no siempre cordiales con la retórica, recomendaba la claridad estilística para no dificultar la comprensión de unos contenidos que eran complejos por naturaleza (véase, por ejemplo, Séneca, *Epistulae ad Lucilium*, LXXV, 1-7; C; CXV, 1-2; san Agustín, *De doctrina christiana*, IV, VIII-XI).<sup>45</sup> Ambas disciplinas coincidían en la prescripción de la claridad conceptual y elocutiva, pero las razones para formular este precepto se derivaban de objetivos distintos: la persuasión del juez o del público para la retórica y la comunicación de la verdad para el filósofo, el teólogo o el predicador.

Los críticos de la oscuridad de la poesía gongorina podían servirse de las autoridades que proporcionaban ambas tradiciones, en función del concepto

<sup>44</sup> «Ni deben eximirse los versos de esta obligación, aunque se les encargue mayor adorno» (Jáuregui, *Discurso poético*, p. 136).

<sup>45</sup> Azaustre Galiana [2003:65, n. 17]. Para un repaso de las relaciones entre la retórica y la filosofía desde la antigüedad al siglo XX, véase Vickers [1988:83-213]. Para el Renacimiento en particular, véase el estudio de Seigel [1968], teniendo presentes los matices que introduce Vickers [1988:180, n.18] a su análisis de la retórica en Valla y que son relevantes en el marco de nuestro comentario a las ideas literarias de Lope de Vega.

que tuvieran de la retórica y de la poesía como disciplinas. La presencia de los lugares de la tradición retórica, como puede observarse en la «Censura» de Lope, es mayor desde el momento en que la terminología y los conceptos de la crítica literaria, centrada en los aspectos estilísticos, se fundamentaban en el léxico y los principios de esta disciplina. Sin embargo, cuando el escritor quería proyectar sus censuras contra la oscuridad poética más allá del ámbito elocutivo, la retórica dejaba de proporcionarle argumentos al respecto desde el momento en que la concebía como disciplina reguladora exclusivamente de los principios de la elocución. Las consideraciones del escritor sobre la oscuridad derivada de los contenidos se refrendarán con autoridades filosóficas o teológicas, pero nunca con los múltiples lugares de la retórica sobre la claridad conceptual. Éste es el marco teórico en el que debiera de interpretarse la presencia tan importante de san Agustín en la polémica por parte de Lope, y en particular del *De doctrina christiana*, según el mismo escritor pone de manifiesto cuando remite en bloque al libro cuarto de esta obra para todo lo referente a «las cosas oscuras y ambiguas, y cuánto se deben huir» (el subrayado es mío).<sup>46</sup>

De igual modo que las tradiciones retórica y filosófica proporcionaban preceptos o consejos para censurar la oscuridad, ésta también contaba con argumentos que la legitimaban en determinados contextos y que defensores y críticos de los poemas mayores de Góngora esgrimirán repetidas veces en diferentes sentidos. Las referencias eruditas que comportaba el tratamiento de «materias graves y filosóficas» o la ocultación de significados ocultos por medio de la alegoría, por ejemplo, así como el género y los estilos literarios, el carácter divino de la inspiración que dictaba los versos de un poema, o las relaciones establecidas entre la enseñanza a través del esfuerzo intelectual y los efectos

<sup>46</sup> Lope lo formulaba de manera explícita en un pasaje de una dedicatoria que alude probablemente (como ya he indicado) al primer texto de Colmenares: «pero le certifico, así las musas me sean favorables, que no tiene todo su diccionario catorce voces, con algunas figuras imposibles a la retórica, a quien niegan que sea el fundamento de la poética; digo en las locuciones, que en lo demás ya sé que lo es la filosofía» (dedicatoria a Francisco de Borja, *La pobreza estimada*, Parte XVIII, p. 195).

placenteros que dispensa resultaban circunstancias alegadas por separado o vinculadas entre sí para justificar la oscuridad de las *Soledades* gongorinas.<sup>47</sup> Este repertorio de argumentos aparece en diferentes pasajes de los cuatro textos que conforman este episodio de la polémica. En la «Censura» de Lope se rechaza que el poema sea oscuro por la erudición de sus contenidos y que la dificultad de comprenderlo pueda ser causa de placer por parte del lector. En las dos respuestas de Colmenares, en cambio, como veremos más adelante, se plantea la naturaleza excepcional del poeta y se justifica la dificultad de las *Soledades* por el estilo «realzado» que es propio de la poesía.

El conjunto de autoridades agrupadas para ilustrar la necesaria moderación en el uso de recursos elocutivos y la claridad general que debe presidir sobre cualquier clase de texto escrito se cierra presentando la excepción por la que está justificada la oscuridad: «En las materias graves y filosóficas, confieso la breve escuridad de las sentencias», esto es, la oscuridad derivada de la expresión sintética de ideas cifradas en sentencias, teniendo en mente el conocido pasaje de Horacio («Brevis esse laboro,/ obscurus fio», *Ars poetica*, vv. 25-26; véase *Antídoto*, p. 86). Y añade: «como lo disputa admirablemente Pico Mirandulano a Hermolao Barbaro: “Vulgo non scripsimus, sed tibi et tuis similibus”». Esta oscuridad viene determinada por la naturaleza de las «sentencias» y no debe ser censurada porque los lectores a los cuales están dirigidas estas obras cuentan con los conocimientos suficientes para leerlas e interpretarlas sin dificultad. El fragmento escogido por Lope procede del discurso en forma de elogio paradójico que presenta Pico en boca de un escolástico para desvincular la retórica de la filosofía. Lope, sin embargo, que conocía el contenido de esta carta (véase la dedicatoria de la comedia *Pedro*

<sup>47</sup> El estudio más completo sobre la oscuridad poética en el marco de la polémica gongorina es el de Roses Lozano [1994]. Véase el comentario de García Berrio [1975:239-253] al pasaje de las *Tablas poéticas* de Cascales sobre la oscuridad, así como el clásico estudio de Vilanova [1983], con las reservas expuestas a propósito de la alegoría (véanse pp. 324-326), y el artículo de Domínguez Caparrós [1992]. Véanse, entre los trabajos más recientes, las páginas que dedica Azaustre Galiana al asunto [2003:64-67 y *passim*].

*Carbonero*, en la *Parte XIV*), interpreta la afirmación referida en su contexto a las obras filosóficas escolásticas como una sentencia de validez general para cualquier clase de texto que contenga «materias graves y filosóficas».<sup>48</sup> Conviene subrayar, por lo tanto, cómo en un texto en el que se discute teóricamente sobre la naturaleza y las relaciones de la filosofía y la retórica puede encontrar Lope una cita que confirme su posición a propósito de la oscuridad del «lenguaje» frente al de las «sentencias», con el objetivo de señalar que la poesía de Góngora carece de contenidos graves y difíciles que expliquen su oscuridad.

Lope acomete en la «Censura» contra la equiparación de las *Soledades* a los poemas de Homero, donde se reunían, en opinión de Platón, «todas las ciencias humanas y divinas», y pregunta irónicamente si la circunstancia de no entender el poema se explicará por el hecho de faltar «Platones» que expongan «el secreto de este divino estilo». La oscuridad de las *Soledades*, sostiene Lope, carece de justificación porque no encubre ninguna clase de contenido valioso, limitándose a complicar hasta el virtuosismo la mínima trama del poema por medio de los recursos elocutivos.

La concepción de la poesía como texto que transmite conocimientos importantes, sea o no por medio de la alegoría, y que cifra por lo tanto diferentes clases de lecturas se consolidó en el siglo XIV con las explicaciones y ensayos de Dante (*Convivio*, II, 1), Petrarca (*Familiars*, X, IV) y Boccaccio (*Genealogía de los dioses*, XIV-XV), que además asociaron la poesía a disciplinas respetadas como la teología y la filosofía moral y natural. Esta tradición ofrecía una serie de lugares comunes para justificar la deliberada oscuridad de un texto literario (léase, por ejemplo, *Invectiva contra medicum*, III, *Seniles*, XII, 2, o *Genealogia*, XIV, XII), pero difícilmente podía legitimar una decisión estética tan

<sup>48</sup> El texto de Pico compara a continuación la dificultad de los textos filosóficos escolásticos con los velos con que cubrían los poetas antiguos sus narraciones («Nec aliter quam prisca suis aenigmatis et fabularum involucris arcebant idiotas homines a mysteriis», p. 46). No deja de resultar significativo que Lope, en este contexto, no recurra al argumento de la alegoría para legitimar la oscuridad conceptual.



arriesgada como la adoptada por Góngora: las *Soledades* carecen de significado alegórico más allá de una «representación general del hombre en el misterioso joven protagonista del poema», en palabras de Dámaso Alonso,<sup>49</sup> y tampoco pueden considerarse un poema concebido para transmitir conocimientos filosóficos a estudiantes y lectores de poesía, a la manera de los textos de Lucrecio o Manilio («los doctos podrán bien deleitarse con este género y estilo de poesía, pero aprovecharse no, siendo de cosas que no deben ignorarlas», señalaba, en este sentido, Francisco Fernández de Córdoba en su primer comentario del poema).<sup>50</sup> En realidad, la oscuridad de las *Soledades* es uno de los elementos que convierte al poema en revolucionario precisamente porque el hecho de no poder justificarse por ninguna de estas líneas de interpretación no invalidaba para muchos de sus contemporáneos el carácter excepcional de la obra (la teoría literaria de la época no desconocía afirmaciones abiertamente favorables al gusto individual y a la actualización de las reglas del arte a las nuevas exigencias –y no sólo en el teatro: véase, por ejemplo, el *Examen del «Antídoto»*, p. 426). En este sentido, tanto las interpretaciones alegóricas de Manuel Serrano de Paz como la presentación del poema en pie de igualdad con las «obras de filósofos y las Sagradas Escrituras» de Manuel Ponce, por citar

<sup>49</sup> Alonso [1955:527-528]. Un pasaje de la famosa carta atribuida a Góngora en la que se exige la «capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren» (p. 256) supone, en mi opinión, otro elemento de peso para cuestionar la autoría del cordobés (véase Jammes 1994:614-616, y confróntese con Carreira 1994/98:260-266), que difícilmente remitiría a la tradición escolar, tanto medieval como renacentista, de lecturas alegóricas para defender la oscuridad de su obra y anticipar el descubrimiento de unos contenidos misteriosos. La voz «corteza» (*integumentum*) remite, en efecto, a las lecturas alegóricas medievales y renacentistas de los autores clásicos (y muy probablemente la oscuridad atribuida a las *Metamorfosis* deba entenderse en términos de dificultad para desentrañar la alegoría de sus versos, en contra de la oscuridad gramatical que propone Rico 1982:108-109). Para el papel de la lectura alegórica renacentista sobre los textos literarios, además de los estudios clásicos de Sez nec y Allen, véase, últimamente, Moss [2003:224-284]. Para el ámbito español, véanse los estudios de Serés [1997:52-54 y nn. 5-8, 59-60 y n. 40; 2000].

<sup>50</sup> *Parecer*, p. 136. Confróntese, sin embargo, con sus afirmaciones al respecto en el *Examen del «Antídoto»*, pp. 417-418. Véase, asimismo, la crítica (del todo hiperbólica) de Jáuregui en su *Antídoto*, p. 18.

dos ejemplos, resultan significativas no tanto por ilustrarnos algunas de las posibles lecturas que las *Soledades* podían suscitar en la época, sino porque representan una aproximación hermenéutica al poema que permitía integrarlo en el marco de las convenciones literarias de la época, desde el momento en que se adoptaba un tipo de exégesis legitimado por la tradición.<sup>51</sup>

Inmediatamente después de ironizar sobre la necesidad de intérpretes («Platones») para comprender las *Soledades*, Lope recuerda otro de los argumentos para defender la oscuridad de la poesía, según el cual ésta se ha escogido deliberadamente para ejercitar la inteligencia de los lectores. La cita que ilustra este particular –instalado quizá también aquí en la ironía– se extrae de un pasaje de san Agustín sobre el *Apocalipsis* («In hoc quidem libro, cuius nomen est *Apocalipsis* obscure multa dicuntur, ut mentem legentis exercent»). Lope no pone en cuestión la afirmación de san Agustín, sino la conveniencia de aplicarla al caso de las *Soledades*. El argumento que recuerda Lope en este pasaje será fundamental en el marco de las defensas de la oscuridad o dificultad en la poesía contemporánea (véase la *Respuesta de don Luis de Góngora*, pp. 256 y 258), presentándose a menudo bajo las revisiones que se practicarán del binomio horaciano en torno a la enseñanza y el deleite, sobre el cual se había configurado la definición de los objetivos de la poesía durante siglos.<sup>52</sup> Las apariciones de estos términos en la crítica o teoría literaria del periodo aluden habitualmente a máximas morales o psicológicas de valor universal, pero en muchas otras ocasiones la mención de la enseñanza y del deleite o de la dulzura y la utilidad remite a contextos sociales y culturales más precisos, tal y como

<sup>51</sup> Para el contenido de los comentarios de Serrano de Paz, con una valoración crítica de los mismos, véase Alonso [1955]. La cita de Manuel Ponce la tomo del mismo trabajo (p. 516). Para otro comentario alegórico de un pasaje de las *Soledades*, incluido en una retórica para predicadores, véase Rico García [1998].

<sup>52</sup> En unos términos, por otra parte, más restrictivos que en la formulación horaciana original, *Ars poetica*, «aut prodesse volunt aut delectare poetae» (v. 333). Compárese con la cita del mismo verso que realiza Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, p. 6, donde la conjunción disyuntiva original se ha convertido, significativamente, en una conjunción copulativa.

sucede con los propios versos de Horacio.<sup>53</sup> Asimismo, la aparición de la terminología horaciana no permite reconstruir en todos los casos una poética general implícita, pues a menudo ha sido escogida por su funcionalidad en el marco de un discurso argumentativo, siendo perfectamente posible que en otras circunstancias se opine distintamente. Así sucede con las alusiones a los conceptos horacianos que aparecen en los textos de esta polémica y, principalmente, en la «Censura» de Lope. El escritor describía las características de la primera poesía de Góngora en el marco de su biografía poética con estas palabras: «Tenemos singulares obras suyas en aquel estilo puro, continuadas por la mayor parte de su edad, de que aprendimos todos erudición [‘doctrina’] y dulzura, dos partes de que debe de constar este arte». Más adelante concluye, a propósito de las *Soledades*, y con el dictado horaciano en mente, que «la dureza es imposible que no ofenda la poesía, pues no deleita, habiéndose hecho para escribir deleitando». En el primer caso, Lope está interesado en subrayar que las obras poéticas de Góngora hasta la composición del *Polifemo* y las *Soledades* se habían ajustado perfectamente a las reglas, contrastando de este modo la aberración que suponen sus obras posteriores. La mezcla de enseñanza y deleite se presentaba como el principio más conocido y canónico para definir los objetivos de la poesía: mencionarlo en este contexto suponía, pues, el argumento teórico más eficaz para lograr el propósito reseñado. En el segundo caso, para la censura de esta «lengua que desea introducir» el poeta cordobés se remite, de nuevo, a la máxima horaciana, pero prescindiendo en este caso de la enseñanza («la poesía» se ha «hecho para escribir deleitando»). Lope se ocupa en este pasaje de los recursos elocutivos propios de la poesía gongorina y resulta natural que atienda a los efectos placenteros o desagradables que genera

<sup>53</sup> Véase, en este sentido, el estudio de Matz [2000] sobre el reflejo, en las enunciaciones de la doctrina horaciana en textos de Thomas Elyot, Philip Sidney y Edmund Spenser, de los conflictos que surgieron a propósito de los modelos de conducta aristocrática durante las transiciones sociales y culturales del siglo XVI. Para los versos de Horacio y el intento que suponen de conciliar las demandas de la aristocracia romana con sus propios principios teóricos, véase Kilpatrick [1990:47].

un determinado uso de los mismos. Sin embargo, existe una diferencia evidente entre señalar que la poesía debe procurar, entre otros objetivos, el deleite del receptor, y definirla exclusivamente por esta finalidad. El escritor, por lo tanto, prescinde sin problemas de alguno de los dos elementos del binomio horaciano en función de las exigencias argumentativas del contexto (lo que no implica que considerara inoportunas estas categorías para definir los objetivos de la poesía).

La oscuridad, por otro lado, no se censuraba desde un concepto de claridad compartido por todos. La atención dedicada por los historiadores de la crítica literaria a los matices introducidos en la valoración del fenómeno estético de la oscuridad no ha permitido apreciar la variedad de lecturas que se practicaban de su contrapartida estética: la claridad. Colmenares y otros críticos de Lope entenderán la claridad defendida por Lope en términos de facilidad y llaneza accesible al vulgo, practicando una interesada proyección sobre toda su producción literaria de los polémicos principios del *Arte nuevo de hacer comedias* a propósito del vulgo y el gusto. Éste debió de ser uno de los factores que provocó la desvinculación de Jáuregui del concepto de claridad defendida por Lope y sus partidarios, afirmando la licitud de «contravenir muchas veces a la regulada elocuencia y sus leyes comunes sin ofender las poéticas, antes ilustrando sus fueros» (p. 99). En este sentido, al indicar que «a la poesía ilustre no pertenece tanto la claridad como la perspicuidad» (p. 125), se situará equidistante del «plebeyo gusto» que revelan «algunos discursos que he visto contra la demasía moderna» (p. 98) y de quienes venden «la oscuridad por estudiosa y difícil» (p. 141).

Estrechamente vinculado a los problemas relativos a la oscuridad y la claridad del lenguaje poético se encuentra un asunto que Lope sólo trata en una ocasión, pero que resulta muy significativo para reconstruir el marco teórico desde el cual formula sus juicios sobre la poesía de Góngora. Para justificar su insistencia en condenar la oscuridad y la ambigüedad que observa en los versos de Góngora, Lope escribe (p. 396, líns. 13-16):

No se admire Vuestra Excelencia, señor, si en esta parte me dilato, por ser tan alta materia el hablar, que de ella dijo Mercurio Trimegisto en el *Pimandro*, «que sólo al hombre había Dios concedido la habla y la mente, cosas que se juzgaban del mismo valor que la inmortalidad».

La aparición de este lugar común sobre la razón («mente») y la lengua («habla»), los atributos fundamentales de la dignidad del hombre, en el contexto de la censura a la oscuridad de la poesía gongorina lleva implícita el concepto de la lengua como instrumento civilizador y vínculo de los hombres entre sí. Generaciones de estudiantes, como el propio Lope, habían leído y comentado en las clases de retórica los elogios de la elocuencia que autores clásicos y contemporáneos introducían al comienzo de sus obras (empezando por el citadísimo pasaje de Cicerón, *De inventione*, I, 1).<sup>54</sup> La oscuridad deliberada de la lengua poética gongorina, desde esta perspectiva, resultaba condenable no sólo desde la preceptiva estilística de la retórica, sino también desde un punto de vista ético, dado que atentaba contra los principios definitorios del lenguaje y la elocuencia en el marco del pensamiento renacentista.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Francisco de Castro recordaba en 1610 los dos atributos principales del hombre en el proemio a sus cuatro diálogos sobre la retórica («Duo sunt, lector amice, quibus homines a belluis maxime discernimur, ratio et oratio: illa veris, haec verbis illustratur», *De arte rhetorica dialogi quatuor*), y Bartolomé Jiménez Patón ensalzaba asimismo, el mismo año en que se publicaba *La Filomena*, los valores cívicos de la elocuencia en el prólogo al *Mercurius Trimegistus* («Hoc igitur eloquentia suppeditat, eiusque vis potuit aut dispersos homines unum in locum congregare, aut a fera, agrestique vita ad hunc humanum cultum, ciuilemque deducere, aut iam constitutis ei uitatibus leges, iudicia et iure describere», fol. 7r), por citar dos ejemplos contemporáneos a la «Censura» de Lope. Véase, en este mismo sentido, el inicio de la «Prefación» de Vicente Mariner a su traducción de la *Retórica* aristotélica de 1630 (BNE, ms. 9809, fol. 2r).

<sup>55</sup> Al respecto, véase Gray [1963:498, 506]. Para las relaciones entre el lenguaje (o elocuencia) y la razón en el marco de los discursos sobre la dignidad del hombre, véase Kristeller [1979/82:230-244] y Rico [1993:163-190].

## 2.3.1.4 LA IMITACIÓN O «EL MÁS VERDADERO ARTE DE POESÍA»

Además de los problemas relativos a la lengua poética, el otro gran asunto de la «Censura» de Lope es el que afecta a la imitación. Un simple recuento de las apariciones del concepto a lo largo del texto (un total de nueve) advierte del importante papel que desempeña en el desarrollo de los argumentos en contra de la «nueva poesía». La imitación de los modelos antiguos y contemporáneos ocupa un lugar fundamental en la teoría y la práctica literaria del periodo renacentista. Este concepto procedía de la tradición retórica clásica, presentado como directriz fundamental en el marco de los ejercicios de composición de los estudiantes (Quintiliano, *Institutio oratoria*, X, 2), y convivió con la concepción aristotélica de la poesía y las artes en general como imitación de la realidad que pusieron en circulación los traductores y comentaristas de la *Poética* (I, 1447a 13-16).<sup>56</sup> El poeta, escribe Lope a mediados de 1619, debe imitar (retóricamente) «la alteza de las locuciones, términos y lugares felizmente escritos, las sentencias, el ornamento, propiedad y hermosura esquisita de las voces» que se encuentran en los mejores poetas.<sup>57</sup> En este sentido, las consideraciones de Lope sobre la imitación en el marco de su censura de la «nueva poesía» resultan de mayores consecuencias (y eficacia argumentativa) porque trascienden el ámbito de la crítica concreta, por ejemplo, de determinados empleos del hipébaton o de extranjerismos, proyectándose sobre el conjunto de una obra literaria.

La poesía de Góngora se presenta a lo largo de la «Censura» desde diferentes perspectivas en este sentido, aunque en todas ellas queda explícito

<sup>56</sup> El Pinciano, por ejemplo, presenta los dos tipos de imitación jerarquizando en primer lugar la mimesis aristotélica y en segundo lugar la *imitatio* retórica (*Philosophía antigua poética*, «Epístola III», p. 111). Para un tratamiento más exhaustivo de las diversas acepciones del término imitación, véase García Galiano [1988:28-52] y Pineda [1994:17-19]. Para las relaciones entre imitación y creación literaria en el marco de la literatura, véase Cave [1979:35-77] para el ámbito francés y McLaughlin [1995] para el italiano.

<sup>57</sup> En la dedicatoria de la comedia *El cuerdo loco* a Tomás Tamayo de Vargas, *Parte XIV*, p. 109.

que la imitación de sus versos resulta difícil. En ocasiones el escritor, distinguiendo entre el ingenio (*natura*) y el estilo (*ars*) de Góngora, explica que el fracaso de quienes tratan de imitarle es debido a su propósito de lograrlo por medio de la simple reproducción de sus rasgos estilísticos más recurrentes («los que imitan a este caballero producen partos monstruosos, que salen de generación, pues piensan que han de llegar a su ingenio por imitar su estilo. Mas pluguiera a Dios que ellos le imitaran en la parte que es tan digno de serlo»).<sup>58</sup> Otras veces se limita a contraponer la poesía del cordobés con la de sus «malos» imitadores, afirmación que conlleva considerar que es posible la existencia de buenos imitadores de Góngora («hablo de la mala imitación, [...] a su primero dueño reverencio», esto es, al dueño de esta nueva lengua poética). Finalmente, Lope presenta una analogía entre la lengua poética de Góngora y el «nuevo latín» de Justo Lipsio, señalando que ambas propuestas estilísticas sólo «producen partos monstruosos».<sup>59</sup>

Si bien es cierto que Lope nunca afirma explícitamente que los poemas de Góngora no deban imitarse, la propuesta de Fernando de Herrera, de «sus sonetos y canciones», como «el más verdadero arte de poesía» que se realiza en la «Censura» sólo puede interpretarse como un rechazo del modelo poético que suponían sus grandes poemas: «ésta es elegancia, ésta es blandura y hermosura digna de imitar y de admirar», señala Lope después de citar diez endecasílabos de Herrera (el sevillano es, con diferencia, el poeta más citado en el «Discurso» de Lope, con un total de veinticuatro versos procedentes de cuatro composiciones distintas), «que no es enriquecer la lengua dejar lo que ella tiene propio por lo extranjero, sino despreciar la propia mujer por la ramera

<sup>58</sup> Véanse, asimismo, los siguientes pasajes: «lo que en todos causa dificultad la sentencia, aquí la lengua; y [...] esto en los que imitan es con más dureza y menos gracia»; «a los demás que le imitan con alas de cera en plumas tan desiguales, jamás les seré afecto, porque comienzan ellos por donde él acaba».

<sup>59</sup> Véase el mismo comentario en la carta atribuida a Lope contra Góngora, p. 186. Para las características del latín de Justo Lipsio, enfrentado al modelo ciceroniano, y el ejemplo que supuso para la prosa latina del momento, véanse los ensayos de Croll [1969] y Fumaroli [1980/2002:152-161 y *passim*].

hermosa». Señalaba Collard con razón que «los adversarios de Góngora se negaron a reconocerlo como jefe de escuela, título que conferían a Herrera».<sup>60</sup> Sin embargo, conviene preguntarse por quién y con qué objetivos se realiza en cada caso esta afirmación. Porque Lope no remite a la poesía de Herrera como un gramático o un comentarista que propone un autor apropiado para la imitación poética (a la manera del Brocense en su edición y anotación de Garcilaso), sino como poeta que forma parte de esa historia literaria sobre la que está emitiendo juicios críticos (según hizo el mismo Herrera en sus *Anotaciones* al poeta toledano). Toda afirmación al respecto puede encubrir, por lo tanto, una voluntad por parte del escritor de colocarse de un modo determinado ante esta tradición.

Una mínima investigación en torno a la figura de Herrera durante los años en que la poesía de Góngora iba configurándose como nuevo modelo literario revela que el poeta sevillano estaba siendo reivindicado desde diferentes ámbitos del mundo literario castellano y andaluz. Las críticas o el simple silencio que se vertió sobre la poesía de Herrera en los primeros años del siglo XVII contrastan con la reaparición en clave positiva de su obra en el marco de la polémica gongorina.<sup>61</sup> Fundamental, en este sentido, es la edición de los *Versos* (1619) preparada por Francisco de Pacheco, Francisco de Rioja y Enrique Duarte, con una dedicatoria que subraya «el no merecido desamparo» (p. 478) de la poesía del sevillano y unos párrafos del último de los editores citados en los que se presenta a Herrera como al mejor de los poetas y figura insuperable. Sin citar a Góngora, se formula, por ejemplo, el pronóstico de que

<sup>60</sup> Collard [1967:18].

<sup>61</sup> Véase, por ejemplo, el juicio negativo sobre su poesía en la primera versión de la *República literaria*, p. 140 (c. 1620, según me indica Jorge García López; véase A. Blecua 1984:15). En *El Vega de la poética española* (c. 1618) de Baltasar Elisio de Medinilla también se alude al «divino Hernando de Herrera, tan digno de este nombre, y tan mal tratado de inorantes» (p. 272). A Jáuregui le negaban el talento poético por haber nacido en Sevilla y no en Córdoba («nacido y criado en Sevilla, que no influye cosa de provecho en materia de poesías», *Opúsculo inédito contra el «Antídoto» de Jáuregui*, p. 397). Véanse las citas reunidas al respecto por Smith [1962:171-175].



el poeta «que llegare a saber más en ellos, conocerá mejor cuánto está lejos de poder subir al lugar que Fernando de Herrera» (p. 494), afirmación que para un lector de los preliminares de la edición de los *Versos* iba necesariamente referida al poeta cordobés.<sup>62</sup>

La defensa de Herrera como modelo digno de imitación que realiza Lope parece compartir el propósito de desprestigiar la poesía de Góngora que persiguen los editores del sevillano. En este sentido, Lope tuvo que saber muy pronto de los preparativos de la edición, probablemente antes de la redacción de la «Censura», teniendo en cuenta su amistad con Francisco Pacheco. Sin embargo, ni los objetivos de la reivindicación ni los medios para lograrlos son realmente los mismos. Los editores recuperan a Herrera «presentándolo como primero y principal en la latinización del castellano, en el dominio de los hipérbatos, en la oscuridad deliberada», mientras que Lope destaca de su poesía precisamente la ausencia de los elementos reseñados por los primeros.<sup>63</sup> Por otro lado, la propuesta de la poesía de Herrera enfrentada a la de Góngora se funda, para los editores, en la voluntad de resarcir los «versos» del sevillano de las «grandes injurias» que han «padecido» (p. 480), en palabras de Francisco de Rioja; mientras que para Lope se trata tan solo de una estrategia por medio de la cual se presenta a sí mismo de forma indirecta como el continuador de la tradición lírica verdaderamente castellana, empezada con Garcilaso, continuada por Herrera y culminada por él mismo.<sup>64</sup>

Esta secuencia de historia literaria era percibida como tal por muchos contemporáneos del escritor. El principado de Garcilaso era incontestable, en

<sup>62</sup> Para esta interpretación de la edición de los *Versos* de Herrera, véase Micó [1997].

<sup>63</sup> La cita está tomada de Micó [1997:278].

<sup>64</sup> Una intención análoga, para el caso más específico de la poesía pastoril, subyace en los elogios de Lope de Rueda que realiza Lope en varios lugares de su obra (véase A. Blecua 1978:430). El relato de la historia literaria de un género para presentarse como el continuador o la culminación del mismo es una práctica habitual, por ejemplo, de Cervantes (A. Blecua 2001a).

general, para todos los poetas y aficionados a la literatura del periodo.<sup>65</sup> Herrera fue presentado asimismo como el continuador más destacado de las formas y los contenidos poéticos inaugurados por el toledano, aunque su poesía no tuvo la aceptación general que disfrutó la de Garcilaso.<sup>66</sup> Cabía la posibilidad de introducir otros nombres según las características del texto en el que se formularan juicios de historia literaria, pero parece evidente que, para un amplio sector de escritores del siglo XVII, Herrera había sido el último gran poeta después del toledano. Así se observa en *El Vega de la poética española*, diálogo incompleto de Baltasar Elisio de Medinilla, donde del conjunto de poetas «españoles» que aparecen retratados a espaldas de Apolo en un cuadro de la casa de Francisco de Rojas, Conde de Mora, se destacan solamente «el toledano Garcilaso, primero censor de nuestra lengua; Pedro Liñán de Rianza, compatriota suyo –si bien Aragón le pide por su ascendencia–, agudo, festivo y superior ingenio; Hernando de Herrera, el divino por tantas causas, en quien perdió España su poeta, si en su ocidente no amaneciera el nuevo sol Lope de Vega Carpio, por quien ya no las ciudades de la tierra compiten, como por el anciano Homero, porque el cielo le declaró por suyo desde sus primeros años» (pp. 248-249). Conviene recordar datos tan obvios como olvidados a menudo a

<sup>65</sup> Garcilaso también es mencionado por Lope en el *Discurso* como el otro gran modelo a imitar: «El que quisiere saber su verdad, imítele y léale [a Herrera], que de Garcilaso no pienso hablar palabra, pues han llegado algunos a tanta libertad, que llaman poetas mecánicos los que le imitan, cosa tan lastimosa, que por locura declarada carece de respuesta». Por esas mismas fechas escribía Lope: «a muchos ignorantes que piensan que saben, espanta que con tales vocablos [i. e., «tornada»] se dé a Garcilaso nombre de príncipe de los poetas en España» (*Las fortunas de Diana*, en *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 159). En el soneto preliminar de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, escrito presumiblemente por el mismo Lope, Garcilaso es presentado una vez más como «el príncipe» (p. 1243). Véanse otros ejemplos en «Apolo», v. 183, incluido en las *Rimas* de 1604, y en la «Égloga a Claudio», v. 534. Los ejemplos de esta canonización de Garcilaso pueden verse en Sebold [2003:23-46].

<sup>66</sup> Véase Vranich [1981]; López Bueno [1987/2000:72-77], Montero [1987] y Lara Garrido [1999]. Además de las numerosas citas de elogiosas de Herrera en otras obras de Lope (pero sin este matiz reivindicativo, en el marco de enumeraciones de poetas admirados), véase, por ejemplo, la *Adjunta del Parnaso* del *Viaje del Parnaso* de Cervantes, p. 210 (donde se le menciona con otros tres poetas «divinos»: Garcilaso, Figueroa y Aldana).

propósito de la ambición manifiesta de Lope de configurarse en modelo para todos los géneros literarios de la época, desde la épica en prosa y en verso a la lírica, el teatro o la novela breve, así como el papel de maestro de escuela literaria que desempeñaba para un nutridísimo grupo de importantes escritores y poetas del momento, que entendían su obra como ejemplos de la nueva poética sobre la cual debía regularse la composición de las obras literarias contemporáneas.<sup>67</sup> El sentido de la defensa de Herrera en la «Censura» resultaba inequívoco para quienes consideraban a Lope desde esta perspectiva.

La utilización de la figura de Herrera pronto tuvo que dejar de resultar interesante para Lope a efectos de su argumentación en contra de la «nueva poesía». La sucesión del nuevo monarca en 1621 y las renovadas aspiraciones de medrar en la corte, muy maltrechas en el periodo en que tuvo que redactarse la «Censura», invitaban a enfrentar la poesía de Góngora con poetas contemporáneos y activos en el mundo político, cortesano y cultural. El príncipe de Esquilache, una vez se supo de su vuelta del Perú, se presentó como el mejor candidato por las características de su poesía y su condición aristócrata y miembro de la corte.<sup>68</sup> Todos los escritores próximos a Lope secundaron esta elección y prodigaron elogios a Francisco de Borja en las obras publicadas a partir de 1622, unas alabanzas que, como en el caso de la propuesta de Herrera como modelo poético, no pueden desvincularse de las pretensiones de Lope de ocupar el puesto de mejor poeta de su tiempo, dado que la poesía del Príncipe, por sus características estéticas y por contar con

<sup>67</sup> «Él ha sido», señalaba Francisco Pacheco años antes de la aparición de las *Soledades*, «el poeta solo que ha puesto en verdadera perfección la poesía», siendo superior a «Garcilaso» y a los «mejores» poetas «que de Italia han impreso» (*Jerusalén conquistada*, p. 16); de las obras de Lope, escribía Alfonso Sánchez, profesor de hebreo en la Universidad Complutense, se derivan nuevas leyes y normas poéticas, superiores a las clásicas porque el escritor ha sabido ajustar el arte a las exigencias de la naturaleza (véase el apéndice de la *Expostulatio Spongiae*, s. p., sig. b2)

<sup>68</sup> Así lo advertían Rozas y Pérez Priego [1983:652]. Para la poesía y el gusto estético de Esquilache, véase Arco [1950] y Gili Gaya [1961]. Entrambasaguas [1946/1967:I, 478-485] ofrece un repaso de su vida, de su producción literaria y de los elogios que recibió de sus contemporáneos.

quince años menos que Lope, no dejaba de representar un ejemplo de imitación —por parte de un miembro de la nobleza, y esto es importante— del propio escritor madrileño.<sup>69</sup> Estos episodios en el marco de la selección de autores dignos de ser imitados permiten apreciar cómo la poesía de Góngora, al igual que había sucedido con la de Garcilaso a mediados del siglo anterior, despertó la necesidad de reflexionar sobre la historia literaria y motivó, en el caso de Lope, el empeño de manipularla según sus propios intereses.<sup>70</sup>

### 2.3.2 LA «RESPUESTA» DE COLMENARES (1621)

La «Respuesta» de Diego de Colmenares a la «Censura» de Lope supone un desplazamiento del ejercicio de crítica literaria a la reflexión teórica sobre sus principios. En ella Colmenares identifica la retórica como la disciplina desde la cual se han formulado las críticas de la «Censura» contra la poesía de Góngora, señalando a continuación que la poética cuenta con principios y reglas independientes. De este modo, la crítica sobre algunos vicios de la elocución que planteaba Lope es puesta en entredicho por Colmenares al defender que tales recursos son genuinos de la poesía y del estilo elevado que la caracteriza.

<sup>69</sup> Véase, por ejemplo, la dedicatoria al príncipe de Esquilache que coloca Pérez de Montalbán al principio de sus *Sucesos y prodigios de amor*, como primera de las ocho dedicatorias para las respectivas ocho novelas del volumen (pp. 11-14); o el soneto decimosexto de Francisco de Francia y Acosta en su *Jardín de Apolo* (fol. 8v), volumen aprobado por el mismo Lope y publicado, como los *Sucesos*, en 1624. Parece ser, por otra parte, que Esquilache tenía prevista la publicación de un libro de poesía hacia 1622 (así se desprende de la dedicatoria al mismo Príncipe de la comedia *La pobreza estimada*, Parte XVIII, p. 194).

<sup>70</sup> El conjunto de iniciativas editoriales llevadas a cabo en la década de los veinte con el propósito, ya señalado por A. Blecua [2001b:114], de recuperar la obra de poetas afines a Garcilaso no puede desvincularse de estas circunstancias, como se comprueba en dedicatorias y prólogos de las ediciones de fray Luis de León y Francisco de la Torre (1631) preparadas por Quevedo, que también había proyectado una edición de la poesía de Francisco de Aldana. Garcilaso, además, es reeditado en 1622 (Madrid) y 1626 (Lisboa), pasados más de veinte años de la última reedición (1600). La poesía de Figueroa, con poema preliminar de Lope en la misma línea reivindicativa, se edita por primera vez en 1624.

La posición teórica de Lope, en este sentido, se presenta implícitamente como la consecuencia de haber sujetado sus ideas sobre la poesía a las exigencias del vulgo y los imperativos comerciales de su producción dramática. La poesía y la disciplina teórica que la define y regula, sin embargo, no debe estar condicionada por estos factores. El poeta, en definitiva, es un ser excepcional y la poesía un arte de origen divino reservado al consumo de una minoría.

#### 2.3.2.1 «RHETORICA ET POESIS»

La carta de Colmenares empieza describiendo su encuentro con el *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora («estos dos poemas») y las dudas sobre el significado de ciertos pasajes que el mismo poeta le explicó personalmente («me declaró su autor a boca»). Resueltas las dificultades y manifiesto el sentido y la coherencia de ambos poemas, se advierte que la oscuridad de los mismos es análoga a la de las *Doce Tablas*, comprensibles sólo para unos pocos, y a la del poema de Antímaco no entendido por el vulgo pero apreciado por Platón (véase p. 367, n. 114). Es entonces cuando Colmenares expone el tema fundamental de su «Respuesta» al expresar su sorpresa de que Lope hubiera fundado «su doctrina en principios de tan diversa profesión como es la retórica de la poética». El segoviano toma las tres citas esgrimidas por Lope para argumentar en contra de la oscuridad de la elocución y las pone en contexto, concluyendo que los tres autores citados hablaban de oratoria y no de poesía: Aulo Gelio se dirigía a un abogado «que en los estrados introdujo palabras de un poeta», Quintiliano había precisado que era «maestro siempre de oradores, no de poetas», y san Agustín en el *De doctrina christiana* no estaba formando ni oradores ni poetas, sino predicadores, «discípulos de la verdadera sabiduría». Estos juicios contra cualquier tipo de oscuridad vienen determinados por el fin de la oratoria, que es la persuasión del público («sólo trata de persuadir con fuerza de razones vehementes»), para la cual son necesarias, como señalan Cicerón, Quintiliano y Arias Montano, palabras conocidas y un empleo puntual de tropos y figuras. La

poesía, sin embargo, tiene distintos objetivos y, por lo tanto, diferentes recursos y criterios a su disposición.

Las críticas sobre el abuso de latinismos, tropos y figuras que formulaba Lope en la «Censura» son atendidas superficialmente por Colmenares. Con todo, resultan interesantes porque son la única aproximación a la crítica literaria, con cita de versos gongorinos, que encontramos en sus dos respuestas. El segoviano destaca las críticas de «pleonasmos», «anfibologías» y «transposiciones». La primera de ellas no aparece en el «Discurso» de Lope: Colmenares rebate una hipotética crítica citando dos versos del *Polifemo* y uno de la *Soledad segunda* y demostrando que en ambos pasajes no se comete pleonasma con la cita de un pasaje de la *Minerva* del Brocense. El mismo procedimiento sigue con las anfibologías, que sí formaban parte del conjunto de vicios reseñados por Lope. En este caso, el verso de la dedicatoria al duque de Béjar es interpretado como un «díafirmo o equívoco». Finalmente, a propósito del hipérbaton se esgrimen pasajes de obras gramaticales como Beda y Despauterio y de poetas como Horacio y Virgilio testimoniando que es «particular tropo de los poetas». <sup>71</sup>

Colmenares, como hemos visto, hace explícito el marco teórico desde el que Lope ha realizado su crítica literaria para invalidarlo, al tiempo que presenta las citas del escritor como pasajes descontextualizados. El segoviano recordará este dato en el comienzo de su segunda «Respuesta» al comentar que los «lugares citados» en su texto anterior, en contraste con los del mismo Lope, «viven y vivirán, que no nacieron de poliantes ni colectáneas comunes». La conclusión que se deriva de poner en su contexto original las citas de Lope se

<sup>71</sup> Los *Commentarii grammatici* (1537) de Johannes Despauterius, además de los rudimentos gramaticales, incluía tratados sobre los géneros poéticos, las figuras, las epístolas y un extenso *Ars versificatoria* (Rico Verdú 1973:59; Percival 1983/99:380). Este extenso volumen fue utilizado por las primeras escuelas de jesuitas (Rico Verdú 1973:59; Scaglione 1986:105; Grendler 1989:378), y cabe la posibilidad de que Colmenares estudiara gramática con el mismo durante su formación gramatical en Segovia. Para la utilización de Virgilio por parte de defensores y críticos de Góngora, véase A. Blecua [1986].

configura superficialmente como la crítica contra un modo de argumentación poco riguroso, pero está cifrando en realidad un desencuentro profundo entre dos perspectivas opuestas de la poesía. Las citas de Quintiliano, de Cicerón, de san Agustín para ilustrar las virtudes elocutivas de la poesía no eran, en efecto, una extravagancia de Lope, sino una práctica perfectamente documentable en los tratados y textos sobre poesía contemporáneos.<sup>72</sup>

En realidad, Colmenares y Lope escenifican el enfrentamiento entre dos tradiciones distintas, dos maneras de entender y valorar la literatura, enraizadas ambas en la tradición teórica europea del siglo XVI. El fundamento de la crítica literaria en los principios de la retórica obedecía a una interpretación de la misma en términos de una teoría general sobre todas las formas de discurso.<sup>73</sup> La gramática medieval había desarrollado ya la concepción de la poesía como discurso oratorio dotado de metro y ritmo y sujeto, por lo tanto, a los principios de la retórica (hasta el punto de que el arte de la versificación recibía el nombre de *segunda retórica* en Francia, no sólo en el periodo medieval, sino durante buena parte del siglo XVI).<sup>74</sup> Sin embargo, fue la recuperación de la

<sup>72</sup> «Contra esto, lo primero, la razón natural: Cicerón, Horacio, san Pablo en cuanto escribe, que procuró ser entendido de todos, y san Agustín en el libro *De doctrina christiana*; y si alguno dijere que no es todo uno predicador y poeta, concedo; pero el fin principal y honroso casi es uno, y mal se conseguirá si los medios son incapaces, no eficaces» (Pedro Soto de Rojas, *Discurso sobre la poética*, fol. 4v).

<sup>73</sup> Véase Weinberg [1961:804-806], García Berrio [1977:37-45], Kohut [1992] y Plett [2004:87-293]. Véase, por otra parte, el trabajo de North [1952] para el papel de los textos literarios en la formación del orador en la enseñanza griega y romana, donde se pone de manifiesto que orador y poeta encontraban en la retórica el fundamento de sus respectivos discursos («distat opus nostrum, sed fontibus exit ab isdem», sintetizaba Ovidio, *Ex Ponto*, II, v, 63). Complétese con Kennedy [1972:378-427]. Véanse, asimismo, los clarificadores textos que recogió Norden [1898/1986] en su clásico estudio sobre la prosa artística antigua. Para las relaciones entre poética y retórica en textos teóricos del siglo XVI, véase Baldwin [1939/59:57, 59, 155, 165-167, 173, 175 y *passim*].

<sup>74</sup> Véase, al respecto, la clásica monografía de Murphy [1974:135-193] y los textos editados por Faral [1962]. Veleyo Patérculo y Macrobio, por ejemplo, se preguntaban si Virgilio había sido orador o poeta y en la práctica de cuál de estas disciplinas radicaba su excelencia. En la *Philosophía antigua poética* se recuerda, como superada, esta concepción de la poesía («Epístola

retórica clásica y de todos los elementos que la conformaban llevada a cabo por los humanistas, estrechamente relacionada con el propósito de renovación cultural y política que perseguían por medio de la participación activa con discursos y cartas en la vida civil y religiosa de la época, la que supuso un desarrollo extraordinario de aquellas parcelas de la disciplina retórica vinculadas a la composición escrita.<sup>75</sup> La retórica se presentaba como la única disciplina que exponía sistemáticamente las fases en la concepción y elaboración de un texto escrito (*inventio*, *dispositio*), además de proporcionar un catálogo exhaustivo de virtudes, vicios y licencias de la elocución (*elocutio*). Era también la disciplina en la que se practicaban, desde la época clásica, los primeros ejercicios de composición literaria (*progymnasmata*) y se formaba, por lo tanto, el criterio estético de los jóvenes estudiantes. Resultaba natural, dado el papel fundamental que desempeñaba la retórica en el programa educativo de los *studia humanitatis*, que el conjunto de reglas y criterios que prescribía se proyectaran sobre cualquier clase de texto escrito.<sup>76</sup> De hecho, la retórica no sólo proporcionaba la base conceptual sobre la que construir una crítica o una teoría literaria, sino que también llegaba a determinar la reflexión teórica sobre artes no lingüísticas como la escultura, la arquitectura y, sobre todo, la pintura.

III», p. 109), pero muchos años después todavía escribe Lope que la «poesía» es «metro y consonancia,/ número y armonía» («Al nacimiento del Príncipe», poema preliminar a *La mayor virtud de un rey*, en *La vega del Parnaso*, fol. 28v).

<sup>75</sup> Los instrumentos que se llegan a proponer para lograr la variación conceptual y elocutiva de cualquier proposición (empezando por el *De copia* erasmiano) resultan significativos en este sentido (véase Cave 1979 y Moss 1996/2002: 177-199).

<sup>76</sup> La aproximación inicial a la literatura de los siglos XVI y XVII desde la elocución retórica se ha venido ampliando durante las dos últimas décadas con el objetivo de señalar la presencia de elementos propios de la *inventio* y la *dispositio*, así como de la misma clasificación tripartita de géneros retóricos en los textos literarios. Véanse, en este sentido, para el ámbito hispánico, las reflexiones teóricas de Albuquerque [1993], Pérez Custodio, a propósito de Vida y Arias Montano, Sánchez Salor [1993] y Rodríguez Pequeño [2000], y los estudios prácticos de A. Blecua [1985], Artaza [1989] o Pineda [2000a]. Para el origen y los diversos desarrollos que han experimentado esta clase de estudios, sobre todo en el ámbito anglosajón, véase el repaso bibliográfico de Plett [2004:3-9].



Las tentativas de subordinar el conjunto de disciplinas al dominio de la retórica se documentan, en este sentido, desde los primeros humanistas.<sup>77</sup>

Lope de Vega, como el Quevedo que ultimaba por esas fechas un discurso sobre el fundamento retórico de la poesía, se había formado en esta tradición, comentado poetas y realizando sus primeros ejercicios de imitación literaria en el marco de clases que recibió de «gramática» en «el colegio de los teatinos».<sup>78</sup> Parece que la consideraba de recibo por la naturalidad con la que formula sus juicios negativos en la «Censura», sin necesidad de especificar similitudes o diferencias entre poesía y oratoria («les vertuz de l'un sont pour la plus grand' part communes à l'autre», comentaba al paso Du Bellay en su *Deffence*).<sup>79</sup> Para el escritor, la poesía, como la historia y la oratoria, encontraban su fundamento en la retórica. Al poeta, escribe Lope, «de tocan las mismas obligaciones que al historiador, fuera de la verdad», es decir, el historiador y el poeta sólo se diferencian por el contenido de sus textos, pero estilísticamente se encuentran

<sup>77</sup> Véase Vickers [1988:180-181, 340-374]. Son importantes, en este sentido, y por diferentes motivos, las figuras de Valla (Seigel 1968:137-169) y Vives (Abbott 1983/99:122-125). Este último, en concreto, reacciona ante la monopolización de todas las disciplinas por la retórica, pero reformulando la disciplina como una teoría estilística general sobre cualquier discurso (*De disciplinis*, I, IV, 2; *De ratione dicendi*, I, 1), en términos muy próximos a los del propio Lope.

<sup>78</sup> Según confesaba en la declaración por los libelos contra Elena Osorio y su familia el 9 de enero de 1588 (citado por Castro y Rennert 1919/68:36; compárese, sin embargo, con Millé y Giménez 1928). Para el discurso de Quevedo, véanse las anotaciones del escritor a la *Retórica* de Aristóteles en la edición de las mismas preparada por López Grigera [1998a], donde se pone de manifiesto la misma concepción de la poesía sostenida por Lope (véase, asimismo, Guillén 1988:244-247). En el currículum escolar de los jesuitas (que se identifica con el de los teatinos) los estudios de Gramática se dividían en tres años de gramática, dos de humanidades y uno de retórica. Para los contenidos y lecturas de cada materia, remito a Garin [1957/87:186-191], Scaglione [1986:84-86] y, especialmente, Grendler [1989:377-380]. Véase, asimismo, aplicado al caso de Quevedo, López Grigera [1998a:47-52]. Para la enseñanza de la poesía en las escuelas, véase también Grendler [1989:235-255].

<sup>79</sup> Cita el pasaje Gordon [1983/99:447], en su estudio sobre *la seconde rhétorique* (véase, también, de Thomas Sébillet, el *Art poétique français*, pp. 58-60). La misma concepción de la poesía se encuentra en las palabras de Enrique Duarte en su texto prologal a la edición de los *Versos* de Herrera (p. 490).

ambos determinados por los principios de la retórica.<sup>80</sup> Se trataba de una idea fundamental en la concepción de la elocuencia, identificada con la retórica, que sostenían los humanistas: una representación alegórica de las artes liberales incluida en una enciclopedia conocidísima presentaba una imagen de Cicerón, acompañado de la Gramática y la Dialéctica (*trivium*), con el lema: «rhetorica et poesis». En el mismo libro se encontraba otra imagen alegórica de la retórica sosteniendo con su mano derecha la poesía y con su mano izquierda la historia, simbolizadas respectivamente por Virgilio y Salustio.<sup>81</sup>

La naturaleza prescriptiva de la retórica sobre el discurso literario se manifestaba especialmente en el ámbito de la elocución. La teoría del estilo establece, en este sentido, el vínculo más importante entre la retórica y la poética. El que deseara ocuparse de las figuras de dicción y pensamiento, escribía por esas fechas Juan Pablo Mártir Rizo en sus comentarios a la *Poética* de Aristóteles, «no había más de reducir la retórica a la poética y hacer de dos facultades una sola» (fol. 45v). Los problemas estilísticos fueron objeto desde la retórica clásica de una atención equivalente o mayor al resto de partes de la retórica, publicándose manuales específicamente dedicados a la materia.<sup>82</sup> Resulta comprensible desde esta perspectiva la identificación de la retórica con las cuestiones estilísticas, así como la reducción que se había llevado a cabo de la disciplina al ámbito de la *elocutio*, reservando la invención y la disposición a la dialéctica. Lope participa en buena medida de esta perspectiva, como Vives, el

<sup>80</sup> Así lo señala explícitamente en una dedicatoria al historiador Gil González de Ávila: «pero a quien sabe tan bien sus grandezas como sus preceptos [los de la historia], vanamente se buscarán [alabanzas] en la retórica que, después de la verdad, es su fundamento...» (*Roma abrasada*, en *Parte XX*, p. 252).

<sup>81</sup> Se trata de la *Margarita philosophica* de Gregor Reisch (Heidelberg, 1496; fols. C4v y 238v, respectivamente, de la edición de Basilea, 1583; Biblioteca Histórica de Valencia, Z-2/93). Melzer [1979] comenta estas representaciones y otros pasajes sobre poética y retórica en enciclopedias italianas y alemanas del siglo xv. Plett [2004:499-552] examina un amplio número de representaciones iconográficas de la retórica y la elocuencia, entre las cuales incluye las que aparecen en el volumen de Reisch.

<sup>82</sup> Véase Kennedy [1999/2003:142].

Brocense o Jiménez Patón, por lo menos en lo que afecta estrictamente a la identificación de la retórica con la elocución.<sup>83</sup> Es significativo, en este sentido, que Colmenares ciña su argumentación contra las críticas de Lope en la «Censura» a las diferencias estilísticas de la poesía respecto de la oratoria o la historia, y prescinda de las relaciones entre los contenidos (*inventio*) y el modo de expresarlos (*elocutio*). La retórica, para el segoviano, se ocupa también específicamente de cuestiones estilísticas.

### 2.3.2.2 UNA POÉTICA SIN RETÓRICA

La crítica que formula Diego de Colmenares a esta concepción de la poesía y la inmediata defensa que realiza del estilo sublime como constitutivo no sólo del género épico, sino también del lírico y el trágico, respondían, en cambio, a la culminación de un proceso más complejo que había comenzado en Italia en el siglo XIV, en el marco de las primeras defensas de la dignidad de la poesía y de su estatuto no meramente retórico, y que había evolucionado en el desarrollo de la teoría literaria durante los siglos XV y XVI hasta concretarse en una concepción autónoma de la poética.

En la progresiva desvinculación entre poética y retórica, críticos y teóricos se sirvieron de diferentes argumentos. Uno de los más empleados era el de reunir lugares de los autores de retórica clásica en los que afirmaban que no se ocupaban de la poesía sino de la oratoria, y que la primera no estaba sujeta directamente a los preceptos que regulaban a la segunda (véanse, sobre todo, Aristóteles, *Retórica*, III, II, 1405a; Cicerón, *De oratore*, I, XVI, 70; III, XXXVIII,

<sup>83</sup> Para Vives, véase Kohut [1990:347-356] y p. 59, n. 75; para el Brocense, véase Martí [1972:73-83] y Martínez Jiménez [1995; 1997]. En el tratado de Jiménez Patón, estructurado sobre los principios elocutivos de la retórica (*puritas, perspicuitas, ornatus, aptum*), y donde Lope desempeña un papel fundamental como modelo digno de imitación (según advirtieron Quilis y Rozas 1962/90), leemos significativamente que Horacio podría haber titulado su arte poética como arte retórica: «No debe faltar de la memoria aquella repetida sentencia (y que debe ser guardada) de nuestro discreto retórico y poeta Horacio en su *Arte*, que como la tituló *poética*, la pudiera titular *retórica*» (II, p. 76).

153; Quintiliano, *Institutio oratoria*, I, VI, 2; VIII, VI, 17; X, I, 28).<sup>84</sup> Colmenares escoge pasajes de Quintiliano (VII, VI, 17) y san Agustín (*De doctrina christiana*, IV, X, 25), las dos autoridades más esgrimidas por Lope de Vega, para demostrar este particular: el primero señala que se ocupa exclusivamente de la formación de oradores («Nos, omissis quae nihil ad instruendum oratorem pertinet»), mientras que el segundo advierte que no trata las cuestiones relativas al deleite de la oración (consustancial a la poética y al estilo medio de la retórica; Cicerón, *Orator*, XXI, 69), sino del estilo por medio del cual se enseña la verdad de la religión y apropiado, por lo tanto, para los predicadores.

Un planteamiento de estas características resultaba especialmente eficaz cuando se traducía en una revisión de los vicios y virtudes de la elocución retórica. El texto literario se desviaba y se legitimaba de este modo contrapuesto precisamente a la disciplina que lo había fundamentado y legislado. Importante en este sentido fue la reflexión sobre el tratamiento de los sonidos del verso, iniciada a finales del siglo XV por Giovanni Pontano en el *Actius* y continuada después por Antonio Minturno y Bartolomeo Maranta en el ámbito italiano, y Fernando de Herrera en el hispánico. El hiato, la aspereza y la repetición de la misma letra o sonido, los tres vicios que atentaban contra la fluidez del discurso (*Ad Herennium*, IV, XII, 18) y que habían sido objeto de censura en la poesía de Virgilio por parte de los gramáticos medievales, se interpretaban ahora como recursos fónicos escogidos por el autor con el propósito de remitir por medio de un sonido al contenido del texto.<sup>85</sup> La inversión de los vicios y virtudes retóricas abría, por lo tanto, la posibilidad de una valoración de cada recurso estilístico de la poesía en función

<sup>84</sup> Véanse algunos de estos pasajes citados a este respecto en los *Discursos apologéticos* de Pedro Díaz de Rivas (pp. 38-39), texto del que Colmenares tal vez tuviera alguna copia a la luz de su fecha de composición, alrededor de 1617 (véase Jammes 1994:653-656).

<sup>85</sup> El vicio de la elocución que Marciano Capella, Servio y Donato detectaban en algunas aliteraciones virgilianas se presenta ahora como un recurso que deleita con admiración al oyente («delectat autem alliteratio haec mirifice», *Actius*, p. 182). Véase la exposición detallada de Vega Ramos [1992:45-49].

de su adecuación al pasaje en que se introducía. En los juicios de Lope y Colmenares se constatan estas dos aproximaciones: allí donde Lope ve una «licencia», es decir, un vicio de la elocución justificado por el contexto poético (por ejemplo, cuando Quintiliano «concede alguna licencia, es con esta limitación»), Colmenares observa una «necesidad», un rasgo constitutivo del arte poético («no se entienda que es sólo licencia, como la llama el vulgo, sino necesidad importante»). Como Juan de Jáuregui, Lope piensa que «todas las novedades poéticas y osadías de elocuencia, aunque se acierten, son de naturaleza culpas o vicios» (*Discurso poético*, p. 89). Este paso de la «licencia» a la «necesidad» cifraba, por lo tanto, la desvinculación de la poética de las categorías retóricas de vicios y virtudes de la elocución (en la *Philosophía antigua poética*, «Epístola sexta», Fadrique se había expresado en idéntico sentido y con la misma terminología).<sup>86</sup>

Las reflexiones en torno a los fines de la poesía también resultaron importantes en la progresiva adquisición de autonomía por parte de la poética. Los fines horacianos de la utilidad y el deleite (*prodesse* y *delectare*) eran percibidos tan propios de la poesía como de la oratoria desde el momento en que el texto de Horacio se leía, ordenaba e interpretaba en clave de retórica. Se trataba, además, de dos objetivos que coincidían o eran complementarios de los propios reseñados en las retóricas clásicas, en función de los estilos empleados: *docere* para el humilde, *delectare* para el medio, *movere* para el sublime (Quintiliano, *Institutio oratoria*, XII, x, 59).<sup>87</sup> La concepción del lenguaje poético

<sup>86</sup> «Y como sería impropiedad que a un hombre le digan: “tiene licencia de seguir la virtud”, siendo necesario que siga virtud, así es impropiedad que digan: “el poeta tuvo licencia de alterar el vocablo”, siendo necesario que, aquí o allí, le alterase, conforme a la arte poética» (p. 266; véase, en este mismo sentido, p. 263).

<sup>87</sup> Las finalidades variaban según los autores. Compárese con Cicerón: *probare, delectare, flectere* (*Orator*, XXI, 69); *conciliare, docere* y *movere* (*De oratore*, XXVIII, 121). Véase para el tema el exhaustivo estudio de Leeman [1963]. Para las características retóricas del *Ar*s horaciano (esto es, la estrecha relación entre construcción interna del poema y demandas de los oyentes), y para su recepción medieval y renacentista en clave de retórica, véase Weinberg [1961:71-72, 107-109, 150-152] y García Berrio [1977:37-80]. Para la presencia de Horacio en la polémica

desde la exigencia de una elaboración estilística encaminada a la perfección, según la propuesta de Pontano, llevaba aparejada necesariamente una perspectiva de los objetivos de la poesía que no se dejaba encajar cómodamente en la enseñanza, el deleite o la persuasión (véanse, por ejemplo, los *Discursos apologeticos* de Díaz de Rivas, p. 38). En este sentido, la propuesta de la admiración (*admiratio*) como diferencia específica entre los objetivos del poeta y el orador propiciaba una separación tajante entre los objetivos de la oratoria y la poesía, además de permitir desde entonces lecturas más flexibles (e interesadas según los casos) de los principios horacianos del *delectare* y *prodesse* a partir del momento en que la admiración actuaba «como un elemento corrector que los transforma».<sup>88</sup> Colmenares se ciñe al enunciado horaciano (128.19), pero su concepción de la lengua poética no se explica sin tener presentes las nuevas perspectivas que se estaban formulando al respecto. Una lengua poética con reglas autónomas y orientadas a la excelencia estilística, así como la idea de una poesía reservada para la lectura de unos pocos privilegiados, difícilmente podía conciliarse con la mezcla de enseñanza y deleite recomendada por Horacio, por no hablar de los objetivos primordialmente didácticos que habían prescrito de manera general sobre las obras artísticas las disposiciones del Concilio de Trento (véase p. 364, n. 110).

### 2.3.2.3 ARISTÓTELES Y EL LENGUAJE POÉTICO

La ruptura con las fronteras entre vicios y virtudes, con el decoro ciceroniano-quintilianista, y la propuesta de fines esencialmente estéticos para la poesía fueron algunas de las consecuencias de esta voluntad de dotar de autonomía a

gongorina, véase asimismo García Berrio [1980:182-210]. Soto de Rojas, por ejemplo, en un texto que clasificaba las especies poéticas aristotélicamente, señalaba, sin embargo, el deleite y la persuasión como finalidades del estilo poético, al tiempo que subrayaba el carácter didáctico de la poesía, equiparándola a la predicación (*Discurso sobre la poética*, fol. 4v).

<sup>88</sup> Egido [1987/90:19]. Para la génesis del concepto *admiratio*, véase Vega Ramos [1992:36, n. 19].

la poética respecto de la retórica. La recuperación directa de Aristóteles, de su *Retórica* y su *Poética*, y la exégesis practicada sobre pasajes oscuros y conceptos básicos, fundamentó buena parte de estos movimientos teóricos.<sup>89</sup> Resulta significativo, en este sentido, que Lope no cite ningún fragmento importante de estas obras y remita una sola vez a la *Poética* de forma imprecisa («aquí no es ocasión de revolver Tasos, Danielos, Vidas y Horacios, fundados todos en aquellos aforismos de Aristóteles»), basando su argumentación principalmente en Quintiliano,<sup>90</sup> cuando Colmenares reproduce hasta ocho fragmentos de la *Poética* en el curso de esta «Respuesta», partiendo de su testimonio para comenzar su argumentación y cerrando la misma con dos nuevos fragmentos del filósofo.<sup>91</sup>

Ciertos pasajes de la *Poética* y *Retórica* aristotélicas abrían la posibilidad de proponer una nueva idea de la obra literaria. Uno de éstos apareció citado y comentado precisamente en varios de los textos de la polémica en torno a la poesía gongorina. Se trata de las primeras líneas del capítulo dedicado a la elocución, en el que Aristóteles comenzaba señalando que la «excelencia de la elocución» consistía «en que sea clara sin ser baja». En realidad, se trataba de lograr una elocución que además de clara, fuera «noble» y «alejada de lo vulgar», y ésta se conseguía con el empleo de «voces peregrinas», esto es, «la palabra extraña, la metáfora, el alargamiento y todo lo que se aparta de lo usual», sin incidir en el «enigma» por un exceso de metáforas, ni en el «barbarismo» por un

<sup>89</sup> Véase Weinberg [1961:349-714].

<sup>90</sup> La presencia de Quintiliano en el «Discurso» de Lope podría relacionarse con el papel del retórico latino en la pedagogía de los jesuitas (Scaglione 1986:57, 85).

<sup>91</sup> Para el tratamiento de la *Poética* aristotélica por parte de Robortello, especialmente en lo que atañe a la articulación de una teoría de la comedia, véase Vega Ramos [1997]. Habría resultado de gran interés, por otro lado, la exposición de la *Poética* aristotélica que Lope debía comenzar justo en el punto en que se interrumpe el diálogo de Elisio de Medinilla, sobre todo por ver cómo planteaba Elisio de Medinilla las relaciones entre los preceptos aristotélicos y los poemas épicos de Lope (a la luz de las críticas vertidas por Torres Rámila y Mártir Rizo, por ejemplo): «Por vida nuestra, señor Lope de Vega, que nos descubráis los secretos del Filósofo en sus *Poéticos*, y como habéis dado que admirar tanto al mundo, agora le enseñéis el método por donde os habéis seguido» (*El Vega de la poética española*, p. 271).

abuso de palabras extrañas (1458a 14-32). El pasaje había sido citado por Francisco Fernández de Córdoba al censurar la oscuridad de las *Soledades* (*Parecer*, p. 133) y volvería a serlo por Juan de Jáuregui en su *Discurso poético* (p. 126) y por Quevedo en la dedicatoria al conde-duque de Olivares de las obras de fray Luis de León (p. 130), caracterizándolo como «el texto del escándalo».<sup>92</sup> También Diego de Colmenares esgrime este pasaje en la sección de la «Respuesta» dedicada a defender que el estilo realzado es el propio de la poesía (117.19-26):

Bien conoció esta naturaleza, como todas las demás, Aristóteles, cuando dijo, hablando formalmente de la poesía: «Quae igitur ex propriis nominibus constabit, maxime praespiciua erit, humilis tamen, exemplum sit Cleophontis, Sthelenique poesis; illa veneranda, et omne prorsus plebeium excludens, quae peregrinis utetur vocabulis»; y el adjetivo *xenicis*, que Alejandro Pacio tradujo, *peregrinis*, tradujera yo en nuestro español, *extraordinarios*, aunque sé poco de griego, y bien poco.

A pesar de la referencia a la traducción de Alejandro Pazzi («Pacio»), que será la utilizada por Quevedo en la mencionada dedicatoria, Colmenares está citando, como en sus otras nueve citas de la *Poética*, por la versión de Francesco Robortello (que en su glosa del texto vinculaba la recepción de los vocablos peregrinos con el deleite admirable que producen, «mirifice autem nos delectant omnia τα ξενικα», p. 256, con un claro eco de Pontano). El pasaje permite apreciar las implicaciones teóricas que se derivaban de una lectura u otra de la autoridad aristotélica, y también el uso indiscriminado de la misma en función de los intereses respectivos de cada intérprete. En este caso, la letra de

<sup>92</sup> Se trataba del pasaje de la *Poética* aristotélica que mejor se dejaba leer como un conjunto de principios generales sobre la elocución. Las poéticas neolatinas y vulgares de la segunda mitad del siglo XVI citaron y parafrasearon este pasaje en numerosas ocasiones. El Pinciano, por ejemplo, cita parte del fragmento en la *Philosophía antigua poética*, «Epístola VI», pp. 266-267. Véase Azaustre [2003:68-73] para la dedicatoria de Quevedo.



Aristóteles está al servicio, según se ha avanzado, de la asociación de la poesía al estilo «realzado», presentando más adelante al filósofo griego como autoridad a propósito de esta idea: «muchas veces en los *Retóricos*, y siempre en la *Poética*», escribe Colmenares, «asienta que la poesía pide estilo realzado sobre todos».

El problema del estilo asociado a los contenidos y al género poético se erigió en fundamental desde los primeros textos de la polémica gongorina. Las *Soledades* presentan rasgos estilísticos y un conjunto de personajes, escenas y motivos que complicaban la caracterización de su estilo y la adscripción a un género poético. La dificultad de conciliar la práctica poética que representaba el poema de Góngora con el sistema de géneros y estilos que conformaba la teoría literaria contemporánea propiciará la aparición de originales descripciones genéricas y estilísticas de la poesía. Francisco Fernández de Córdoba, por ejemplo, tras definir el poema como bucólico en su *Parecer* (pp. 138-139), se inclinará después en el *Examen del «Antídoto»* por considerarlo un poema «mélico o lírico», entendiéndolo como un género que incluye elementos propios del poema dramático, del épico y del *romanzo* (que distingue del épico, a diferencia de Tasso), así como de los poemas con pastores (bucólico), pescadores (haliéutico) y cazadores (cinegético): «porque introduce a todos los referidos es necesario confesar que es poema que los admite y abraza a todos» (p. 424).<sup>93</sup> Pedro Díaz de Rivas, por su parte, señalará que Góngora se ha servido del estilo «sublime» y de «aquel género de poema de que constaría la *Historia etiópica* de Heliodoro si se redujera a versos», indicando a continuación que el empleo de tal estilo no ha sido obstáculo para ocuparse de «materias humildes», aunque siempre las ha tratado de forma elevada y «huyendo del estilo plebeyo» (p. 52). Las características flexibles de los dos géneros propuestos, susceptibles de acoger una gran variedad de asuntos, y la consiguiente capacidad de incluir diferentes estilos, representan dos ejemplos

<sup>93</sup> Para la teoría de la lírica en el siglo XVI, véase Vega Ramos [2004] y Esteve [2004].

del esfuerzo teórico por explicar y legitimar las características de un poema como las *Soledades*.<sup>94</sup>

Colmenares también participa –aunque no lo señale explícitamente– de esta voluntad de plantear un concepto desde la teoría literaria que integre el conjunto de elementos heterogéneos que conforman las *Soledades*. En este caso, sin embargo, se trasciende el ámbito concreto de los géneros literarios y se plantea una definición general de la poesía por medio del estilo. Para el segoviano, como hemos visto, la poesía se define por su estilo realzado, diferenciándose del estilo llano de la historia y el vehemente de la retórica («¿por qué las profesiones diferentes en género no se han de tratar con diferencias de estilos?»). Si Luciano y Plinio recomendaban huir de las palabras vulgares y emplear todos los recursos elocutivos a su disposición para los textos históricos y oratorios, respectivamente, «¿cuánto estará obligada a subir la poesía, nacida entre los dioses y dedicada a ellos, como concede el sol de nuestra España san Isidoro?». Colmenares reproduce en su planteamiento la fórmula habitual empleada por los teóricos de los siglos XVI y XVII para delimitar las diferentes disciplinas lingüísticas entre sí, escogiendo un criterio – el lingüístico en este caso– que le permita diferenciar a la poesía del resto de discursos.<sup>95</sup> La tragedia, la épica y la lírica son, por otra parte, los tres géneros que Colmenares identifica con la «poesía» y define por su empleo del estilo realzado, enfrentándolos con la «comedia», que por su sujeción a las exigencias del «vulgo» debe acomodarse a «su llaneza». De este modo, la noción de estilo «realzado» proyectada sobre los tres géneros citados, como sucedía desde el

<sup>94</sup> Partiendo, en este caso, del poema épico, y teniendo muy presente (como no podía ser de otro modo) el poema de Góngora, José de Pellicer propondría una caracterización del estilo de la epopeya en la que se incluyen todos los estilos requeridos por el desarrollo de la fábula (*De los preceptos del poema heroico*, fols. 67v-68r), planteamiento que situaba las *Soledades* en el horizonte de las reflexiones derivadas de las relaciones entre la épica en prosa y la novela (véase, al respecto, Riley 1962/71:87-99).

<sup>95</sup> Los criterios podían ser varios en función del marco teórico que predominara sobre el autor: el estilo, el grado de veracidad, la imitación, la finalidad, etc. Pueden verse ejemplos al respecto en los tratados de poética y retórica editados por Bernard Weinberg.

punto de vista de los géneros con el *romanzo* de Díaz de Rivas o la lírica de Fernández de Córdoba, era una fórmula que solventaba la cuestión del género concreto de las *Soledades* en relación al estilo elevado del que Góngora se sirve en el tratamiento de todos los elementos del poema.

Tanto la definición de la poesía por su empleo del estilo «realzado» como la argumentación basada en pasajes de la *Retórica* y la *Poética* de Aristóteles sobre el estilo representaban una aproximación relativamente conocida al problema del lenguaje poético, aunque la asociación de un estilo elevado o sublime a la poesía se planteaba explícita o implícitamente refiriéndose al género épico o heroico y al trágico.<sup>96</sup> En el marco de un pasaje con paráfrasis de los citados textos aristotélicos, el Pinciano señalaba, por medio de Fadrique, que «debe la poética tener alto lenguaje y peregrino, y el poeta, alzarse en las acciones de personas humildes y bajas, mas no abajarse» (p. 264). Se planteaba aquí la noción del lenguaje poético elevado como genuino de la poesía, con independencia del género, en términos que resultan análogos a los que propone Colmenares. «Yo, a decir la verdad», continúa Fadrique, «todas las veces que en las representaciones oyo a siervos, o a pastores, o a otro género cualquiera bajo, decir palabras altas y razones bien fundadas, confieso que me deleito y hallo por experiencia lo que Aristóteles señala» (p. 264).<sup>97</sup> Las afirmaciones de Aristóteles sobre el estilo cifraban la posibilidad de relativizar el concepto del decoro (de origen retórico) y mostrar a personajes humildes sirviéndose de conceptos y estilo propios de personajes nobles.

No resulta necesario plantear un conocimiento de este pasaje o de otros análogos por parte de Colmenares para explicar la concepción de la poesía que propone en su «Respuesta». La proyección sobre el género lírico de un estilo

<sup>96</sup> Véase, en este sentido, Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, III, pp. 392-394, 397-400; *Discorsi del poema eroico*, IV, pp. 648-651; y entre los autores españoles, Carrillo y Sotomayor, *Libro de erudición poética*, p. 351; Soto de Rojas, *Discurso sobre la poética*, 5v; Fernández de Córdoba, *Parecer*, p. 138; Martín de Angulo, *Epístolas satisfactorias*, fol. 23v.

<sup>97</sup> Shepard [1970:69-70] destaca este pasaje como un ejemplo de contradicción entre la teoría y la práctica, en el marco de las triparticiones estilísticas tradicionales.

circunscrito habitualmente al género épico y trágico era un planteamiento teórico hasta cierto punto esperable en el contexto de la progresiva estilización, tanto verbal como conceptual, que estaba experimentando la poesía europea entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Colmenares supo advertir, como algunos de sus contemporáneos, que en una caracterización estilística de la poesía enfrentada al resto de disciplinas lingüísticas se encontraba un instrumento eficaz para legitimar una práctica literaria difícil de justificar teóricamente. Nociones clásicas como la ciceroniana sobre la diferente lengua empleada por los poetas (*De oratore*, II, 61) invitaban a desarrollar esta concepción y a servirse analógicamente de la tripartición estilística de la retórica para defender tres clases de lengua, la popular, la oratoria y la poética, presentando la última como la más oscura y minoritaria de las tres, según hará unos años después Martín Vázquez Siruela en su *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora*.<sup>98</sup> Esta caracterización del estilo poético, por otra parte, no puede disociarse del discurso más general que estaba articulándose desde el siglo XIV en defensa de una concepción autónoma de la poética respecto de la retórica.

<sup>98</sup> «Cada lengua en su generalidad puede dividirse en tres formas o especies: la popular, que como la más ínfima se queda con el nombre común de todo el género, y es la que propia y absolutamente se llama griega, romana, castellana. La oratoria y poética, y éstas como más elevadas reciben el nombre de sus formas y de las facultades a quien sirven. Lo material y genérico en que todas concuerdan son las voces, lo formal y específico la constitución y artificio con que cada una las dispone. La popular y poética son extremos distantes, que en nada se conforman, la oratoria puesta en medio de ambas confina con la una y la otra, y las detiene que no se confundan ni equivoquen sus términos, conservando distintas sus jurisdicciones» (*Discurso sobre el estilo*, p. 388). No es casualidad que en este contexto la recuperación de Longino y su tratado sobre lo sublime resultara atractiva para muchos (pensemos, por ejemplo, en Pedro de Valencia): con este concepto, tan importante en el desarrollo de la estética durante el siglo XVIII, podía fundamentarse una idea del lenguaje poético que trascendía los tres estilos de la retórica y sus respectivas finalidades, una idea de estilo que apelaba más al genio individual del poeta y a su capacidad de crear entusiasmo en el lector en términos análogos a los que maneja Vázquez Siruela en su *Discurso*. El estilo realizado de Colmenares, la lengua poética de Vázquez Siruela y el concepto de lo sublime de Longino que empezaba a circular por esos años (Matioli 1987) representan tres manifestaciones de una misma evolución hacia la autonomía del arte poética.

## 2.3.2.4 LA DISOLUCIÓN DE LOS TRES ESTILOS

La asociación de un estilo «realzado» a la poesía representaba, en efecto, un elemento más de separación entre la retórica y la poética. Los estilos poéticos se habían definido tradicionalmente a partir de los tres estilos de la retórica clásica, es decir, el estilo humilde, el medio y el elevado. Donato redujo los tres géneros de poesía practicada por Virgilio a los tres estilos de la retórica, adscribiendo a cada uno de ellos unos elementos determinados y formalizando de este modo una de las aproximaciones retóricas al fenómeno literario de más fortuna. La asociación de cada estilo a un género poético no implicaba, sin embargo, una consideración jerárquica de los tres modos de elocución. De la misma manera que en la retórica clásica se recomendaba el empleo de los tres estilos de forma moderada y según las exigencias de cada caso (*Rhetorica ad Herennium*, IV, XI, 16; *Orator*, VI-VII, 20-22; XXIX, 100-101; *Institutio oratoria*, XII, X, 69), en una percepción de los estilos desprovista de consideraciones valorativas, también del poeta se esperaba el uso del estilo más adecuado para cada caso sin más implicaciones (véase, en este sentido, el elogio de Virgilio hecho por Macrobio, *Saturnales*, V, I, 4-5; y Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, II, XVI). De hecho, la presencia del estilo humilde en las Sagradas Escrituras relativizaba cualquier perspectiva que tratara de asociar el estilo elevado al mejor desde un punto de vista estético o moral.<sup>99</sup> Será precisamente con el precedente de una poesía (*dolce stil nuovo*) que recuperará y se servirá de un estilo elevado, cuando se planteará una fractura con esta concepción retórica de los usos y naturaleza de los estilos poéticos. Dante (*De vulgari eloquentia*, II, III, 8) planteará por primera vez en el plano teórico una distinción de valor entre estilos con el propósito de deslindar la forma más alta de expresión, que

<sup>99</sup> Auerbach [1958/66:30-81]. Según señala el autor, el estilo elevado del periodo medieval anterior al siglo XIII estaba más cerca de una noción manierista y artificiosa de la excelencia estilística que del auténtico estilo elevado de Homero y Virgilio.

quedará asociada al estilo sublime y al género de la *canzone*, provocando de este modo una fractura con la concepción genuinamente retórica de los usos y naturaleza de los estilos poéticos.<sup>100</sup> Durante el siglo XVI convivieron en los tratados de poética, discursos, comentarios, epístolas y prólogos las clasificaciones ciceronianas de los tres estilos con las nuevas tipologías procedentes de la tradición retórica griega, como la de Demetrio, para el que existían cuatro estilos distintos, y la de Hermógenes, que contemplaba siete estilos con múltiples subdivisiones, así como con las observaciones generales que había introducido Aristóteles sobre la elocución en la *Poética* y la *Retórica*, de las que Colmenares depende directamente.<sup>101</sup> Las clasificaciones estilísticas de la nueva retórica y los pasajes aristotélicos sobre el estilo proporcionaron, en este sentido, el bagaje conceptual y terminológico necesario para una crítica literaria que comenzaba a tratar la poesía como una disciplina independiente de los principios de la retórica latina.<sup>102</sup> Las afirmaciones de Colmenares sobre el estilo de la poesía no pueden desvincularse, por lo tanto, de la reflexión general

<sup>100</sup> Tateo [1960:67-115, 205-229] y Auerbach [1958/66:175-228]. Véase, últimamente, a propósito de los tres estilos, su génesis y su desarrollo, el trabajo de Fernández Rodríguez [2003:51-88].

<sup>101</sup> El conocimiento de estas tradiciones invitaba a proponer equivalencias entre los diferentes elementos que las componían: «Da vari scrittori, vari caratteri o idee o forme, che vogliam dirle, di stile sono state costituite [...]. Ma quale sia la miglior di queste divisioni, rimettendo per ora a l'altrui giudizio; chiara cosa è che quella forma che magnifica da Demetrio, grande da Ermogene e sublime da Cicerone vien detta, è una medesima, e quasi le medesime condizioni da tutti le sono attribuite» (Tasso, *Lezione sopra un sonetto di Monsignor della Casa*, p. 118). El «estilo realzado» de Colmenares podría considerarse la formulación aristotélica del estilo elevado reseñado por Tasso en los tres autores citados (téngase en cuenta, además, que Tasso caracteriza este soneto en particular de Giovanni della Casa precisamente con este estilo, es decir, que concibe un subgénero de la lírica como susceptible de acoger el estilo propio de la dicción épica).

<sup>102</sup> El ejemplo de las *Anotaciones* de Fernando de Herrera resultaba paradigmático en este sentido, con la apropiación de la tradición retórica hermogénica para la formulación de sus juicios estéticos sobre Garcilaso (según han puesto de relieve Pineda 2000b y 2003 y Luján Atienza 2000 y 2004) en el contexto de una concepción autónoma de la poética («no son las mismas cosas que trata el poeta que las que el orador, ni unas mismas las leyes i osservaciones», p. 852).

sobre la naturaleza del arte poética que se llevaba a cabo en el terreno concreto de sus características estilísticas, de la misma manera que tampoco debería analizarse con independencia del contexto cultural y social en el que se estaba formulando.

La tripartición jerárquica de estilos (llano, vehemente, realzado) y disciplinas (historia, oratoria, poesía) resultaba atractiva para quienes sostenían una concepción elitista de la poesía, vehiculada en un ser excepcional, pues ofrecía la posibilidad de interpretar las tres clases de estilo en clave social (p. 408, líns. 14-22):

¿Qué república, señor, medianamente gobernada, no diferencia sus estados con distinción de ornato plebeyo, medio y noble? El caos se deshizo tomando su lugar cada uno de los elementos, y entre ellos, el fuego, símbolo de la poesía, «emicuit summaque locum sibi legit in arce» [Ovidio, *Metamorfosis*, I, 27]. No será, pues, razón privarla de la alteza que naturalmente es suya, aun a juicio de históricos y oradores.

La tripartición estilística y la división social en tres estados, como la distribución de los cuatro elementos en el mundo sublunar, estaban fundamentados en una misma realidad de carácter ontológico (léase, desde esta perspectiva, el verso de Horacio, «singula quaeque locum teneant sortita decentem», ‘que cada cosa mantenga el sitio propio que le ha tocado en suerte’, *Ars poetica*, v. 92). Esta analogía entre estilo y clase social se aplicaba, como hemos visto, a la misma poesía, planteando una distinción jerárquica entre los respectivos consumidores de literatura, siendo la comedia para «el vulgo», como afirma Colmenares, y la épica, la tragedia y la lírica para la nobleza y los hombres cultos (p. 408, líns. 25-29):

La comedia, empleo del pueblo y de su jurisdicción, pues él la paga, como Vuestra Merced cuerdamente dijo, siga su intento y acomódese con su llaneza, necesaria al oyente, no al lector, que puede (y es justo) detenerse

a considerar lo que no entendiere de vuelo. Mas al lírico, al trágico, al heroico, gran desdicha sería sujetarles al juicio del vulgo.

La concepción de la poesía que sostiene Colmenares revela la distinción de valor entre la práctica literaria condicionada por las exigencias del mercado (el vulgo) y la práctica literaria independiente de las mismas. De la misma manera que las *Soledades* representaban un reto para la teoría literaria de la época, la actividad de Lope de Vega como dramaturgo alteraba irremediablemente la percepción de la creación literaria como actividad lúdica y minoritaria y planteaba por primera vez la posibilidad de una condición profesional del escritor, con la necesaria sujeción de sus obras a las exigencias del público al que debía satisfacer. Colmenares reprocha implícitamente a Lope precisamente que su actividad como dramaturgo haya determinado que su poesía, por el simple «apetito del aplauso popular», participe de los mismos principios que regulan su producción teatral. Independientemente de si tal juicio, compartido por muchos de sus contemporáneos, es acertado o más bien interesado, resulta significativo por sí mismo ya que constata la preocupación por sostener una concepción de la poesía independiente del fenómeno de profesionalización y mercantilización del producto literario que estaba iniciándose en el ámbito teatral. En este sentido, la dificultad y el virtuosismo que adquiere la poesía de algunos autores de la época quizá no hay que explicarlos sólo como el resultado estricto de una evolución o una dinámica interna de la historia literaria, sino que conviene analizarlos prestando atención a la función que desempeñaba la poesía como elemento de distinción y nobleza en círculos literarios y cortesanos y a la consiguiente voluntad de mantener intacto este valor por parte de quienes lo ostentaban y disfrutaban.<sup>103</sup>

<sup>103</sup> Los estudios sobre la circulación manuscrita e impresa de poesía que han atendido específicamente a la función que el poema desempeña en el contexto cortesano, especialmente para el caso inglés (Marotti 1995), ofrecen una serie de claves interpretativas que convendría aplicar al caso hispánico, con el propósito de mejorar nuestro conocimiento de los valores de naturaleza social de estos textos y comprender mejor, por ejemplo, el sentido de las críticas no



## 2.3.3 LA «EPÍSTOLA» DE LOPE («LA CIRCE», 1624)

La consideración de la «Epístola séptima» de *La Circe* como respuesta a la primera carta de Colmenares es admisible desde el punto de vista del historiador de la literatura que conoce la carta previa del segoviano e identifica en los comentarios de Lope algunas ideas y referencias presentes en el texto del primero. Sin embargo, la «Epístola» no se dirige a Colmenares ni tampoco menciona el nombre del segoviano, por lo que tuvo que ser leída en su momento como la respuesta indirecta del escritor a los ataques recibidos por parte de un desconocido. El silencio sobre las dos respuestas de Colmenares en las listas de personajes que habían defendido a Góngora invita a pensar que tanto una como otra circularon solamente entre los amigos de Lope (véase p. 287).

La «Respuesta» de Colmenares ponía en cuestión el marco teórico desde el cual había formulado Lope sus juicios negativos sobre la poesía de Góngora y defendía la práctica literaria del cordobés basándose en el concepto de estilo «realzado» que proponía como constitutivo del arte poética. La carta de Lope se instala en la perspectiva teórica sobre la literatura que predomina en el texto de Colmenares, planteando una definición general de la poesía en el marco de las disciplinas filosóficas y caracterizándola por el empleo de una forma específica de silogismo. Una vez definidos los instrumentos y los objetivos de la poesía, Lope se ocupa de argumentar la fundamentación de la misma en la retórica. La sección final de la «Epístola» destaca que Colmenares no ha respondido en realidad al «Discurso» de Lope y se ha limitado a interpretar de manera forzada su contenido con el fin de encontrar motivos para la polémica y darse a conocer.

exclusivamente estéticas que se dirigieron al estilo llano de Lope (Maravall 1975:447 ya plantó la necesidad de una «investigación» en este sentido). En otras palabras, sería necesario un estudio similar para la poesía de los siglos XVI y XVII al realizado por Bouza [2001] para los textos históricos, políticos, epistolares y biográficos, entre otros, del mismo periodo.

La carta de Colmenares planteaba una serie de críticas que condicionaban necesariamente la naturaleza de los contenidos de una posible respuesta. Puesto en entredicho el fundamento de la poesía en los principios de la retórica, carecía de sentido retomar el ejercicio de crítica literaria realizado en la «Censura» de *La Filomena* y acumular ejemplos de oscuridad estilística. A Lope se le está pidiendo ahora que dé cuenta de sus ideas generales sobre la poesía, y no de cómo se concretan éstas en juicios sobre los versos de un poeta contemporáneo. La crítica literaria queda, de este modo, en un segundo término desde el momento en que se cuestiona el deber ser de la poesía en uno u otro sentido. Una respuesta eficaz precisaba, por lo tanto, de un planteamiento general sobre la poesía que legitimara cualquier juicio crítico posterior.

#### 2.3.3.1 POESÍA Y FILOSOFÍA RACIONAL

La «Epístola» se abre, pues, recordando las partes de la poética, «objeto, uso y modo», según la descripción de la misma que había ofrecido «el doctísimo Savonarola». La práctica (el «uso») no es imprescindible para teorizar sobre poesía, pero sí resulta condición indispensable cuando se propone, como en este caso, la «extravagancia» como norma poética, esperando que «su voto valga solo contra el de tantos excelentes hombres». Un pequeño paréntesis sobre las citas de Horacio y Cicerón esgrimidas por Colmenares para defender la dificultad y oscuridad de la poesía, mal interpretadas según Lope porque remitían en realidad a la «alma y nervios de la sentencia y locuciones» y no a «las tinieblas del estilo», precede a la exposición teórica sobre la disciplina poética y su «objeto» y «modo», basada literalmente en fragmentos del tratado de Savonarola sobre el arte poético. La comparación del original latino con el texto de Lope resulta inequívoca al respecto:

dividió la poética el doctísimo Savonarola en objeto, uso y modo.

Esta disciplina, que en fin es arte, pues se perficiona de sus preceptos, es parte de la filosofía racional, por donde le conviene a su objeto ser parte del ente de razón. Es, pues, el ejemplo objeto del arte poética, como el entimema de la retórica.

El oficio del poeta es enseñar de cuáles y con cuáles cosas se constituye el ejemplo, y con qué modos y similitudes a diversos géneros, estados y negocios debemos usar de este silogismo, porque todas las demás partes de la filosofía racional hacen esto mismo cerca de su propio objeto.

De los metros y números no hay que tratar, porque el modo métrico y armónico no es esencial al arte [...]. «Potest enim poeta uti argumento suo et per decentes similitudines discurrere sine versu», y note Vuestra Excelencia aquel «per decentes similitudines».

Tria in arte poetica mihi consideranda videntur, videlicet obiectum, usus et modus (A6v).

Cum enim haec disciplina sit pars philosophiae rationalis, oportet obiectum eius esse partem entis rationis. [...] manifestum est syllogismum illum qui a philosopho vocatur exemplum, obiectum esse artis poeticae, quemadmodum enthymema est obiectum rhetoricae (A6v).

Poetae igitur est docere ex quibus et qualibus exemplum constituatur, et quibus modis et similitudinibus ad diuersa genera et ad diuersos status hominum conditionesque negotiorum hoc syllogismo uti debeamus. Nam et caeterae partes philosophiae rationalis hoc idem faciunt circa proprium obiectum (B1r)

Hic ergo modus metricus et harmonicus utendi arte poetica non est ei essentialis. Potest enim poeta uti argumento suo et per decentes similitudines discurrere sine versu (B1r)

<p>¿o por qué le será tan precisa la lógica? Que el que no la sabe no podrá ser poeta [...]</p>	<p>Impossibile est enim quenquam qui logicam ignorat, vere posse esse poetam (B1r)</p>
---	--

El *Apologeticus de ratione poeticae artis* de Girolamo Savonarola se incluye como último de los cuatro libros en que se divide el tratado *De divisione omnium scientiarum*.<sup>104</sup> El texto de Savonarola representaba la original combinación de diferentes tradiciones en la consideración de la poesía como parte de la lógica o filosofía racional y distinguida del resto de disciplinas por el uso del ejemplo.<sup>105</sup> La percepción de la poesía como parte de la lógica durante el periodo medieval y renacentista resulta una de las anomalías de la historia literaria. El origen de esta clasificación radica en la posición ambigua de la retórica y la poética en el marco de las disciplinas aristotélicas. La retórica se considera la contrapartida de la dialéctica en las primeras líneas del tratado aristotélico sobre la materia. Asimismo, la dialéctica es reconocida como parte de la lógica. Resultaba fácil concluir, por lo tanto, que la retórica formaba parte de la lógica. Las estrechas relaciones entre la retórica y la poética, por otra parte, también hacían factible la integración de esta última en la lógica. Los comentaristas griegos de Aristóteles establecieron esta clasificación de la poesía y, posteriormente, Al-Farabi la replanteó en el marco de una clasificación aristotélica de las ciencias que Gerardo de Cremona tradujo del árabe en el siglo XII. Hacia mediados de

<sup>104</sup> Me ha sido imposible localizar el repertorio de citas que, presumiblemente, manejó Lope para redactar este pasaje.

<sup>105</sup> Savonarola divide la filosofía en real y racional, en la medida en que el ente se divide en real y racional, según una tradición consolidada desde los comentarios aristotélicos de Santo Tomás sobre el concepto de sustancia. La filosofía real se divide en práctica y en especulativa. La filosofía práctica se subdivide a su vez en artes mecánicas y en filosofía moral (ética, económica y política). La filosofía especulativa se subdivide en filosofía natural, matemáticas y metafísica. La filosofía racional (o lógica), por su parte, se subdivide en distintas secciones según la clase de razonamiento (silogismo) empleado (*De divisione omnium scientiarum*, libro primero).

ese mismo siglo, Domenicus Gundisalinus, tomando asimismo elementos de Beda, Donato y san Isidoro, adoptó y amplió el esquema de Al-Farabi en su tratado sobre las partes de la filosofía (*De divisione philosophiae*). Para Gundisalinus la lógica se divide en ocho partes, distinguidas según los objetivos y los instrumentos de que se sirven y ordenadas jerárquicamente en función del grado de verdad que obtienen sus resultados. Las primeras seis se corresponden con las partes que conformaban tradicionalmente el *Organon* aristotélico: las *Categorías*, *Peri hermeneias*, *Analíticos anteriores* y *posteriores*, *Tópica* y *Sofística*. Las cuatro primeras tienen como objetivo la demostración y se sirven del silogismo demostrativo. La *Tópica*, identificada con la dialéctica, se ocupa de las cuestiones probables y utiliza el silogismo probable. La *Sofística*, finalmente, parte del silogismo falso para ofrecer un error con apariencia de verdad. Las dos últimas partes son la *Retórica* y la *Poética*. La primera se define por su búsqueda de la persuasión y el empleo del entimema, mientras que la segunda se caracteriza por llevar a cabo una representación imaginativa de la realidad por medio de un silogismo imaginativo («species syllogismi ymaginativa»)<sup>106</sup> Tomás de Aquino, por su parte, en los comentarios a los *Posteriores Analíticos* presentará la poesía como una parte de la lógica inventiva (frente a la judicativa), que incluye la dialéctica, la sofística y la retórica (I, I, 6), y la caracterizará por su capacidad de crear la ilusión de realidad por medio de la representación ficticia («representatio»). Savonarola, en este sentido, sigue de cerca el planteamiento del asunto realizado por Tomás de Aquino (no en vano el pensamiento tomista se había erigido como el definitorio de los dominicos), clasificando la poesía como parte de la filosofía racional y destacando el valor pedagógico de la misma, pero se inclina por considerar el ejemplo («exemplum») y no la representación («representatio») como el objeto propio de la disciplina poética, en lo que suponía una interpretación del silogismo imaginativo señalado por Gundisalinus como objeto propio de la poética. El ejemplo de

<sup>106</sup> Véase el esquema de esta clasificación y las citas en nota del tratado de Gundisalinus en Hardison [1962:13 y 202]. Véase, asimismo, Curtius [1948/55:214-215].

Savonarola no es, por lo tanto, el *exemplum* del sermón medieval ni la anécdota clásica por medio de la cual ilustrar un vicio o una virtud, sino un ‘silogismo en el que el medio es presentado como término final porque es similar al tercero’ («syllogismus, in quo medium extremo inesse ostenditur per id, quod est simile tertio»), técnica de argumentación explicada en los *Analíticos posteriores* (68b-69a\*).<sup>107</sup> Esta concepción de la poética como parte de la lógica y del ejemplo como instrumento básico de la poesía pervivirá en teóricos, comentaristas y escritores del siglo XVI, en formulaciones que guardan directa dependencia en muchos casos con Gundisalpinus, Tomás de Aquino y Savonarola.<sup>108</sup>

La clasificación de la poesía en el marco de la filosofía racional que expone Lope en esta «Epístola» no debe entenderse como la asimilación por parte del escritor de la poética cristiana de Savonarola. La concepción de poesía que sostenía el dominico, por su desconfianza de la elocuencia poética y su consiguiente insistencia en desvincularla de la retórica y definirla

<sup>107</sup> Para el tratado de Savonarola y la clasificación de la poesía como parte de la filosofía racional, véase Spingarn [1899/1963:16-18], Hardison [1962:11-18 y 201-204] y Greenfield [1981:41-55 y 246-256]. Véanse las páginas de Vega Ramos [2003] a propósito de la necesidad de integrar en el marco de la historia de la teoría literaria la información procedente de las poéticas cristianas (verbigracia, el *Apologeticus* de Savonarola), con el propósito de completar la perspectiva del siglo XVI excesivamente monopolizada por las tradiciones horaciana, aristotélica y platónica.

<sup>108</sup> Robortello comenzará su comentario a la *Poética* de Aristóteles distinguiendo cuatro formas de discurso: el demostrativo, el dialéctico, el retórico y el poético, diferenciados por su grado de proximidad a la verdad (*Explicationes*, p. 1). Benedetto Varchi reproducirá las ideas básicas del *Apologeticus* de Savonarola en sus conferencias sobre poesía (Spingarn 1899/1963:17). Riccobono replanteará la cuestión en su prólogo a la traducción de la *Poética* aristotélica, señalando que solamente en el empleo de determinados recursos (como los propios de la argumentación) puede considerarse que la poética forma parte de la lógica, quedando muchos otros al margen de esta disciplina («Quomodo ars poetica sit pars logicae», pp. 375-383). Véase, asimismo, de Torquato Tasso, sus *Discorsi del poema eroico*, II, pp. 523-532; y *La Cavaletta overo de la poesia toscana*, pp. 663-665. Para otros autores (Lombardi, Pigna, Zabarella, etc.) que relacionan la poesía con la lógica, véase Weinberg [1961:1-35]. La consideración de la poesía como parte de la filosofía racional también se transmitirá al siglo XVI por medio de textos de naturaleza enciclopédica, como el *Sophologium* de Jacobus Magnus (II, IV).

exclusivamente como una forma más de lógica caracterizada por el empleo de una clase de silogismo, difícilmente podía asimilarse con la aprendida en la escuela por Lope y desarrollada en sus diferentes textos o pasajes sobre teoría literaria. De hecho, las mismas afirmaciones de Savonarola que Lope toma literalmente del *Apologeticus* cambian inevitablemente de significado en su nuevo contexto de enunciación. Por ejemplo, cuando Savonarola y Lope (traduciéndolo) subrayan que el verso no es consustancial a la poesía, el primero está tratando de eliminar las preocupaciones estilísticas (esto es, retóricas) propias de la composición poética, mientras que el segundo tiene en mente los argumentos que solían esgrimirse para defender la existencia de una poesía en prosa, según confirman los ejemplos de obras literarias que cita a continuación, algunos de los cuales formaban parte de los textos reseñados habitualmente para este propósito («la esencia de la poesía no es el verso, como se ve en Heliodoro, Apuleyo, las prosas del Sanazaro y piscatorias del san Martino»)<sup>109</sup>.

Lope se siente cómodo con las identificaciones o vinculaciones de la poesía con alguna de las tres ramas de la filosofía, pero sus afirmaciones al respecto

<sup>109</sup> Lope reconoce, por un lado, la asociación tradicional del verso con la ficción poética y la prosa con el relato histórico (dedicatoria a Gonzalo Pérez de Valenzuela, *La piedad ejecutada*, en *Parte XVIII*, p. 201), pero contempla, por otro, la posibilidad de la ficción en prosa (véase *La dama boba*, vv. 290-302; dedicatoria a Juan Vicentelo y Toledo, *Primera parte de don Juan de Castro*, en *Parte XIX*, p. 225; «Al Teatro», en *La Dorotea*, p. 59), y de la historia en verso (*Corona trágica*, V, p. 157). Muchas de sus comedias, siendo obras en verso, se presentan como historias, aunque con los legítimos elementos fabulosos. A pesar de la automática vinculación que suele hacerse de estos pasajes sobre la prosa poética con la teoría de la imitación aristotélica, no hay ningún dato evidente que justifique esta conclusión. Téngase en cuenta, por otro lado, que el concepto de una prosa poética no era extraño a la tradición retórica medieval, como demuestra el mismo pasaje del *Apologeticus* (véanse Curtius 1948/55:215-224, y Egido 1984/90:94-95 y nn.), y que, en cualquier caso, desde el momento en que estaba legitimada la prosa de ficción, cabía la posibilidad de enunciar la existencia de una prosa poética sin necesidad de recurrir al concepto de imitación aristotélica, ni tampoco de tener conocimiento del papel que había desempeñado la teoría poética de este autor, a partir de su contraposición entre historia y poesía, en la justificación de la ficción poética (papel subrayado, por ejemplo, por Cascales, *Cartas filológicas*, Década segunda, Epístola III, p. 59).

no pueden proyectarse siempre en el marco de una teoría general sobre la literatura, sino que deben analizarse como lugares citados según las exigencias del contexto en el que aparecen formuladas. La clasificación de la poesía en el marco de la filosofía racional, la definición de la misma por el empleo de una clase de silogismo, frente a las muchas otras opciones que le ofrecían las diferentes tradiciones teóricas contemporáneas (de la mimesis al estilo), o la insistencia en el carácter apropiado desde un punto de vista moral de las representaciones literarias («y note Vuestra Excelencia aquel “per decentes similitudines”»), determinan unos evidentes objetivos didácticos que la poesía de Góngora no satisface, además de vincular al mismo Lope como escritor con el pensamiento tridentino y con el afán reformador de la política del nuevo válido.<sup>110</sup>

#### 2.3.3.2 LOS FUNDAMENTOS DE LA POESÍA

Esta exposición general sobre la poesía se vincula a la siguiente defensa del fundamento retórico de la poética precisamente por medio del silogismo señalado como constitutivo del arte poética: «Pero quien siente que no tiene fundamento en la retórica, ¿qué respuesta merece?», pregunta Lope, aduciendo como prueba evidente de esta fundamentación el hecho de que los tratados de retórica se sirvan de citas de poetas para ilustrar sus modos de argumentación y sus preceptos estilísticos. Ludovico Costanciaro en sus «disputaciones oratorias» remite a Ovidio por los muchos ejemplos de inducción que ofrece en sus obras poéticas («Eandem non raro usurpant poetae, speciatim Ovidius, apud quem multa et paraeclara sunt inductionum exempla»), y «hablando del entimema retórico, cita a Lucano». La *Rhetorica* de Cipriano Suárez, asimismo,

<sup>110</sup> Para la influencia de las disposiciones del Concilio de Trento sobre las artes, véase el clásico estudio de Dejob [1884], las páginas de Castro [1925] para Cervantes y la literatura española y, sobre todo, el replanteamiento del asunto realizado por Russell [1978]. Para la regeneración moral de Castilla emprendida por el Conde-Duque y sus colaboradores, véase Elliott [1990:202-225].



ejemplifica la prosopopeya o la aposiopesis o reticencia con citas de Cicerón y Virgilio presentadas en pie de igualdad. El testimonio de estas citas resulta tan evidente que «es puerilidad tomarlos a la boca, cuanto más negarlos y escluir la retórica de la poética, sin querer que, como la oración se sirve de su ejemplo, valga para ella mismo lo que da a los otros». En el contexto en que se enuncia este «ejemplo» de la poesía, cabría la posibilidad de interpretarlo o bien en el sentido preciso que le acababa de otorgar Lope como forma silogística, o bien con el significado de texto ilustrativo. Esta reflexión se formula, sin embargo, inmediatamente después de abundar en la presencia de poetas en las retóricas («estando todos los retóricos llenos de ejemplos de poetas», «yo veo, en cuantos autores de este género han llegado a mis manos, ejemplificada la retórica con poetas»), por lo cual parece razonable pensar que Lope se limita simplemente a reiterar el punto que viene argumentando, reduciendo al absurdo el razonamiento que se deriva de «excluir la retórica de la poética», dado que eso supondría afirmar que la poesía no puede valerse para su composición de sus propios ejemplos («valga para ella misma lo que da a los otros»), en un conclusión que presupone, una vez más, que los ejemplos oratorios y poéticos comparten un mismo fundamento retórico.

Tras la definición general de la poesía y la argumentación a favor de su fundamento (no sólo elocutivo, como hemos visto) en los principios de la retórica, Lope pasa a exponer las características de la disciplina en relación a las materias que integraban el *trivium*, con el añadido de la filosofía moral. «La gramática, lógica y retórica no pienso yo que tuvieron otro fin que el conocimiento del razonar», escribe Lope, «de suerte que las artes son para una de tres cosas: o para obrar, o para hablar, o para deleitar». De este modo, «la filosofía moral obra, aunque calle, como sintió Plutarco en su primero problema; la gramática y música deleitan; y la lógica y retórica hablan». Por la naturaleza heterogénea de los elementos reunidos es probable que Lope estuviera citando directamente de una fuente donde se encontraban mejor desarrolladas estas consideraciones. En cualquier caso, las preguntas que se

formula el mismo Lope a continuación de este pasaje permiten adivinar cuál es el sentido de la aparición de estos datos en este contexto: «¿de qué se compondrá la poética, si no habla bien ni deleita?», esto es, si no respeta las normas de la gramática, de la métrica, de la retórica ni de la lógica; «¿o qué llamamos en ella locuciones y frasis?, y más que el dueño de este discurso que envió a Vuestra Excelencia no funda su opinión en otra cosa que las figuras, tropos, enigmas, alegorías y tan horribles metáforas». El sentido de estas lecciones elementales sobre las disciplinas básicas del currículum escolar no es otro que el de rebajar el valor de la poesía gongorina señalando que su autor no domina los rudimentos básicos del lenguaje. No es casualidad que unas líneas después el estilo de Góngora sea comparado una vez más con las nubes que cubren el sol de su ingenio, hasta el punto de que «muerto el dueño [...], queda esta poesía perdida».

La sección final de esta «Respuesta» desciende al terreno de la crítica literaria con el propósito de elogiar la poesía de Ovidio de la censura que había formulado Colmenares en la primera «Respuesta» sobre su «facilidad y llaneza», en una descalificación que se proyectaba sobre la misma producción literaria de Lope. El escritor se lamenta enfáticamente de este juicio («¡Desdichado de ti, Ovidio, a qué has venido!») y critica después la poesía del pintor Jerónimo Bosco, que era considerada por algunos como «el remedio del arte y la última lima de nuestra lengua».<sup>111</sup> Las censuras vertidas contra las obras amorosas de Ovidio eran indudablemente conocidas por Lope, razón por la cual su alabanza de Ovidio se plantea recordando exclusivamente los «*Fastos*, *Elegías* y *Metamorfoseos*».<sup>112</sup> Colmenares, sin embargo, en su segunda «Respuesta», insistirá

<sup>111</sup> Las «dos docenas de versos» del pintor, señala Lope, son similares a los cantos de los sacerdotes de Marte en la antigua Roma, caracterizados por su empleo de una lengua muy primitiva y deformados en la transmisión oral hasta convertirse en piezas oscuras (véase, en este sentido, la carta de Pedro de Valencia a Góngora, p. 71). Las alusiones a Jerónimo Bosco que he localizado en la literatura del siglo XVII son siempre a propósito de su producción pictórica.

<sup>112</sup> Véase Moss [1982] para la recepción de Ovidio en el siglo XVI francés.

en su valoración negativa de Ovidio, incluidas las tres obras citadas, acumulando citas de Quintiliano, Pedro Galandio, Jacopo Grisolo, Dionisio Lambino y, finalmente, Scaliger (recuérdese el final de la *República literaria*, donde Ovidio encabeza el linchamiento del crítico francés),<sup>113</sup> y haciendo explícita la analogía entre las obras de un escritor que prometía ‘ser leído por boca del pueblo’ y la del mismo Lope, de quien Colmenares acababa de citar los conocidos versos del *Arte nuevo* sobre el vulgo y la justificación de «hablarle en necio». Estas pocas líneas de crítica literaria que aparecen en la «Epístola» de Lope se cierran con la cita de un verso de Catulo en el que el poeta veronés censuraba el estilo pomposo de Antímaco, el mismo autor referido por Colmenares para legitimar la oscuridad de la poesía al inicio de su «Respuesta».<sup>114</sup>

La «Epístola» dedica los últimos párrafos a presentar la «Égloga» del príncipe de Esquilache con las implicaciones que ya hemos señalado (véanse pp. 264-267 y 335-336), rebate las presuntas críticas de que ha sido objeto su propia poesía recordando (en un comentario muy característico de Lope) las «alabanzas de poetas y de los demás ingenios» que ha recibido, lamentando que no «hubiera leído a Aristófanes en razón de las comedias (si bien trae su discurso una palabra griega), donde hubiera visto introducido a Sócrates, que también le hay en la lengua latina, para los que no habemos pasado a Grecia». La sátira contra quienes ostentan conocimientos de latín y griego de los que en

<sup>113</sup> En la primera «Respuesta», Colmenares citaba la opinión negativa del filólogo italiano Francesco Florido, tal y como había hecho Luis Carrillo y Sotomayor en el *Libro de la erudición poética*, p. 352.

<sup>114</sup> La anécdota de Antímaco de Colofón despreciado por el pueblo y aplaudido por Platón (transmitida por Cicerón en su *Brutus*, L, 191) se citó repetidamente en los textos de la polémica gongorina (Francisco Fernández de Córdoba, *Examen del «Antídoto»*, p. 419; Pedro Díaz de Rivas, *Discursos apoloéticos*, p. 56). Para la reputación de Antímaco entre los autores griegos y romanos, véase Vessey [1971], quien señala que la figura del poeta desapareció de la historia literaria después de la puntual admiración que tuvo por ella el emperador Adriano. Si no su poesía, por lo menos el juicio de los atenienses, de Cicerón y de Catulo sobre la misma será relevante, en el marco de la polémica gongorina, como lugar sobre el cual argumentar en defensa de la oscuridad poética.

realidad carecen es bien conocida, y sobre ella volverá el mismo Colmenares, en el marco de una discusión filológica sobre el significado de la palabra *enigma*, en su segunda «Respuesta». Por otra parte, el pasaje de *Las Ranas* de Aristófanes al que remite Lope es la intervención del mismo poeta por boca del coro en la que defiende su producción dramática de las críticas recibidas, en términos que resultaban afines a la percepción que el mismo Lope debía de tener de sus obras teatrales.

Las últimas palabras de la «Epístola», donde se habla de un «poeta insigne que escribiendo en sus fuerzas naturales y lengua propia, nacida en ciudad que por las leyes de la patria es juez árbitro entre las porfías de la propiedad de las dicciones y vocablos, fue leído con general aplauso y después que se pasó al culteranismo lo perdió todo», difícilmente pueden ir referidas a Góngora, tanto por los elogios que se prodigan al poeta cordobés a lo largo de *La Circe* como por la dificultad de argumentar que el autor de las *Soledades* se pasara al bando que él mismo había fundado, según el planteamiento que habitualmente se hacía del asunto.<sup>115</sup> Resulta más verosímil pensar en Juan de Jáuregui y en Sevilla como esa ciudad que «es juez árbitro entre las porfías de la propiedad de las dicciones y vocablos» (con la figura de Herrera al fondo),<sup>116</sup> pero la interesante hipótesis sugerida por José Enrique Laplana supondría que la enemistad de Lope con Jáuregui se remonta a la primera mitad de 1622 (véase p. 317, n. 38), o bien, de no aceptarse este particular, que las últimas líneas de la «Epístola» fueron añadidas en el momento de reunir y preparar los originales para la imprenta durante el verano de 1623.<sup>117</sup>

#### 2.3.4 LA «RESPUESTA» DE COLMENARES (1624)

<sup>115</sup> Orozco [1973:354 y 363] optaba por esta identificación.

<sup>116</sup> «Préciese la gran patria de Vuestra Merced, Sevilla, de un hijo tan célebre y por quien aquellas felicísimas edades están presentes, y los que no hubieren conocido al divino Herrera, a los dos Franciscos, Medina y Pacheco, Figueroa, Cetina y otros iguales (si iguales tienen)...» (dedicatoria a Francisco Pacheco, *La gallarda toledana*, en *Parte XIV*, p. 94).

<sup>117</sup> Laplana [1996:94, n. 18].

Probablemente Colmenares no tuvo noticia de la respuesta escrita por Lope hasta su aparición a principios de 1624 en *La Cirve*. Habían transcurrido más de dos años desde que remitiera al escritor madrileño su *Apología por la nueva poesía*, y con la excepción de un pasaje de la «Epístola a Francisco de Herrera Maldonado» (véanse pp. 271-272), todo parece indicar que no existió contacto verbal ni escrito entre ambos autores. La segunda «Respuesta» de Colmenares, en este sentido, no presenta ninguna alusión al respecto. El contenido de la misma confirma que el único contacto del segoviano con Lope fue a través de las dos misceláneas impresas.

Colmenares responde «por los mismos puntos» al texto publicado por Lope en *La Cirve*, definiendo la poesía y reseñando su desarrollo histórico, negando que no fundamentara la poética en la retórica y adjudicándole como objeto el conjunto de disciplinas. Prosigue a continuación reiterando dos ideas fundamentales de su primera «Respuesta»: la consideración del estilo realzado como definitorio de la poética, comparándolo con los estilos de la oratoria y del discurso científico, y el carácter vulgar de la comedia, sujeta a las exigencias del público de los corrales. Una vez más la proyección de los principios del *Arte nuevo* (citados íntegramente por Colmenares) sobre el resto de su producción poética se hace manifiesto, como confirman las críticas de autoridades acumuladas sobre la poesía de Ovidio. La defensa de la poesía de Jerónimo Bosco y la disputa sobre el traído y llevado libro cuarto del *De doctrina christiana* de san Agustín, seguido de una serie de citas que ratifican el carácter oscuro y difícil de la poesía, dejan paso a la reflexión final sobre el desprestigio en el que se encuentra la poética por culpa de quienes la tratan vulgarmente.

El requisito de la práctica para teorizar sobre cualquier disciplina es rebatido sin problemas por Colmenares con el testimonio de Aristóteles y la cita de Horacio («officium nil scribens ipse docebo»). Sin embargo, Lope había especificado en su texto que podía teorizarse sobre cualquier disciplina siempre y cuando las propuestas no estuvieran en franco desacuerdo con la opinión de

los «excelentes hombres», entre los cuales cabe imaginar al mismo Aristóteles, Horacio, Cicerón o Quintiliano.<sup>118</sup> Colmenares no considera este matiz porque desde su perspectiva no resultaba problemático leer estas mismas autoridades en el sentido en el que él las estaba interpretando. Tal vez quepa deducir de ello que Colmenares no percibe su concepción de la poesía como una novedad enfrentada a la lectura tradicional de las citadas autoridades, sino como una lectura más consensuada por la tradición que la del mismo Lope, perspectiva que no debería obviarse cuando se trata de reconstruir la historia de las ideas literarias de un periodo. Las razones de tal percepción nos alejan de los cursos de gramática escolares y nos conducen directamente al desconocido círculo de amistades y al conjunto de lecturas de Colmenares desde sus años de estudios en Salamanca hasta la misma década de los veinte.

#### 2.3.4.1 LOS ORÍGENES DE LA POESÍA

La transición en lo que afecta a contenidos del «Discurso» de *La Filomena* a la «Epístola» de *La Circe* es presentada por Colmenares como el paso de una reflexión sobre el estilo a una consideración de los temas propios de la poesía (que para no traicionar el pensamiento de Colmenares no identificaré con la *elocutio* y la *inventio*): «Ahora, señor, que Vuestra Merced nos obliga en su papel a que dejando por asentado el *cómo* se ha decir, pasemos a tratar lo *que* se ha decir». Siguiendo el mismo orden de exposición del texto de Lope, por lo tanto, Colmenares propone una definición de la poesía que acompaña, según práctica habitual en las reflexiones teóricas sobre el particular, de un repaso por la historia de la disciplina. «Axioma es asentado», escribe el segoviano, «que la sustancia (digámoslo así) de la poética es la ficción o fábula, y *poeta* en su origen etimológico es el que finge o fabrica por sí solo». Se recogen aquí dos de las tres etimologías más conocidas de la voz «poeta» (la tercera, derivada de la

<sup>118</sup> Véase un planteamiento similar al de Lope en la *Philosophía antigua poética*, «Epístola II», p. 95.

acepción del término «poesía» como «locución exquisita», puede verse en san Isidoro, *Etymologiae*, VIII, VII, 2 y, sobre todo, Boccaccio, *De genealogia Deorum*, XIV, VII). La etimología de *poeta* como hacedor o artífice (que respondía al significado real del griego ποιητης) se documenta desde el siglo V a. C. y la reseñan, entre otros, san Isidoro (*Etymologiae*, VIII, VII, 7), remitiendo a Suetonio (*De poetis*, 2); Badius Ascensius en sus *Praenotamenta* (fol. 3v), o Dominicus Nanus Mirabellius en su *Polyanthea* (p. 801).<sup>119</sup> Asimismo, la etimología de poeta como fingidor, esto es, creador de ficciones (por medio de la alegoría, habitualmente) contaba con una larga tradición desde el periodo medieval (Petrarca, *Seniles*, XII, 2), aunque el término no se utilizaba exclusivamente con esta acepción, remitiendo en ocasiones tanto a éste como al primero de los significados citados (como sucede, por ejemplo, con Santillana y su definición de la poesía como «fingimiento».<sup>120</sup>

La presentación de la «ficción o fábula» como sustancia de la poesía que realiza Colmenares es un testimonio más del solapamiento de tradiciones teóricas que provocaron los traductores de la *Poética* de Aristóteles al emplear terminología de la gramática y retórica para traducir determinados conceptos del original griego. La noción de «fábula» como «ficción» se documenta en los textos clásicos, pervive durante todo el periodo medieval y continúa vigente durante los siglos XVI y XVII. El mismo Lope se sirve de este concepto reiteradamente para definir los episodios ficticios de sus obras literarias (véanse pp. 442-446). La diferencia entre el uso de este término que practican Lope y Colmenares radica en el hecho de que el primero lo emplea sin identificarlo con la acepción de «fábula» que se encontraba en las traducciones latinas de la *Poética* aristotélica, mientras que el segundo, como se desprende de la cita extractada del mismo tratado («Ex his igitur patet poëtam fabularum magis quam carminum, esse poëtam», 1451b 27-28), cree estar utilizándolo como un

<sup>119</sup> Véase, asimismo, Carballo, *Cisne de Apolo*, I, 1, p. 76 (y n. 12 del editor para otros testimonios posteriores). Para los orígenes griegos, véase Adrados [1975/81].

<sup>120</sup> Véase, al respecto, Weiss [1990:191 y n. 35].

lugar fundamental de la doctrina poética aristotélica.<sup>121</sup> La utilización de un término como «fábula» para traducir el concepto griego que expresaba la ‘estructuración de los hechos’ (μυθος) propiciaba que, en una lectura superficial de las traducciones latinas de la *Poética*, se interpretara la fábula aristotélica como la ratificación de la idea tópica de la poesía como ficción, sin advertir las diferentes acepciones que cifraba esta palabra.<sup>122</sup> En este sentido, además, Colmenares parece obviar totalmente el papel que desempeña la imitación en Aristóteles, quizá porque la consideraba (al igual que Lope) como una repetición del lugar común que presentaba las artes como imitación de la naturaleza. Al respecto, resulta interesante observar que tanto Lope como Colmenares enuncian la idea de la poesía en prosa sin ser cómplices de la noción de mimesis aristotélica: la diferencia de formulaciones, una vez más, se encuentra en la presunción que tiene Colmenares, a diferencia de Lope, de estar exponiendo unas ideas propias de la doctrina aristotélica.

El planteamiento de Colmenares, según hemos visto, pretende ser aristotélico tanto en la terminología como en los conceptos: la «sustancia» de la poesía es la «ficción», mientras que «el ser en prosa o verso es accidente». Por lo tanto, «nadie medianamente entendido negará que sean poemas los diálogos de Luciano, la *Transformación* de Apuleyo, y en nuestra lengua, el prudente *Guzmán de Alfarache*, el desgraciado *Gerardo* y cuantos libros de caballerías avivaron la invención española, hasta su Herodes, don Quijote» (obsérvese el silencio sobre *El peregrino en su patria* de Lope, por ejemplo). La consideración estricta del poema por su empleo de la ficción y con independencia de su grado de verosimilitud explica la presencia en una misma enumeración de obras tan

<sup>121</sup> El mismo comentario de Robortello al pasaje podía leerse sin demasiados problemas interpretando «ficción» allí donde se lee «fábula»: «Poëta ducitur παξα το ποιειν, quod est fingere. ποιειν vero nihil aliud est, quam μιμεθαι, id est imitari; imitatur autem poëta actiones; actiones vero fabula continentur; consequitur ergo, poëtam potius appellari propter fabulam et constitutionem rerum, quas imitatur, quam propter metra» (*Explanationes*, p. 96).

<sup>122</sup> Esta identificación de la fábula aristotélica con la ficción, por otra parte, no era extraña ni siquiera en los propios comentaristas de la *Poética*, según explicó Herrick [1946:36].



diferentes, cuando no opuestas, como los diálogos de Luciano, el *Guzmán* o las novelas de caballerías. Teniendo en cuenta el papel que desempeña el «estilo realzado» en su concepción de la poesía, cabría esperar en Colmenares, en este sentido, un interés por delimitar unas características concretas para la novela o épica en prosa que la mantuviera equidistante de la inverosimilitud de los libros de caballerías y del excesivo documentalismo de la novela de pícaros, cuando para el mismo Lope o Cervantes, por ejemplo, esta circunstancia determinaba que la obra fuera o no considerada adecuada desde un punto de vista preceptivo.<sup>123</sup> El inventario de la biblioteca de Colmenares, sin embargo, confirma la amplitud de sus intereses como lector (véase p. 255) y plantea la cuestión de hasta qué punto no identificaba de manera automática la poesía y su «estilo realzado» con el verso y valoraba la prosa desde otros parámetros más flexibles (véase, en este sentido, el comentario de Lope en *La desdicha por la honra*, pp. 183-184).

La predilección que manifestaron ya los «primeros maestros» de esta «profesión» por el «metro» viene determinada por el propósito de la poesía, «enseñar deleitando», para lo cual resulta más eficaz el empleo de los versos (véase idéntico planteamiento, por ejemplo, en la *Philosophía Antigua Poética*, «Epístola III», pp. 116-117). Prosigue Colmenares con una tópica historia de la composición poética en verso, desde los caldeos, asirios y hebreos, con el testimonio de Job y Moisés, pasando por los griegos Lino, Orfeo y Anfión que explicaron su «teología y física» en verso, hasta los latinos Livio Andrónico,

<sup>123</sup> Véase, al respecto, los artículos de Riley sobre los límites y desplazamientos del romance, la picaresca y la novela [1981/2001; 1989/2001], y el estudio de Serés [2001] a propósito del *Peregrino* como modelo narrativo equidistante del romance y la picaresca (en otras palabras, la respuesta de Lope a la coyuntura que había tratado de superar Cervantes con el *Quijote*). Téngase en cuenta, por ejemplo, que libros como el *Lazarillo de Tormes* o *La Celestina*, es decir, textos análogos a los citados por Colmenares como ejemplos de «poesía», eran clasificados hacia 1620 por Jiménez Patón en el marco del estilo «tenue» o humilde, por su empleo de «lenguaje casero y común» (véase la respuesta de este autor a las censuras que recibió su *Elocuencia española en arte* de Francisco de Castro; ambos textos se editaron en el *Mercurius Trimegistus*, fols. 182r-205v y 177r-181v, respectivamente; para la cita, fol. 196r).

Enio y Virgilio. Hacia el 900 d. C. sitúa Colmenares la aparición de la rima («lo rítmico o consonante»), que rápidamente fue bien acogida por el vulgo, según señalaba Petrarca en la primera de sus *Familiares* cuando revisaba las tres clases de composición por él practicadas: la prosa latina, el verso homérico y ‘otra parte, que trata de acariciar los oídos del vulgo’ («pars autem mulcendis vulgi auribus intenta» (véase la variante de esta cita en el impreso en pp. 382 y 416, líns. 29-30).<sup>124</sup> Inventada la rima por latinos o griegos («no me atreviera yo a distinguir en cuál de las dos repúblicas»), pasó a Sicilia e Italia (siguiendo el mismo pasaje de Petrarca), después a Francia «en tiempos de Luis octavo» (según apunta Genebrard) y, finalmente, a España, donde «tardó en arraigar», no por la falta de «temperamento o naturaleza» (*ingenium* horaciano), como demuestran los importantes autores latinos nacidos en Córdoba, sino por el desconocimiento de las reglas del arte.<sup>125</sup> El juicio negativo de fray Luis sobre los poetas españoles que se ocuparon solamente y de modo indecente de la poesía amorosa («nostri poetae qui amatoria scripserunt»), alejándose del óptimo oficio de la poesía fundada en la imitación de la naturaleza («ab optimi poetae officio longissime recesserunt»), lo cita Colmenares para advertir el desconocimiento del arte poética que exhibían las composiciones de la poesía cancioneril, desmarcando de esta valoración a la poesía de Garcilaso, Hurtado de Mendoza y Fernando de Herrera, y precisando que el agustino tampoco habría formulado esta crítica a propósito de «este nuevo género de poesía, pues sólo se estraña por lo nuevo». Góngora se presenta entonces como la culminación de esta evolución experimentada por la poesía castellana, combinando el ingenio natural con una erudición extraordinaria. Le acompañan en este canon de poetas contemporáneos, además del mismo Lope, Félix Palavicino, Bartolomé y Lupercio Leonardo de Argensola,

<sup>124</sup> Para el origen de la rima en la poesía latina véase Curtius [1948/55:557-560] y, sobre todo, Dronke [1965], a propósito de los himnos ambrosianos y de las secuencias litúrgicas.

<sup>125</sup> Para los panegíricos de la ciudad de Córdoba y los poetas contemporáneos de Góngora, véase Collard [1967:87] y Cruz Casado [2000]. Recuérdese que los elogios de los lugares geográficos formaban parte del panegírico de personas.

Francisco López de Zárate, de quien se había publicado su tomo de *Varias poesías* en 1619 (con aprobación de Lope), y Francisco de Quevedo, mencionado también por sus «discursos».<sup>126</sup> Desconocemos los poemas manuscritos sobre los cuales se fundamentó la elección de Paravicino o Quevedo. En todo caso, parece evidente que Lope se mostraría conforme con esta selección.

#### 2.3.4.2 LA RETÓRICA Y EL «TRIVIUM»

Una vez expuestas las consideraciones generales sobre la poesía, Colmenares prosigue su «Respuesta» replicando a propósito del fundamento retórico de la poética (p. 417, líns. 35-39):

De nadie temeré yo que pueda probarme haber dicho (como Vuestra Merced quiere) que la poesía no tiene fundamento en la retórica, pues nunca llegó a mi pensamiento, antes me parecía que el pedestal, plinto y basa de la poética son la gramática, lógica y retórica, y el objeto, todas las ciencias y profesiones del mundo, pues la compete hablar de todas.

La contradicción aparente de esta afirmación con el planteamiento expuesto en la primera «Respuesta» se deriva del plano distinto en el que se está formulando el debate sobre la cuestión. En efecto, cuando Lope introduce su digresión sobre las artes del *trivium* en el marco de su argumentación sobre la fundamentación retórica de la poética, estaba mezclando dos tratamientos distintos de la poesía: primero presenta la poesía regulada por los preceptos de la retórica (con la remisión a los ejemplos poéticos citados en los libros de retórica), y después menciona el conjunto de disciplinas sin las cuales no puede practicarse la poesía, en tanto que arte fundado en el lenguaje, que son la gramática, lógica y retórica, a las que añade la filosofía moral (por sus

<sup>126</sup> La fama literaria de Quevedo no se fundaba tanto en su poesía como en sus obras en prosa (véase, al respecto, Carreira 1998).

contenidos) y la música (por el deleite que produce en el oyente). Colmenares está respondiendo, por lo tanto, al segundo de los tratamientos de la poesía realizados por Lope en su «Epístola», no al primero. La precipitación con la que Lope acumuló referencias para argumentar su posición explica, con toda probabilidad, que Colmenares interpretara sesgadamente el pasaje señalado de *La Circe*. Los argumentos esgrimidos en la primera de sus respuestas, sin embargo, correspondían a una concepción de la poesía que permanece intacta en la carta de 1624.

En la segunda parte del fragmento citado de la «Respuesta» se define el «objeto» de la poesía como el conjunto de «las ciencias y profesiones del mundo, pues le compete hablar de todas», punto en el que Lope estaba completamente de acuerdo. La tendencia acusada por algunos humanistas a presentar todas las disciplinas bajo el control de la retórica participa de las mismas condiciones culturales que favorecieron esta concepción de la poesía como suma de todas las ciencias. En un periodo en el que fue revisada la pedagogía, los contenidos y la práctica de todas las disciplinas, concretando nuevos límites para las mismas y redefiniendo las relaciones que mantenían entre sí, era natural que algunas disciplinas o artes especialmente privilegiadas por el humanismo adquirieran un protagonismo del que habían carecido durante el periodo medieval. Los lugares y conceptos de la tradición clásica que confirmaban este particular habían sido esgrimidos desde las primeras defensas de la poesía en el siglo XIV, y recorrieron con extraordinaria vitalidad todo el siglo XVI y XVII en manos de escritores, críticos y teóricos de la literatura.<sup>127</sup> La aparición del concepto mimético de las artes resultó, en este sentido, de gran importancia para consolidar esta concepción de la poesía (como puede apreciarse, indirectamente, en la *Arcadia* del mismo Lope, pp. 267-268).<sup>128</sup> De

<sup>127</sup> Véase Weinberg [1961:44-45].

<sup>128</sup> Fadrique señalaba en la *Philosophía antigua poética* que «la poesía comprehende y trata de toda cosa que cabe debajo de imitación y, por el consiguiente, todas las ciencias especulativas, prácticas, activas y efectivas. Y ¿no veis a Homero cuán lleno está de todas las artes

este modo, para Colmenares es evidente que el poeta debe conocer «no superficialmente», sino «con mucha profundidad», la «teología mística», la «filosofía natural y moral», la «astrología», la «matemática», la «cosmografía» o la «política y económica» (partes de la filosofía moral), porque en el curso de la composición literaria tiene que servirse de léxico y conceptos procedentes de estas disciplinas. Esta concepción de la poesía, sin embargo, resultaba problemática porque definía su «objeto», como dice Colmenares, por el conjunto de temas que podía abordar un poema, de tal manera que el poeta cuando habla de las estrellas es un astrónomo, cuando menciona las facultades internas del hombre es un médico, cuando elogia la prudencia es filósofo práctico y cuando describe el deshielo de la nieve es filósofo natural (el mismo Savonarola había reducido al absurdo este razonamiento en su *Apologeticus*, B1v). El desarrollo que experimentaron las disciplinas científicas en el curso de los siglos XVII y XVIII determinó la especialización de sus contenidos y comportó la desaparición momentánea de esta percepción de la poesía, solamente recuperada muchas décadas después por el movimiento romántico y sus múltiples derivados posteriores (un conocido poeta inglés afirmará hacia 1821 que la poesía «es lo que comprende toda ciencia, y a ella debe toda ciencia referirse», y un muchacho de las Ardenas, cincuenta años más tarde, escribirá a su profesor de literatura que el poeta debe ser un «multiplicador de progreso»).

La «Respuesta» de Colmenares se ocupa, de aquí en adelante, de asuntos ya expuestos en la primera de sus cartas, siguiendo el orden en el que se tratan en la «Epístola» de Lope; empezando por el estilo realzado de la poesía, continuando con la definición de la comedia por su empleo del lenguaje humilde, para insistir después en su juicio crítico sobre la poesía de Ovidio y en

generalmente, y a Virgilio también y, en suma, todos los épicos (heroicos por otro nombre) junto con la política que es su principal intento? ¿no enseñan astrología, la medicina, la economía y otras facultades? y así los demás poetas todos [...] es un arte superior a la metafísica, porque comprende más mucho y se extiende a lo que es y no es» («Epístola III», pp. 121 y 123). Díaz Rengifo relativizaba, en cambio, este planteamiento en relación a los saberes que debía poseer el poeta (*Arte poética española*, p. 4).

su interpretación del pasaje sobre la oscuridad que citaba Lope del *De doctrina christiana*, y terminar con el lamento por la vulgarización de la poesía y la mención de su dedicación a la tarea de componer una crónica de su ciudad.

La defensa del estilo realzado se lleva a cabo en esta ocasión con citas procedentes de textos de naturaleza muy diversa, quedando los lugares de Aristóteles sobre el tema en un segundo plano. Los versos de Jerónimo Vida subrayaban la «licencia» en la elocución de los poetas («nec tanta licentia fandi/cuique datur, solis vulgo concessa poetis», III, vv. 106-108), noción derivada de la concepción retórica de la poesía que sustenta su *Ars poetica*, y que Colmenares se apresura a matizar advirtiendo que «no se entienda que es sólo licencia, como la llama el vulgo, sino necesidad importante».<sup>129</sup> El fragmento escogido a continuación para ilustrar este particular es un ejemplo del proceder que el mismo Colmenares reprocha a Lope: la cita de Scaliger no «trata formalmente de este propósito», sino de las fábulas con las que deben ocultarse determinados elementos de la astrología en aquellas obras no concebidas específicamente para divulgar o profundizar sobre esta disciplina («At eo in opere quod primum argumentum aliud habet, fabulis condire oportet», *Poetices libri septem*, III, XXVI, p. 115B). Se legitima, por lo tanto, el empleo de la alegoría, pero no del «estilo realzado».<sup>130</sup> Sigue Colmenares con el famoso pasaje de Vitrubio sobre las diferencias entre la historia o la poesía y su disciplina (*De architectura*, V, Praefatio, 1), para terminar con otra no menos recurrida cita de Quintiliano sobre la mayor libertad de los poetas respecto a la de los oradores (*Institutio oratoria*, VIII, VI, 19).

<sup>129</sup> Para el contenido del *Ars poetica* de Jerónimo Vida y su estructura retórica, véase Weinberg [1961:715-719].

<sup>130</sup> Este pasaje de Scaliger aparece en el marco de su reflexión sobre las cuatro virtudes del poeta (*prudencia, variedad, eficacia y suavidad*; véase p. 44, n. 32) y, en concreto, a propósito de la *prudencia* y de una de sus partes («Haec igitur prudentia ad tria potissimum capita reducenda est. Rerum enim naturam cum explicamus, Physiologia dicitur; cum Fati, Astrologia; cum Dei, Theologia» (III, XXVI, p. 113D).

Estas consideraciones sobre el estilo propio de la poesía se completan de inmediato con la acumulación de autoridades que caracterizan la comedia por su empleo del estilo llano (Horacio, el Brocense, Aristóteles), necesario por la sujeción del género al gusto del vulgo («de quien recibe la paga, como Vuestra Merced cueradamente dijo»). Cada afirmación de Colmenares en este pasaje está cifrando tácitamente la consideración del conjunto de la obra poética de Lope sometida a los mismos principios expuestos en el *Arte nuevo* (citados aquí por extenso). La protesta reiterada contra la vulgarización de la poética y el alud de críticas vertidas inmediatamente contra la «facilidad y llaneza» de Ovidio, teniendo en mente las censuras repetidas que recibió la poesía de Lope precisamente por presentar estas características, son elementos que avalan la interpretación de este pasaje (y de otros análogos) en este sentido; por no referirnos a la ironía que se observa en determinados comentarios de Colmenares, de los cuales se desprende la actitud despectiva y retadora que mantiene con las ideas literarias de Lope y su producción poética.<sup>131</sup>

Colmenares se preocupa especialmente de escoger a lo largo de esta «Respuesta» pasajes de las mismas obras que Lope había citado en el texto de *La Circe*, en algunos casos para replicar la interpretación del madrileño sobre un fragmento concreto. El ejemplo de los comentarios a Persio de Nebrija es ilustrativo al respecto: Lope citaba su glosa sobre los cantos de los salios en el marco de su crítica de la poesía de Jerónimo Bosco, análoga a la de Góngora y

<sup>131</sup> «Aunque no ando en carteles ni teatros», advierte Colmenares, «no me tenga por tan falto de conocimiento que no distinga lo negro de lo blanco»; «de donde infiero que no debe de haber leído a Quintiliano»; «de he leído [el término *filauía*] españolizado y aun tautológico en un mismo verso de poeta confiado», citando en los ladillos el nombre de Lope con todas sus letras; «enfado parece multiplicar autores, y más a quien los habrá visto como Vuestra Merced»; «que no todos nacemos (ni aun morimos) enseñados»; «algunos que escribiendo mucho, estudian poco y saben menos» (los ejemplos podrían multiplicarse). La equiparación tácita de Ovidio con Lope de Vega permite suponer, por otra parte, una alusión a la vida en común del escritor con la joven Marta de Nevares en la última afirmación del siguiente pasaje: «[estimo las obras de Ovidio] en todo aquello que las estimó su mismo autor, cuando se prometió “ore legar populi”, inquietando juventudes y profanando recogimientos».

sus imitadores, y Colmenares responde, en relación al carácter vulgar que adopta la poética en manos de ciertos autores, «que aun el nebrisense, que Vuestra Merced alega en esta ocasión por su parte, lo siente así, diciendo en los *Comentarios* a Persio, “Nugas agit, qui ex iudicio multitudinis imperita carmina sua velit aestimari”». Otro tanto puede afirmarse del libro cuarto del *De doctrina christiana*, que reaparece una vez más en esta polémica al pretender Colmenares desmentir que san Agustín estuviera hablando de los poetas cuando culpaba «la oscuridad de los doctores y predicadores cristianos». Por medio de citas de esta obra y de otra del mismo autor, el segoviano justifica la oscuridad de la poesía fundada en el uso de los tropos y figuras, recuperando, por otra parte, el planteamiento que le ofrecía un conocido pasaje del *Alcibiades* de Platón recién citado sobre el carácter enigmático de la poesía –oportunidad que Colmenares no desaprovecha para introducir una digresión pedante sobre el término griego de la voz *aenigma*.

El último párrafo de esta «Respuesta» se abre con la remisión a la imagen y el texto de un emblema de Joannes Sambuco (*Varij hominum sensus*) para referirse a la variedad de los juicios humanos.

Varij hominum sensus.  
Ad Faanicum Forgas, Episc. Var.





La vieja que subía los cráneos humanos hasta la cima tropieza y observa cómo se precipita su carga en direcciones opuestas, circunstancia que inspira su comentario sobre la disparidad de los juicios de los hombres (tantos como personas) en contraste con el hecho de que existe un solo camino para todos sus huesos («*Quid mirum si tot sensus, quot in orbe figurae/ sunt, ait, in viuis, num ossibus una via est*»). Colmenares continúa señalando que por esta razón no se ha molestado nunca «de que los señores poetas se contradigan unos a otros», reflexión matizada de inmediato al distinguir entre la disputa concreta en un contexto de respeto y admiración por la poesía, y las sátiras contemporáneas esgrimidas no sólo contra otros autores, sino contra la misma «profesión, ya en el teatro, ya en el juguete truhanesco, ya en el librico entretenido con el cuento satírico, ya en el aplauso de gente lucida con el gracejo impertinente».

La despedida es utilizada por Colmenares para informar de su proyecto de redacción de una historia de Segovia (véanse pp. 253-254), pidiendo a Lope que le comunique «lo que hubiere visto de la vida y escritos» de Hieroteo, autor del *Laudibus amoris* que el escritor citaba en su comentario del soneto filosófico con el que cerraba *La Circe* («Epístola nona», fol. 236r). Se trata de una petición que sólo podríamos considerar sincera de no haber leído el conjunto de los cuatro textos que conforman este interesante episodio de polémica literaria.

## 2.4 TEXTOS

### CRITERIOS DE EDICIÓN

Se ha editado el texto en la forma más próxima a la norma gráfica actual, pero se han respetado aquellas particularidades gráficas que podían cifrar una fonética distinta de la moderna. Se ha regularizado la puntuación y la acentuación y se han desarrollado todas las contracciones y resuelto las abreviaturas. Las tres erratas del impreso se han corregido sin consignarse en el Aparato crítico («*professin*» en lugar de «*profesión*», p. 405, lín. 14; «*amplica*» en lugar de «*amplía*», p. 406, lín. 5; «*irrogare*» en lugar de «*interrogare*», p. 410, líns. 5-6). Las citas en romance, por otro lado, se han modernizado según el criterio general expuesto, respetándose los errores o variantes que presentan en relación a los textos originales (por ejemplo, en la dedicatoria de la *Soledad* primera, v. 13).

En el caso de la ortografía latina, se ha limitado el uso de mayúsculas a nombres propios y gentilicios. Asimismo, se ha modificado la puntuación, eliminando comas en algunos lugares (por ejemplo, delante de conjunciones) y colocándolas en otros para distinguir las diferentes oraciones, y convirtiendo los dos puntos al final de periodo en punto o punto y coma. Las citas latinas han sido compulsadas siempre que ha sido posible con ediciones contemporáneas o modernas. Se ha respetado, por regla general, el texto editado en el impreso, y solamente se han introducido modificaciones cuando se trataba de erratas o errores evidentes. Así, por ejemplo, se respetan citas alteradas sustancialmente respecto del original, como en el caso de un fragmento de la primera familiar de Petrarca («*Poetica mulcendis vulgi auribus inuenta*», en lugar de «*pars enim, mulcendis vulgi auribus intenta*», en *Opera omnia*, Basilea, 1581, p. 567), pero se corrigen erratas como «*praespicua*» (en lugar de «*paerspicua*»), y errores en el proceso de copia, como el siguiente ejemplo de sustitución por confusión en el salto de línea («*vero magis | ... enim*

magis | quam», en lugar de «vero magis | .... enim aliud | quam», Scaliger, *Poetices libri septem*, 1561, p. 331B). En un caso concreto, no se ha enmendado un error de Lope en la cita de unos versos de Catulo (XI, v. 6), porque éste será objeto de un comentario por parte de Colmenares. En la traducción de la cita, sin embargo, se subsana el descuido. Los casos de esta índole, de todos modos, no pasan de la media docena, de ahí que no se haya dedicado un espacio especial para reseñarlos.

#### FUENTES

El impreso presenta una serie de anotaciones al margen donde se indican las fuentes de las citas esgrimidas por Colmenares. Los textos de Lope carecen de estos datos porque no se proporcionaban en las ediciones originales de los mismos. Toda la información que aparece fuera de los corchetes procede del impreso, mientras que todos los datos presentados dentro de corchetes son míos. Cuando no se especifica la fuente de una cita, significa que ha sido imposible localizarla. Por otro lado, el hecho de que se señale una fuente no implica que el escritor la consultara en una edición original de la obra del autor en cuestión. En algunos casos, puede afirmarse con seguridad que esto ocurrió efectivamente (como en las citas de Platón), pero en muchos otros probablemente Lope y Colmenares se sirvieron de compilaciones donde encontraban cómodamente ordenado el material erudito para la argumentación. Las búsquedas en las polianteadas más recurridas del periodo no han resultado, sin embargo, satisfactorias al respecto.

El tratamiento de las referencias introducidas en los márgenes del texto ha sido el siguiente: se han desarrollado las abreviaturas de los nombres propios y los títulos; las referencias a los libros, capítulos, párrafos o versos se presentan según los usos editoriales modernos, al entender que el respeto de la disposición y el formato numérico original no resultaba relevante. Se indica número de página cuando no existe edición moderna de la obra y se ha

consultado edición antigua (la información completa sobre estas ediciones puede encontrarse en la bibliografía final). En los siguientes ejemplos, puede observarse la naturaleza de los cambios introducidos sobre el original.

Aul. Gellius 20. noct. 1 / Aulus Gellius, *Noctes atticae*, XX, I, [5].

Arist. in *Poet.* / Aristoteles, *Poetica* [XXV, 1460a 12-13; p. 289]

Entre las fuentes contemporáneas más empleadas por ambos autores, conviene destacar la traducción de Francesco Robortello de la *Poética* de Aristóteles y la *Retórica* del mismo filósofo en la versión de Antonio Riccobono. En el primer caso, todas las citas se extraen indudablemente de la citada edición; en el segundo, de las tres citas de la *Retórica*, solamente una procede inequívocamente de la versión reseñada: las otras dos, en cambio, se tomaron de otra versión latina (que no es, tampoco, la de Ermolao Barbaro). En el caso de las obras de Platón, Colmenares no cita por la más difundida traducción de Marsilio Ficino, sino por la de Janus Cornarius (Johand Haynpul).<sup>1</sup> La única cita de Platón que aparece en los textos de Lope, por otro lado, coincide literalmente en la versión de Ficino y de Cornarius. Todo parece indicar que el escritor contaba en su biblioteca con la versión de Ficino (a la luz de las citas y remisiones a los comentarios del florentino al *Banquete* que Lope realizó en varias de sus obras), de ahí que se consigne la página de la edición de esta traducción que me ha sido posible manejar.

No he dejado constancia, en el margen dedicado a las fuentes, del conjunto de obras consultadas sin fortuna con el objetivo de localizar algunas citas. Me limito a reseñar aquí algunas de estas pesquisas no resueltas satisfactoriamente. La glosa del Brocense a un verso de Horacio, por ejemplo, no se encuentra, como sería de esperar, en el comentario que realizó el salmantino al arte poética del latino (*In Artem poeticam Horatii*, 1591); la referencia que ofrece

<sup>1</sup> Véase Haskins [1986:288].

Colmenares de las famosas *Lectiones antiquae* de Caelio Rodiginio no concuerda con la disposición de los libros y capítulos de la edición de la obra que he consultado, y la lectura de los índices del volumen tampoco permite localizar en el conjunto de la obra nada relacionado con el contenido de la cita; la referencia de los *Annales ecclesiastici* de Cesare Baronio no parece ser correcta ni en el año ni en el tomo mencionados (por lo menos a la luz de la edición que he podido manejar; Tipografía Vaticana, Roma, 1588-1607). Por otro lado, algunas citas, que supongo correctamente adscritas a su fuente, se han resistido tenazmente a aparecer después de varias consultas. Es el caso de pasajes extraídos de la *Syntaxis artis mirabilis* de Piere Gregoire, la *Chronologia* de Gilbert Genebrard, el comentario de Jasón de Nores al *Ars poetica* de Horacio, o el diccionario grecolatino de Conrad Gesner. Finalmente, la única cita de naturaleza jurídica que aparece en los textos no he podido localizarla en el manual para estudiantes de jurisprudencia que Lope tenía en su biblioteca (Mateo Gribaldi, *De ratione studendi*), según demostró Edwin S. Morby en su edición de *La Dorotea*.

#### TRADUCCIONES

Las traducciones de las citas presentadas en la parte inferior del texto no pretenden en ningún caso sustituir el original latino, sino ofrecer versiones lo más literales posibles para resolver puntuales dudas del lector. He reproducido, por regla general, las traducciones que para idéntico propósito había incluido José Manuel Blecua en su edición de los textos de Lope, aunque no me he abstenido de realizar modificaciones o variarlas completamente en algunos casos. Para las traducciones de Horacio y Arias Montano se han seguido las ediciones bilingües reseñadas en la bibliografía. Partiendo de los originales, en casos puntuales se han introducido palabras (entre corchetes, cuando eran más de dos) para facilitar la comprensión de las citas.

## TESTIMONIOS

### A) DESCRIPCIÓN

*Discurso de la nueva poesía*

s. e., s. l., s. a.

4°-A-F<sup>4</sup>., 24 fols.-L. red. y curs.

*Erratas en fol.:* 2 (en el blanco correspondiente a 1v), 5 (en lugar de 11),

*En blanco el lugar correspondiente al fol.:* 2

*Erratas en sign.:* F<sub>2</sub> (en lugar de F<sub>3</sub>)

fol 1 r: CENSURA | DE LOPE DE VEGA | CARPIO, | Impresa en su  
Filomena año 1621. | Sobre la Poesía culta.

fol. 1r-7r: *Texto*

fol. 8 v: RESPUESTA A LA | Censura antecedente.

fol. 8v-13r: *Texto*

fol. 13v: RESPUESTA A LA | Carta antecedente, de Lope | de Vega Carpio.  
| *Impresa en la Circe. Año de 1624.*

fol. 13v-17r: *Texto*

fol. 17v: RESPUESTA A LA | Carta antecedente, por sus | mismos puntos.

fol. 17v-24v: *Texto*

### B) EJEMPLARES

Biblioteca Nacional de España, R. 24.123, nº 1. Primera obra de un volumen  
facticio con tratados religiosos y correspondencia del siglo XVIII, impresos  
entre 1737 y 1786 en diferentes ciudades. Todas las obras llevan el ex libris  
de Pascual Gayangos, que pudo ser el compilador de los diferentes  
opúsculos. El impreso de Colmenares lleva un trozo de papel rectangular  
pegado en la esquina derecha superior de la primera página donde se lee:

«Ex Biblioteca D. Emmanuelis Vicentii a | Murgutio». El volumen facticio se cierra con un índice de sus contenidos escrito a lápiz. En la primera entrada, después de reseñar el impreso, se lee: «Varias poesías, y *Vida del Maestro Soto*. todo 38 folios». Los 14 folios con poesías y la *Vida de fray Domingo de Soto* formaron parte, en un principio, de este volumen facticio, pero fueron arrancadas después (el ejemplar de la *Vida* conservado en la Biblioteca, VE/43/61, no parece ser el original desgajado del volumen facticio, dado que carece del ex libris de Gayangos y solo presenta el de la propia Biblioteca con fecha de 1867). Es probable que este cuaderno con 38 folios sea el mismo que Colmenares ordenó todavía en vida con los siguientes textos (Baeza y González 1877:230-231):

*Discurso de la nueva poesía*

Epitafio en latín en nombre del Obispo de Segovia, Sr. Moscoso y

Sandoval, a su tío el duque de Lerma en los funerales que le hizo

Epigrama en latín a los mártires segovianos en Japón, en nombre del

Obispo, Cabildo, Ayuntamiento y pueblo de Segovia

Epitafio latinos a San Ignacio

Epitafio latino a San Francisco Javier

Canción mitológica, a los mismos, fundadores de la Compañía de Jesús  
en las tormentas de la Iglesia, en castellano.

Poesía al Monasterio del Escorial

Otra impresión, en letra más pequeña: *Vida del maestro fray Diego Soto*

Tras la muerte del segoviano (1651), el cuaderno pasó a manos del licenciado Gaspar Fernández, quien lo entregaría al convento de San Gabriel de Segovia en 1558. La Barrera [1890/1973:262-263] consultó (antes de 1865) un cuaderno con los mismos textos y características en la biblioteca de los Estudios de San Isidro. Asimismo, Baeza y González [1877:231-232] registró (antes de 1877) el cuaderno que hemos descrito entre los papeles sin clasificar de la Biblioteca Provincial de Segovia. Por las

fechas en que trabajaron ambos estudiosos, es verosímil sostener que existían dos cuadernos idénticos en Madrid y Segovia. No me ha sido posible averiguar si el cuaderno conservado hoy parcialmente en la Biblioteca Nacional era alguno de los dos reseñados, o bien si se trata de un tercer cuaderno idéntico.

Antonio Pérez y Gómez preparó una edición facsímil del impreso de la Biblioteca Nacional en Lope de Vega, *Obras sueltas*, t. II (Siglo XVII), «...la fonte que mana y corre...», Cieza, 1969, pp. 29-76. Alberto Porqueras Mayo editó los textos de Colmenares a partir de este facsímil en *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Puvill Libros, Barcelona, 1989, pp. 79-86 y 111-119.

Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, L/400. Otra signatura parcialmente oculta bajo el sello de la Biblioteca: R/ 76[...]52. Ejemplar guillotinado. Sello de la Biblioteca Municipal en varios folios del impreso (1r, 3r, 8r, 16r, 22r y 24v).

Cambridge University Library, Acton. d. 50.1017 (C. Smith 1955:150). Volumen facticio con cinco obras procedentes de la colección del historiador Lord Acton, que pasó a formar parte de la biblioteca en 1903, siendo posteriormente encuadernados en 1912 por Wilson & Son. Se desconoce su procedencia más lejana (C. Smith 1955:21). Las obras que componen el facticio versan sobre la licitud del teatro en el siglo XVII (Luis Crespi de Borja, *Respuesta a una consulta si son lícitas las comedias que se usan en España*, Francisco Mestres, Valencia, 1685; Sermón de las comedias, primera edición de 1649; Don Pedro Fomperosa y Quintana, *La Eutrapelia. Medio que deben tener los juegos, divertimentos y comedias*, Benito Macé, Valencia, 1683; Antonio Puente Hurtado de Mendoza, *Discurso Teológico y Político sobre la Apología de las comedias* (sin portada ni preliminares); Licenciado Francisco Cascales, *Carta política, escrita ... al Apolo de España Lope de Vega Carpio el año de 1634*, Joseph García Lanza, Madrid, 1756.



Bibliothèque Royale de Bruselas, ejemplar encuadernado con cinco comedias de Lope de Vega, impresas todas en Bruselas (Velpio, 1649-1651). Rodríguez Moñino [1965:146] dio noticia de este ejemplar

Bibliothèque Nationale, París, nº Y-285. Señala C. Smith [1955:27] que éste fue el ejemplar descrito por Lucien-Paul Thomas en su libro *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne*, Max Niemeyer, La Haya, 1909, pp. 122-123. No he localizado en este libro esta signatura.

The Hispanic Society of America. Noticia de Penney [1965:139].

Biblioteca de Bartolomé José Gallardo: ejemplar encuadernado en pergamino, 4º, con la *Genealogía de los Contreras* y con su rúbrica (Rodríguez Moñino 1965:116). Según Penney [1965:139], se trata del ejemplar conservado en la Hispanic Society.

Ejemplar mencionado por Antonio Palau y Dulcet, nº 56.873: El contenido de la entrada es el siguiente: «Censura de la poesía culta de Lope de Vega, impresa en su *Filomena*. Segovia, 1624, 4º, 25 pesetas, 1930». Tanto el lugar como el año supuestos de edición los tomó Palau del último folio del impreso.

## APARATO CRÍTICO

Este aparato crítico reúne las variantes romances que han resultado de cotejar las primeras ediciones de los textos de Lope de Vega con dos ejemplares del impreso aquí editado (BNE, R. 24123 y BHM, L/400). Todas las variantes reseñadas (salvo una) son errores del impreso que he corregido siguiendo las primeras ediciones de los textos de Lope. Se han compulsado, por otro lado, estas últimas con las dos ediciones modernas más solventes de estos escritos, las preparadas por José Manuel Blecua para las *Obras poéticas* del escritor (Planeta, Barcelona, 1989, pp. 809-823 y 1169-1175) y por Antonio Carreño para su edición de las *Obras completas* (Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2004, vol. IV, pp. 309-321 y 684-689). Ambos editores leen *se ha* en lugar de *sea* en un pasaje de la primera edición de *La Filomena* (fol. 196v; p. 818 y p. 313, respectivamente) que presenta una leve separación entre los dos últimos tipos. En el impreso, en cambio, se lee de manera inequívoca la forma *sea*. La competencia gramatical del cajista del impreso y la propia claridad que proporciona al contexto la forma *sea* resultan dos circunstancias que invitan a prescindir de la solución adoptada por los editores. Asimismo, tanto Blecua como Carreño enmiendan el pasaje *dudando el estilo* por *dudando del estilo* (fol. 197v; p. 819 y p. 317), a pesar de que la construcción *dudar* + objeto directo está documentada en los textos de la época. Tanto en el primer caso (p. 398, lín. 46) como en el segundo (p. 399, lín. 42), por las razones aludidas, sigo la primera edición.

APARATO CRÍTICO

SIGLAS DE LAS EDICIONES

*A* *La Filomena*, Alonso Pérez, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1621, fols. 190v-199v

*B* *La Circe*, Alonso Pérez, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1624, fols. 190-194v

*C* *Discurso de la nueva poesía*, s. e. [Diego Flamenco], s. l. [Segovia], s. a. [c. 1628-1629]

395.11 debe de constar *A* debe constar *C*  
 398.39 Patón *A* Platón *C*  
 399.39 con humildad, y admirando lo que no entendiere *A om. C* [el cajista comete un salto de igual a igual (*entendiere... entendiere*). La primera edición presentaba ambas formas en líneas consecutivas y a la misma altura.  
 410.19 tan *B om. C*  
 410.22-23 el primero de *Música*, y más en razón de introducir *B om. C* [el cajista omite una línea completa del original.

410.36 ejemplo *om. BC* [la primera edición deslizó un error que se mantuvo en el impreso. Corrijo partiendo de la fuente seguida literalmente por Lope en este pasaje (véanse pp. 359-360).  
 411.26-27 Audomaro *B*  
 Audomareo *C*  
 411.33 si *B om. C*  
 411.36 Costanciaro *B* Costancia *C*  
 412.17 posible *B* posibles *C*  
 412.44 y *B om. C*  
 413.11 acordarse *B* acuérdase *C*

## CENSURA DE LOPE DE VEGA CARPIO

(IMPRESA EN SU «FILOMENA», AÑO 1621,  
SOBRE LA POESÍA CULTA)

Mándame Vuestra Excelencia que le diga mi opinión acerca de esta nueva 5  
poesía, como si concurrieran en mí las calidades necesarias a su censura, de  
que me siento confuso y atajado; porque por una parte me fuerza su imperio,  
en mis obligaciones ley precisa, y por otra me desanima mi ignorancia,  
y aun por ventura el peligro que me amenaza si este papel se copia, *en* 10  
*el cual ni querría dar gusto a los que esta novedad agrada, ni pesadumbre a los que*  
*la vituperan*, sino sólo descubrir mi sentimiento, bien diferente de lo que  
muchos piensan, que dando crédito a sus imaginaciones son intérpretes  
equívocos de los pensamientos ajenos. Discurso era éste para mayor espacio  
del que permite un papel que responde a un príncipe en término preciso,  
y más en esta ocasión, y donde tantos están a la mira del arco, como si 15  
el más diestro tirador, como Horacio dijo, pudiese dar siempre al blanco; y  
así procuraré con la mayor brevedad que me sea posible decir lo que siento,  
que pues Aristóteles en el libro primero de sus *Tópicos* dejó advertido que  
los filósofos, por la verdad, «debent etiam sibi contradicere», bien puede el 20  
arte de hacer versos, pues todo su fundamento es la filosofía (como consta de  
los antiguos, no sin afrenta de muchos de los modernos, con el debido respeto  
a tanto varón), no digo contradecir, pero dar licencia a un hombre para  
decir lo que siente. Mas hay algunos que a las cosas del ingenio responden  
con sátiras a la honra, valiéndose de la ira donde les falta la ciencia, y quie- 25  
ren más mostrarse ignorantes y desvergonzados negando lo que escriben,  
que doctos y nobles en lo que defienden. En las academias de Italia, no se  
halla libertad ni insolencia, sino reprehensión y deseo de apurar la verdad;  
si ésta lo es, ¿qué pierde porque se apure ni qué tiene que ver el soneto des-  
lenguado con la oposición científica? No lo hizo así el Taso, reprehendido  
en la Crusca por la defensa del Ariosto; no así el Castelvetro por la de 30  
Aníbal Caro; pero, en efeto, España ha de hacer lo que dicen los estran-  
jeros, como se ve por el ejemplo de Antonio Juliano, de quien se rieron los  
griegos en aquel convite: «Tanquam barbarum et agrestem qui ortus terra  
Hispaniae foret».

Yo, señor, responderé a lo que Vuestra Excelencia me manda con las 35  
más llanas razones y de más cándidas entrañas, porque realmente, y consta  
de mis escritos, más se aplica este corto ingenio mío a la alabanza que a la  
reprehensión, porque alabar bien puede el ignorante, mas no reprehender  
el que no fuere docto y tenido en esta opinión generalmente, aunque en  
esta infelicísima edad vemos hombres anotar y reprehender cuando fuera 40  
justo que comenzaran a aprender; pero atájales la soberbia el camino de  
conseguir las ciencias con la humildad y contemplación, porque si todos  
los artes, como los antiguos dijeron, «in meditatione consistunt», quien  
toma los libros para burlarse con arrogancia y no para inquirir con humil-  
dad lo que enseñan, claro está que se hallará burlado y malquisto, justo 45

[Cursiva en el original]

[*Ars poetica*, 350]

[I, II, 101a]

[Aulus Gellius,  
*Noctes Atticae*,  
XIX, IX, 7]

19. 'también deben contradecirse'. 33-34. 'tan bárbaro y rústico como si hubiera nacido en tierra española'. 43. 'se basan en la reflexión'.

premio de su locura. Cuán diferente juicio sea el de los hombres sabios, díjolo muy bien Hermolao Barbaro por estas palabras: «Faciunt hoc alba et (ut Graeci dicunt) bene nata ingenia, quorum summa et certa proprietates est nunquam docere, doceri semper velle, iudicium odisse, amare silentium, quibus duobus tota Pythagoricorum et Academicorum continentur praeceptio». De éstos refiere Aulo Gelio que callaban dos años; pues, ¿de quién son discípulos estos que siempre hablan? Bien dijo Plutarco del callar, «nescio quid egregium Socraticum, aut potius Herculeum prae se fert». No es buena manera de disputa la calumnia, sino la animadversión, que «si vita nostra in remissionem et studium est divisa», no lo dijo Fale-  
 reo por la educación de estos hombres, que no es éste el estudio que se distingue de la remisión. 5

[Plutarchus, *Libro de quomodo quis ab hostibus iuuetur*, 90C]

Presupuestos, pues, estos principios como infalibles, y dando por ninguna la objeción de los que dicen que no se deben poner a las novedades, de que una facultad recibe aumento, porque «omnium rerum principia parua fiunt, sed suis progressionibus usa augentur», ¿cuál hombre será tan fuerte, como César dijo, que «non rei nouitate perturbetur», y atienda a penetrar la causa de que nació la filosofía? Y si una de las tres partes en que Cicerón la divide es «de disserendo, et quid uerum, et quid falsum, quid rectum in oratione, quid consentiens, quid prauum, quid repugnet iudicando», ésta es mejor manera de hablar que responder con desatinos en consonantes, que más parecen libelos de infamia que apologías de hombres doctos. Finalmente, yo pienso decir mi sentimiento, tengan el que quisieren los que, «obliquis oculis», miran la verdad impedidos de la pasión, porque, «minime profecto fraudi esse debet», como Turnebo dice, «iuuandi studium quod amplexi, obtrectatores contemnimus». De cuyos ingenios no puede temer ofensa quien desea la verdad con honestas palabras. 10 15 20 25

[*De bello gallico*, VI, 39]

[*Academica*, I, 5]

El ingenio de este caballero, desde que le conocí, que ha más de veinte y ocho años, en mi opinión (dejo la de muchos) es el más raro y peregrino que he conocido en aquella provincia, y tal que ni a Séneca, ni a Lucano, nacidos en su patria, le hallo diferente, ni a ella por él menos gloriosa que por ellos. De sus estudios me dijo mucho Pedro Liñán de Riaza, contemporáneo suyo en Salamanca, de suerte que, «non indoctus pari facundia et ingenio praeditus», rindió mi voluntad a su inclinación, continuada con su vista y conversación, pasando a la Andalucía, y me pareció siempre que me favorecía y amaba con alguna más estimación que mis ignorancias merecían. Concurrieron en aquel tiempo, en aquel género de letras, algunos insignes hombres, que quien tuviere noticia de sus escritos sabrá 30 35

2-6. 'los caracteres propicios y, como dicen los griegos, bien nacidos, hacen esto: su mayor y más clara cualidad es nunca enseñar, siempre desear ser enseñado, odiar el debate, amar el silencio; en estos dos principios está contenida toda la doctrina de los pitagóricos y de los académicos'. 8-9. 'no sé qué distingue a un ilustre socrático, o mejor, a un hercúleo'. 10. 'si nuestra vida está dividida en relajación y afán de estudio'. 15-16. 'los principios de todas las cosas son pequeños, pero usados con sus gradaciones crecen'. 17. 'no se inquiete por la novedad del asunto'. 19-20. 'sobre el disertar, discerniendo tanto qué es verdadero como qué es falso, qué es razonable en el discurso, qué armónico, qué irregular, qué se contradice'. 24. 'de reojo'. 25-26. 'no debe ser en absoluto causa de daño, los detractores despreciamos el afán de ayudar que habíamos aceptado'. 33-34. 'no ignorante en adecuada elocuencia, y provisto de ingenio'.

que merecieron este nombre: Pedro Laínez, el excelentísimo señor Marqués de Tarifa, Hernando de Herrera, Gálvez Montalvo, Pedro de Mendoza, Marco Antonio de la Vega, doctor Garay, Vicente Espinel, Liñán de Riaza, Pedro Padilla, don Luis de Vargas Manrique, los dos Lupercios y otros, entre los cuales se hizo este caballero tan gran lugar, que igualmente decía de él la fama lo que el oráculo de Sócrates. Escribió en todos estilos con elegancia y en las cosas festivas, a que se inclinaba mucho, fueron sus sales no menos celebradas que las de Marcial, y mucho más honestas. Tenemos singulares obras suyas en aquel estilo puro, continuadas por la mayor parte de su edad, de que aprendimos todos erudición y dulzura, dos partes de que debe constar este arte; que aquí no es ocasión de revolver Tasos, Danielos, Vidas y Horacios, fundados todos en aquellos aforismos de Aristóteles. Mas no contento con haber hallado en aquella blandura y suavidad el último grado de la fama, quiso (a lo que siempre he creído con buena y sana intención, y no con arrogancia, como muchos que no le son afectos han pensado) enriquecer el arte y aun la lengua con tales exornaciones y figuras, cuales nunca fueron imaginadas ni hasta su tiempo vistas, aunque algo asombradas de un poeta en idioma toscano, que por ser de nación ginovés no alcanzó el verdadero dialeto de aquella lengua, donde hay tantas insignes obras inteligibles a la primera vista de los hombres doctos y aun casi de los ignorantes. Bien consiguió este caballero lo que intentó, a mi juicio, si aquello era lo que intentaba; la dificultad está en el recibirlo, de que han nacido tantas, que dudo que cesen si la causa no cesa; pienso que la oscuridad y ambigüidad de las palabras debe de darla a muchos: «Verbis uti» dijo Aulo Gelio, «nimis obsoletis exulcatisque aut insolentibus nouitatisque durae et illepidae par esse delictu videtur», pero más molesta y culpable cosa «verba noua et inaudita dicere», etc. Y, hablando de la *onomatopoeia*, Cipriano en su *Retórica* dice: «At nunc raro, et cum magno iudicio, hoc genere utendum est, ne noui verbi assiduitas odium pariat, sed si commo quis eo utatur et raro non ostendet nouitatem, sed etiam exornabit orationem». Pero Fabio Quintiliano lo dijo todo en una palabra: «Usitatis tutius utimur, noua non sine quodam periculo fingimus». Y más adelante, en el capítulo sexto: «Consuetudo vero certissima loquendi magistra, utendumque plane sermone ut numo, cui publica forma est». Y aunque en él se puede ver tratada esta materia abundantemente, no puedo dejar de citar un aforismo suyo, que lo incluye todo, pues la autoridad de Quintiliano carece de réplica: «oratio, cuius summa virtus est perspicuitas, quam sit vitiosa si egeat interprete?». Y cuando en el libro 8 concede alguna licencia, es con esta limitación: «sed ita demum, si non appareat affectatio».

[*Noctes Atticae*,  
XI, vii, 1]

[*Rhetorica*, III,  
xiv; p. 172]

[*Institutio oratoria*, I, v, 71]

[I, vi, 3]

[I, vi, 41]

[VIII, iii, 27]

25-27. 'usar palabras demasiado gastadas y usadas, o insólitas, y de novedad dura y sin gracia parece un delito semejante', 'decir palabras nuevas desconocidas e inauditas'. 28-31. 'Pero ahora se debe usar este género de construcción rara vez y con gran discernimiento, para que la frecuencia del nuevo giro no engendre aversión; pero si alguien por conveniencia se sirve de él y pocas veces, no exhibirá la novedad, sino que adornará la frase'. 31-32. 'nos servimos de las palabras usuales con mayor seguridad: imaginamos las nuevas no sin algún peligro'. 33-34. 'sin duda alguna, la costumbre es la maestra más segura del hablar, y es claro que debe utilizarse el lenguaje como una moneda, que tiene valor público'. 37-38. 'el discurso, cuya mayor virtud es la claridad, ¿cuán defectuoso sería si necesitara de intérprete? 39. 'pero así solamente si el esfuerzo no es perceptible'.

[*Epistula*, 52] En las materias graves y filosóficas, confieso la breve escuridad de las sentencias, como lo disputa admirablemente Pico Mirandulano a Hermo-  
lao Barbaro: «Vulgo non scripsimus, sed tibi et tuis similibus». Y acuér-  
dase de los Silenos de Alcibíades, «erant enim simulacra», por lo exterior  
fiera y hórrida, pero con deidad intrínseca, y donde Heráclito dijo «que  
estaba escondida la verdad». Pero si por aquellas cosas que Platón llamaba  
«teatrales», desterró los poetas de su república, el medio tendrá pacífi-  
cos los dos extremos para que no esté tan enervada la dulzura que carezca  
de ornamento, ni él tan frío que no tenga la dulzura que le compete. Creo  
que muchas veces la falta del natural es causa de valerse de tan estupendas  
máquinas el arte; pero «arte non conceditur, quod naturaliter denegatur,  
l. ubi repugnantia, §. 1, de regulis iure».

[Hermes Trime-  
gisto, *Pimandro*,  
XII, 12] No se admire Vuestra Excelencia, señor, si en esta parte me dilato, por ser  
tan alta materia el hablar, que de ella dijo Mercurio Trimegisto en el *Piman-  
dro*, «que sólo al hombre había Dios concedido la habla y la mente, cosas  
que se juzgaban del mismo valor que la inmortalidad». Pero, volviendo al  
propósito, a muchos ha llevado la novedad a este género de poesía, y no se  
han engañado, pues en el estilo antiguo en su vida llegaron a ser poetas, y en  
el moderno lo son el mismo día, porque con aquellas trasposiciones, cuatro  
preceptos y seis voces latinas o frasis enfáticas, se hallan levantados adonde  
ellos mismos no se conocen, ni aun sé si se entienden. Lipso escribió aquel  
nuevo latín de que dicen los que le saben que se han reído Cicerón y Quin-  
tiliano en el otro mundo, y siendo tan doctos los que le han imitado, se han  
perdido; y yo conozco alguno que ha inventado otra lengua y estilo tan dife-  
rente del que Lipso enseña, que podía hacer un diccionario como los ciegos a  
la jerigonza. Y así los que imitan a este caballero producen partos monstros-  
sos, que salen de generación, pues piensan que han de llegar a su ingenio por  
imitar su estilo. Mas pluguiera a Dios que ellos le imitaran en la parte que es  
tan digno de serlo, pues no habrá ninguno tan mal afecto a su ingenio que  
no conozca que hay muchas dignas de veneración, como otras que la singulari-  
dad ha envuelto en tantas tinieblas, que he visto desconfiar de entenderlas  
gravísimos hombres que no temieron comentar a Virgilio ni a Tertuliano.  
Puédese decir por él en esta parte lo que san Agustín dice de la elocuencia,  
que no siempre persuade la verdad: «Non est facultas ipsa culpabilis, sed ea  
male utentium peruersitas». Otros hay que tienen este nuevo estilo por una  
fábrica portentosa, y se atreven a tantas letras y partes dignas de sumo res-  
pecto en su dueño, porque dijo el antiguo poeta Lucio que

[*De doctrina  
christiana*, II,  
XXXVI, 54]

multa hominum portenta in Homero versificata  
monstra putant.

[*Rbetorica*, I, XI,  
1371a] Ello por lo menos tiene pocos que aprueben y muchos que contradigan; no  
sé lo que crea, pero diré con Aristóteles, «quaedam delectant nouae, quae  
postea similiter non faciunt».

3. 'no escribimos para el vulgo, sino para ti y para tus semejantes'. 4. 'pues eran figura-  
ciones'. 11-12. 'no se concede por arte lo que se deniega por naturaleza'. 34-35. 'no es la  
misma facultad culpable, sino esa perversidad de los que la usan mal'. 39-40. 'consideran  
que los versos de Homero muestran muchos prodigios humanos'. 43-44. 'ciertas noveda-  
des deleitan, pero luego dejan de hacerlo'.

Todo el fundamento de este edificio es el trasponer, y lo que le hace más duro es el apartar tanto los adjuntos de los substantivos, donde es imposible el paréntesis, que lo que en todos causa dificultad la sentencia, aquí la lengua; y como esto en los que imitan es con más dureza y menos gracia, cuando ellos fueran Virgilio, hallaran algún Séneca que les dijera, por la novedad que quiso usar con los vocablos de Ennio, aunque Gelio sería de esta censura: «Virgilius quoque noster non ex alia causa duos quosdam versus et enormes, et aliquid super mensuram trahentis interposuit».

[Aulus Gellius,  
*Noctes Atticae*,  
XII, 11, 19]

Los tropos y figuras se hicieron para hermosura de la oración. Estas mismas Aftonio, Sánchez Brocense y los demás las hallan viciosas, como los pleonasmos y anfibologías y tantas maneras de encarecer, siendo su naturaleza adornar; y si no, lean a Cicerón, *ad Herenium*, y verán lo que siente de los dialécticos, después de haber dicho: «Cognitionem amphiboliarum eam, quae a dialecticis profertur, non modo nullo adiumento esse, sed potius maximo impedimento», etc. Y engañase quien piensa que los colores retóricos son enigmas, que es lo que los griegos llaman *scirpos* (perdónenme los que le saben, pues que son pocos, que hasta una palabra bien podemos traerla siendo a propósito). Pues hacer toda la composición figuras es tan vicioso y indigno como si una mujer que se afeita, habiéndose de poner la color en las mejillas, lugar tan propio, se la pusiese en la nariz, en la frente y en las orejas. Pues esto, señor excelentísimo, es una composición llena de estos tropos y figuras, un rostro colorado a manera de los ángeles de la trompeta del Juicio, o de los vientos de los mapas, sin dejar campos al blanco, al cándido, al cristalino, a las venas, a los realces, a lo que los pintores llaman encarnación, que es donde se mezcla blandamente lo que Garcilaso dijo, tomándolo de Horacio:

[II, x1]

[Soneto  
XXXIII, 1]

En tanto que de rosa y azucena.

La objeción común a Séneca es que todas sus obras son sentencias, a cuyo edificio faltan los materiales, y por cuyo defecto dijo Cicerón que hay muchos hombres a quien, sobrando la doctrina, falta la elocuencia. Las voces sonoras nadie las ha negado, ni las bellezas, como arriba digo, que esmaltan la oración, propio efecto de ella; pues si el esmalte cubriese todo el oro, no sería gracia de la joya, antes fealdad notable. Bien están las alegorías y traslaciones, bien la similitud por la traslación, bien la parte por el todo, la materia por la forma, y al contrario, lo general por lo particular, lo que contiene por lo contenido, el número menor por el mayor, el efecto por la ocasión, la ocasión por el efecto, el inventor por la invención y el accidente del que padece a la parte que le causa; así las demás figuras: agnominaciones, apóstrofes, superlaciones, reticencias, dubitaciones, amplificaciones, etc., que de todas hay tan comunes ejemplos; mas esto raras veces, y según la calidad de la materia y del estilo, como escribe Bernardino Daniello en su *Poética*. Verdad es que muchos las usan sin arte, y es causa de que yerren en

7-8. 'también nuestro Virgilio, no por otra causa, intercaló ciertos versos duros y desmedidos, y algo más allá de la medida de lo atrayente'. 13-15. 'ese conocimiento de las anfibologías que enseñan los dialécticos, no sólo no es de ninguna ayuda, sino más bien de gran estorbo'.



ellas, porque la retórica quiere una cierta diferencia de ingenio, de quien  
 san Agustín dijo, tomándolo de Cicerón en el libro *De oratore*: «Nisi quis  
 cito possit numquam omnino possit perdiscere». El ejemplo para todo esto  
 sea la trasposición, o *trasportamento*, como los italianos le llaman, que todo  
 es uno, pues ésta es la más culpada en este nuevo género de poesía, la cual  
 no hay poeta que no la haya usado, pero no familiarmente, ni asiéndose  
 todos los versos unos a otros en ella, con que le sucede la fealdad y escuridad  
 que decimos, si bien es más fácil manera de componer, pues pasa el conso-  
 nante y aun la razón donde quiere el dueño, por falta de trabajo para ablan-  
 darla y seguirla con lisura y facilidad. Juan de Mena dijo:

[*Laberinto de Fortuna*, 729 y 184]

A la moderna volviéndome rueda...,  
 divina me puedes llamar Providencia.

Boscán:

Aquel de amor tan poderoso engaño.

Garcilaso:

[Soneto  
 XXI, 13]

Una estraña y no vista al mundo idea.

Y Hernando de Herrera, que casi nunca usó de esta figura, en la Elegía  
 tercera:

[Elegía IV, 238]

y le digo: Señora dulce mía.

Y el insigne poeta, por quien habló Virgilio en lengua castellana, en la tra-  
 ducción del *Parto de la Virgen* del Sanazaro:

[fol. 9r]

Tú sola conducir diva María.

Y así los italianos, de que serían impertinentes los ejemplos.

Esto, como digo, es dulcísimo usado con templanza y con hermosura  
 del verso, no diciendo:

En los de muros, etc.

[*Elocuencia española en arte*, VIII]

Porque casi parece al poeta que refiere Patón en su *Elocuencia*, cuando dijo:  
 «Elegante hablastes mente», figura viciosa que él allí llama cacosíndeton.  
 Finalmente, de las cosas oscuras y ambiguas, y cuánto se deben huir, vea  
 Vuestra Excelencia a san Agustín en el libro 4 de *Doctrina christiana*,  
 porque pienso que su opinión ninguno será tan atrevido que la contradiga.

Platón dijo que todas las ciencias humanas y divinas se incluyeron en  
 el poema de Homero; puede ser que aquí suceda lo mismo, y que, de faltar  
 Platones, no sea entendido el secreto de este divino estilo, si ya no decimos

2-3. 'si alguien no puede rápidamente, nunca podrá aprender bien del todo'.

[XX, 17] de él lo que Augustino del Apocalipsi, en el libro 20 *De ciuitate Dei*, a Marcelino: «In hoc quidem libro, cuius nomen est Apocalipsis obscure multa dicuntur, ut mentem legentis exerçant». Mas viniendo a una verdad infalible, no deja de causar lástima que lo que los ingenios doctos han procurado ennoblecer en nuestra lengua desde el tiempo del rey don Juan el Segundo hasta nuestra edad del santo rey Filipo tercero, ahora vuelva a aquel principio; y suplico a Vuestra Excelencia humildísimamente, pues está desapasionado, juzgue si es esto así por estas palabras de la prosa que se hablaba entonces, que con ejemplos no le quiero cansar, pues el de Juan de Mena, autor tan conocido, basta en el comento que hizo a su *Coronación*, donde dice así, hablando de la fama del gran Marqués de Santillana, don Íñigo López de Mendoza:

[Prólogo] Y no quiere cesar ni cesa de volar fasta pasar el Cáucaso monte, que es en las sumidades y en los de Etiopía fines, allende del cual la fama del Romano pueblo se falla no traspasase, según en el de *Consolación*, Boecio; pues ¿cómo podrá conmigo más la pereza que no la gloria del dulce trabajo?, ¿o por qué yo no posporné aquésta por las cosas otras, es a saber, por colaudar, recontar y escribir la gloria del tanto señor como aquéste? Mas esforzándome en aquella de Séneca palabra, que escribe en una de las epístolas por él a Lucilio enderezadas, etc.

¿Puede negarse una cosa tan evidente? Pues certifico a Vuestra Excelencia que le pudiera traer infinitos ejemplos, como decir: «por la de la buena fama gloria, y por ende las conmemoradas acatando causas, y láctea emanante, temblante mano y peregrinante principio», cosas que tanto embarazan la frasis de nuestra lengua, que las sufrió entonces por la imitación de la latina cuando era esclava, y que ahora que se ve señora tanto las desprecia y aborrece. Decía el doctor Garay, poeta laureado por la Universidad de Alcalá, como él dijo en aquella canción,

Tengo una honrada frente  
de laurel coronada,  
de muchos envidiada, etc.,

que la poesía había de costar grande trabajo al que la escribiese y poco al que la leyese. Esto es sin duda infalible dilema, y que no ofende al divino ingenio de este caballero, sino a la opinión de esta lengua que desea introducir. Mas, sea lo que fuere, yo le he de estimar y amar, tomando de él lo que entendiere con humildad, y admirando lo que no entendiere con veneración; pero a los demás que le imitan con alas de cera en plumas tan desiguales, jamás les seré afecto, porque comienzan ellos por donde él acaba. A quien dijera yo lo que Escala a Policiano, dudando el estilo de una epístola suya: «Non sapit salem tuum: multa miscet, omnia confundit, nihil probat». La dureza es imposible que no ofenda la poesía, pues no deleita, habiéndose hecho para escribir deleitando. Memoria hace Crinito de la que

[Angelus Politianus, *Epistulae*, XII, XII; fol. 178v]

2-3. 'en este libro, cuyo nombre es Apocalipsis, muchas cosas se dicen de forma oscura, para que ejerciten la mente de los que leen'. 43-44. 'no sabe a agudeza tuya, mezcla muchas cosas, las confunde todas, no prueba nada'.

- [*De poetis latinis*, I, XIV; p. 418] tuvo Atilio trágico, y que no menos que de Cicerón fue llamado «ferreus poeta», aunque no sé si les viene bien el apellido de poetas de hierro, pues ningunos en el mundo tanto oro gastan, tanto cristal y perlas. Las voces latinas que se trasladan quieren la misma templanza. Juan de Mena usó muchas, verbigracia: 5
- [*Laberinto de Fortuna*, 898 y 153] El amor es ficto, vaníloco pigro...,  
y luego resurgen tan magnos clamores.
- [Góngora, *Al favor que san Ildefonso recibió de Nuestra Señora*, 9] Como en este caballero: 10
- Fulgores arrogándose, presente;
- que es todo meramente latino. No digo que las locuciones y voces sean bajas, como en un insigne poeta de nuestros tiempos: 15
- Retoza ufano el juguetón novillo;
- pero que con la misma lengua se levante la alteza de la sentencia puramente a una locución heroica. Sea ejemplo el divino Herrera: 20
- [Elegía III, 19-25] Breve será la venturosa historia  
de mi favor, que es breve la alegría  
que tiene algún lugar en mi memoria.  
Cuando del claro cielo se desvía 25  
del sol ardiente el alto carro apena,  
y casi igual espacio muestra el día,  
con blanda voz, que entre las perlas suena,  
teñido el rostro de color de rosa,  
de honesto miedo y de amor tierno llena, 30  
me dijo así la bella desdeñosa, etc.
- Ésta es elegancia, ésta es blandura y hermosura digna de imitar y de admirar, que no es enriquecer la lengua dejar lo que ella tiene propio por lo extranjero, sino despreciar la propia mujer por la ramera hermosa. Pues si 35  
queremos subirlo más de punto, léase la canción a la traslación del cuerpo del señor rey don Fernando, que por sus virtudes fue llamado el Santo, y entre sus estancias, ésta:
- [Canción V, 40-50] Cubrió el sagrado Betis, de florida 40  
púrpura y blandas esmeraldas llena  
y tiernas perlas, la ribera undosa,  
y al cielo alzó la barba revestida  
de verde musgo, y removió la arena  
el movable cristal de la sombrosa 45  
gruta, y la faz honrosa,  
de juncos, cañas y coral ornada,  
tendió los cuernos húmidos, creciendo  
la abundosa corriente dilatada,  
su imperio en el Océano extendiendo. 50

Aquí no excede ninguna lengua a la nuestra, perdonen la griega y latina. Pero dejándola para sus ocasiones podrá el poeta usar de ella con la templanza que quien pide a otro lo que no tiene, si no es que las voces latinas las disculpemos con ser a España tan propias como su original lengua, y que la quieran volver al estado en que nos la dejaron los romanos, y prueba con tantos ejemplos el doctísimo Bernardo de Alderete en su *Origen de la lengua castellana*. Yo por algunas razones no querría discurrir en esto, que tal vez he usado alguna pero adonde me ha faltado, y puede haber sido sonora y inteligible. 5

[Gracián Dantis-  
co, *Galateo espa-  
ñol*, X]

Por cuento de donaire se escribía y se imprimía no ha muchos años el estilo de aquel cura que hablaba con su ama esta misma lengua, pidiendo el «ansarino cálamo», y diciéndole que no subministraba «el etiópico licor el cornerino vaso». No quiero cansar más a Vuestra Excelencia y a los que no saben mi buena intención, sino acabar este papel con decir que nunca se aparta de mis ojos Fernando de Herrera por tantas causas divino, sus sonetos y canciones son el más verdadero arte de poesía. El que quisiere saber su verdad, imítele y léale, que de Garcilaso no pienso hablar palabra, pues han llegado algunos a tanta libertad, que llaman poetas mecánicos los que le imitan, cosa tan lastimosa, que por locura declarada carece de respuesta. Harto más bien lo sintió el divino Herrera cuando dijo en aquella elegía que comienza: «Si el grave mal que el corazón me parte», que a juicio de los hombres doctos había de estar escrita con letras de oro: 10 15 20

[Elegía I, 133-  
134]

Por esta senda sube al alto asiento  
Laso, gloria inmortal de toda España. 25

Muchas cosas se pudieran decir acerca de la claridad que los versos quieren para deleitar, si alguien no dijese que también deleita el ajedrez y es estudio importuno del entendimiento. Yo hallo esta novedad como la liga que se echa al oro que le dilata y aumenta; pero con menos valor, pues quita de la sentencia lo que añade de dificultad. Con esto, Vuestra Excelencia, señor, crea que lo que he dicho es cosa increíble a mi humildad y modestia; y si no es violencia en mí, plegue a Dios que yo llegue a tanta desdicha por necesidad, que traduzga libros de italiano en castellano, que para mi consideración es más delito que pasar caballos a Francia; o a tanta soberbia, por falta de entendimiento, que haga reprehensiones a los libros a quien todos los hombres doctos han hecho tan singulares alabanzas. Y para que mejor Vuestra Excelencia entienda que hablo de la mala imitación, y que a su primero dueño reverencio, doy fin a este discurso con este soneto que hice en alabanza de este caballero, cuando a sus dos insignes poemas no respondió igual la fama de su misma patria: 30 35 40

Canta, cisne andaluz, que el verde coro  
del Tajo escucha tu divino acento,  
si ingrato el Betis no responde atento  
al aplauso que debe a tu decoro. 45

Mas de tu soledad el eco adoro,  
que el alma y voz del lírico portento,  
pues tú sólo pusiste al instrumento  
sobre trastes de plata cuerdas de oro. 50

LA POLÉMICA GONGORINA

Huya con pies de nieve Galatea,  
gigante del Parnaso, que en tu llama  
sacra ninfa inmortal arder desea,  
que como, si la envidia te desama,  
en ondas de cristal la lira orfea  
en círculos de sol irá tu fama.

5

RESPUESTA  
A LA CENSURA ANTECEDENTE

Herodotus in *Melpomene* [*Historiae*, IV] Los antiguos, como dice Heródoto y Vuestra Merced, señor Lope de Vega, sabe muy bien, solenizaban las fiestas de Minerva con competencias, solenidad propia a tal deidad, pues tantos afirman que nació de ellas. Y habiendo yo visto la censura de la nueva poesía que al fin de la *Filomena* ha salido impresa, me pareció hacer a Vuestra Merced, como a padre de la profesión poética, esta fiesta. 5

Aulus Gellius, *Noctes Atticae*, XX, 1, [5] Confieso llanamente, señor, que en viendo estos dos poemas que tan alterada traen la república poética, me llevaron la afición algunas cosas que de ellos entendí, y las que yo, como poco erudito, no alcancé, me declaró su autor a boca; donde conocí con cuánta cordura respondió Sexto Cecilio a Faborino sobre la escuridad de las *Doce Tablas*: «Obscuritates earum non assignemus culpae scribentium, sed inscitiae non assequentium», considerando yo que si aquello procedía en las leyes escritas para gobierno común del pueblo, con cuánto mayor razón procedería en un poema escrito antes para solo Platón que para todo el vulgo de Atenas, como célebremente quiso Antímaco, cuando, dejado del vulgo que no le entendía y atendido de solo Platón, dijo: «Plato mihi unus instar est omnium», y después confirmó el prudentísimo Cicerón con aquel prudentísimo axioma: «Poema reconditum paucorum approbationem; oratio popularis ad sensum vulgi debet mouere». Fue cuerda diferencia, a mi parecer, en la cual se funda mi intento, pues, «non omnia omnibus pari filo conueniunt», como dijo el Mirandulano Fénix a Hermolao. Y así me admiro de que Vuestra Merced fundase su doctrina en principios de tan diversa profesión como es la retórica de la poética, como aun lo muestra el primer lugar que cita de Aulo Gelio: «Verbis uti aut nimis obsoletis exculcatisque aut insolentibus nouitatisque durae et illepidae par esse delictum videtur», yerro justamente imputado a un abogado que en los estrados introdujo palabras de un poeta, sacándolas de su centro, como parece que insinúa la ironía de aquellas palabras, dichas del mismo: «Eaque sibi duo verba ad orationum ornamenta seruauerat». No le es lícito al orador, que sólo trata de persuadir con fuerza de razones vehementes, inventar vocablos ni frases, ni usar de los poéticos, como Vuestra Merced bien sabe, y prueba con los lugares de nuestro Quintiliano, maestro siempre de oradores, no de poetas, como él mismo protesta diciendo: «Nos, omissis quae nihil ad instituendum oratorem pertinent», y tanto, que consiguiientemente se queja que, «in illo plurimum erroris, quod ea, quae poetis, qui et omnia ad voluptatem referunt et plurima vertere etiam ipsa metri necessitate coguntur, permissa sunt, conuenire quidam etiam prorsae putant». 10 15 20 25 30 35 40

Cicero, *Brutus* post medium [L, 191]

Picus Mirandulanus, *Epistula* [30]

Aulus Gellius, *Noctes Atticae*, XI, vii, [1]

[XI, vii, 6]

Quintilianus, *Institutio oratoria*, VIII, vi, [2]

[VIII, vi, 17]

14-15. 'Sus oscuridades, no las asignemos a un defecto de los que escriben sino a la ignorancia de los que no comprenden'. 20-23. 'Platón solo es para mí el equivalente de todos', 'un poema difícil debe pretender la aprobación de unos pocos; el discurso popular la emoción de la multitud'. 24. 'No a todos conviene todo de la misma textura'. 27-29. 'Usar palabras demasiado gastadas y usadas, o insólitas, y de novedad dura y sin gracia, parece un delito semejante'. 32. 'y se había reservado aquellas dos palabras para ornar el discurso'. 36-37. 'nosotros, omitidas las cosas que no pertenecen a la formación del orador'. 38-40. 'hay muchísimo error en aquello que piensan algunos que también convienen a la prosa

Bien lejos está de dar preceptos poéticos quien tanto desvía sus frases, y con razón, pues para persuadir de boca, más eficaces serán los vocablos y frases conocidas que las extravagantes. Por cuya causa reprueba Cicerón (aunque en diverso propósito) las anfibologías dialécticas. Y nuestro Apolo español, Arias Montano, declaró esta causa mejor que todos en sus *Retóricos*, que podrá ser estén en el librico de la remuneración que aquel señor envió a Vuestra Merced:

Cicero, *Ad Herennium*, II, [XI] 5

Arias Montano, *Rhetorica*, III, [1100-1104; cursiva en el original] 10

Esto igitur semper propii sermonis amator  
et conare nouas non intermittere voces,  
ni ratio et rerum nouitas postulet, *ut sic*  
*dissimules studium* et tantum dixisse puteris  
quod res ipsa petit pro causa et pondere causae.

En esta conformidad y preceptos de la retórica hablan todos los lugares citados en Cicerón, Aulo Gelio y Quintiliano; porque al poeta 15

Horatius, *Poetica* [58-59] 20

licuit semperque licebit  
signatum praesente nota producere nomen,

como Vuestra Merced tiene bien visto en esto y los demás preceptos que le acompañan.

Y, verdaderamente, si no conociera por sus obras de Vuestra Merced la ingenuidad de su ánimo, creyera que con pasión había traído la autoridad de san Agustín con tanta seguridad, pasando la protesta que el sagrado doctor entra haciendo en el mismo libro 4 de *Doctrina christiana*, de que no pretende hacer aun retóricos, cuanto más poetas, sino discípulos de la verdadera sabiduría, cuyo hijo y ministro se profesa: «Huius sapientiae filii et ministri sumus». Y prosiguiendo en cuánto importa la claridad en el intérprete de los sagrados libros, porque no sea menester intérprete para el intérprete, como él mismo dice. «Non ergo expositores eorum ita loqui debent, tamquam se ipsi exponendos simili auctoritate proponant»; dice, pues, que «ut ambiguitas obscuritasque vitetur, non sic dicatur ut a doctis, sed potius ut ab indoctis dici solet». Traslado lugares por la fuerza que Vuestra Merced pone en el de este santo doctor, diciendo (lo que es tan llano) que no habrá ninguno tan atrevido que contradiga su opinión; mas ha de ser en el propósito que él la dice, y nunca el santo le tuvo de dar preceptos poéticos, pues 25 30 35

Augustinus, *De doctrina christiana*, IV [v, 7] 30

[IV, VIII, 22] 30

[IV, x, 24] 35

aquellas cosas que están permitidas a los poetas, quienes por un lado procuran producir placer con sus composiciones y por otro están forzados a alterar el orden de muchas palabras por las exigencias del verso'. 9-13. 'Así pues, sé siempre amante de tu propio idioma y no intentes introducir nuevos vocablos, si la razón y novedad del asunto no lo requieren, para que de esa manera disimules tu afán y se piense que tú sólo dices lo que precisa el asunto en cuestión, según la causa y la importancia de la causa'. 18-19. 'fue lícito y siempre lo será forjar moneda impresa con cuño actual'. 28-29. 'somos hijos y ministros de esta sabiduría'. 31-32. 'Luego los intérpretes de aquéllos [los autores sagrados] no deben hablar de tal modo que se propongan a sí mismos como si debieran ser explicados con similar autoridad a la de aquéllos'. 32-34. '[si en el lenguaje del vulgo se dice de modo] que se evita la oscuridad y la ambigüedad, se suele decir no de la forma en que lo dicen los doctos, sino de la forma en que lo dicen los no instruidos'.

[IV, x, 25] aun tratando de la retórica excluye lo deleitable: «De modo delectandi», dice el santo, «non ago; de modo autem quo docendi sunt qui discere desiderant loquor». Empleo propio de predicadores, que es a quien él enseña: [IV, xviii, 35] «In istis autem nostris», dice, «quae de loco superiore populis dicemus», en quien parecen tan mal las flores poéticas, como en el poeta las frases comunes: «Quapropter», dice Aristóteles, «errant non parum qui huiusmodi dictionis (ornatum videlicet) accusant», con que la autoridad de san Agustín viene a quedar antes de esta parte por la diferencia y contraposición. 5

Aristoteles,  
*Poetica* [XXII,  
1458b5;  
p. 260]

Esto he dicho por parecerme que ninguno de los lugares de la censura hablaba formalmente de la poesía; sin duda estoy engañado, pero con harto deseo de dejar de estarlo. 10

Ahora, en defensa de mi afición, que como confesé al principio la tengo a esta poesía, me parecía, señor, que no admitiendo la naturaleza o causa final de esta profesión medianía, pues

Horatius, *Poetica* [372-373]

mediocribus esse poetis  
non homines, non Dei, non concessere columnae,

15

Aristoteles, *Poetica*, [1458a20;  
pp. 255-256]

tampoco admitiera medianía de estilo. Bien conoció esta naturaleza, como todas las demás, Aristóteles, cuando dijo, hablando formalmente de la poesía: «Quae igitur ex propriis nominibus constabit, maxime paerspicua erit, humilis tamen, exemplum sit Cleophontis, Sthelenique poesis; illa veneranda, et omne prorsus plebeium excludens, quae peregrinis utetur vocabulis», y el adjetivo *xenicis*, que Alejandro Pacio tradujo, *peregrinis*, tradujera yo en nuestro español, *extraordinarios*, aunque sé poco de griego, y bien poco. Éste es siempre el sentimiento de Aristóteles, bien que echando la cortapisa de que por adornado no diese en enigmático o bárbaro, calumnia que Vuestra Merced apunta tratando de los pleonasmos y anfibologías, y ésta no sé que haya en estos dos poemas, sino es que lo sea aquélla de la dedicación al señor duque de Béjar: 20 25 30

[*Soledades*, I, 13]

Arrima el fresno al fresno.

Y aún ésta la llamara yo *diafirmo* o equívoco, en la frase de nuestros poetas; y pleonasmos, según sé poco de esto, no hallo ninguno, pues no entiendo que lo es aquél del *Polifemo*, en la octava 61: 35

[481-482]

Viendo el fiero jayán con paso mudo  
correr al mar la fugitiva nieve.

40

Ni aquello de la segunda parte de las *Soledades*:

1-3. 'no trato del modo en el que se debe deleitar; hablo, en cambio, del modo en el que debe enseñarse a quienes desean aprender'. 4. 'Pero en los nuestros, aquellas cosas que decimos al pueblo desde el púlpito'. 6-7. 'por lo cual se equivocan no poco quienes censuran de esta manera este género de dicción (esto es, el ornato)'. 16-17. 'a los poetas ser mediocres no se lo permiten ni los hombres, ni los dioses ni carteles'. 21-24. 'así pues, la que conste de palabras propias será muy perspicua, aunque humilde; como lo es, por ejemplo, la poesía de Cleofonte y Esténelo; será admirada, en cambio, aquella que se sirva de palabras nuevas, excluyendo del todo cualquier palabra vulgar'.



[46]

cristal pisando azul con pies veloces.

Brocensis *Mirra*, IV [De figuris constructionis]

Porque el Brocense, citado por Vuestra Merced en esta ocasión, no quiere, y con razón, que sea pleonasma, «longam vitam vivere», pues el adjetivo amplía la significación del verbo, como aquello:

5

Virgilius, *Aeneida*, III, 8 [en realidad, IX, 5]

Ad quem sic roseo Thaumantias ore locuta est.

Y así, tampoco lo será pisar con pies veloces, pues pudiera con pies tardos, *et sic de aliis*.

10

De lo que Vuestra Merced se muestra más desagradado es de las transposiciones, y de lo que yo más me admiro, pues siendo la anástrofe, que así la llaman los retóricos, y el Despauterio,

[Despauterius, *De figuris*, fol. Xr]

Ordo inversus erit tibi Anastropha praepositurae;

15

Beda, *Rhetorica*. *Job*, V, 8.

siendo, pues, particular tropo de los poetas, aunque el Venerable Beda la señaló en las Sagradas Letras, ejemplificando aquello de Job, «Quamobrem ego deprecabor Dominum», y la frase común usa en mil dicciones, como *tecum*, *vobiscum*, y otras, no quiero yo valerme de las muchas que tienen los más insignes poetas como Virgilio,

20

*Aeneida*, V [en realidad, I, 13]

Italiam contra,

[III, 75, y VI, 329]

litora circum,

25

Horatius, *Satyrae*, [I], III, [68]

Nam vitiis nemo sine nascitur,

sino probar cómo este pleito está sentenciado de buen juez y pasado, como dicen, en cosa juzgada. Arifades puso en propios términos este achaque, y le responde Aristóteles: «Prorsus ignorans quod haec omnia dum proprium vitant, plebeiam interim dictionem effugiunt». La autoridad de este gran varón, que como Vuestra Merced sabe, muchas veces en los *Retóricos*, y siempre en la *Poética*, asienta que la poesía pide estilo realzado sobre todos, y ver que en esto, como en lo demás, no hay autor que no le siga y prosiga, me ha inclinado a esta opinión.

30

35

Si Horacio, señor Lope de Vega, tratando de la diferencia específica de los estilos poéticos, cómico, trágico, lírico, heroico y otros, asentó por regla:

*Poetica* [92]

singula quaeque locum teneant sortita decenter,

40

¿por qué las profesiones diferentes en género no se han de tratar con diferencias de estilos? La historia el llano, la retórica el vehemente y la poética el

4. 'vivir larga vida'. 7. 'Taumantias con su boca rosada le habló así'. 15. 'tendrás por anástrofe de anteposición el orden invertido'. 18-19. 'por lo cual yo recurriré al Señor'. 23-25. 'frente a las costas contra Italia'. 27. 'en efecto, nadie nace sin defectos'. 31-32. 'ignorando del todo que mientras evitan todas estas palabras usuales, huyen de la dicción vulgar'. 40. 'que cada cosa mantenga el sitio propio que le ha tocado en suerte'.

Aristoteles, *Poetica* [IX, 1451b, 5; p. 89] § Luciano, *Quomodo sit scribenda historia* [cols. 291 y 279]

realzado. Pues si de la historia, no siendo tan excelente como la poesía, conforme a Aristóteles, «quo sit ut sapientius atque praestantius poesis historia sit», y no poco si se tratara como debía, dice Luciano que no se ha de escribir «verbis vulgaribus et tabernariis», después de haber dicho: «Magnum igitur, imo magis plus quam magnum vitium fuerit, si quis nesciat ea quae historiae propria sunt ab his quae sunt poetices separare», no será pues razón que la poesía sea calumniada de que se adorna como quien es. 5

Plinius, *Epistula ad Luperulum* [Epistulae, IX, xxvi, 1 y 3]

Del retórico, aun no igual al poeta ni en sus medios ni en sus fines, a juicio de su mismo padre Cicerón, dijo Plinio Novocomense: «Nihil peccat, nisi quod nihil peccat», y lo sube tan de punto, que concluye, «ut quasdam artes ita eloquentiam nihil magis quam ancipitia commendant». Pues si tan alto sube la retórica nacida entre el pueblo y dedicada a él, ¿cuánto estará obligada a subir a la poesía, nacida entre los dioses y dedicada a ellos, como concede el sol de nuestra España san Isidoro? Si esto hubiera de leer el vulgo, no me atreviera yo a escribirlo, porque según tiene profanada (o por mejor decir, desestimada) esta profesión, se riera de esta verdad; y si ésta se ha de decir, no 10

Isidorus, *Etymologiae*, VIII, VII, [1]

tiene él la culpa: «Quippe vates», dice Aristóteles, «hanc auram sequuntur componentes ad vota spectatorum». ¿Es posible, señor Lope de Vega, que Aristóteles diga esto, cuando en su república Alejandro respetaba, en el furor de un saco, la casa de Píndaro poeta, pregonando que ninguno la tocara? 15

*Poetica* [XIII, 1452b, 35; p. 145]

¿Cuando buscaba preciosas cajas en que guardar los versos de Homero, continuo consultor aún en la cama? ¿Y cuando en la república romana los Cipiones honraban su sepulcro con los huesos de Enio? ¿Qué dijera si viera en este siglo y república lo que Vuestra Merced tiene tantas veces tan justamente llorado? ¿Tan poco aplauso de los príncipes, tanta profanidad del vulgo y tanta emulación, cuando era menester tanto valor? «Eoque etiam innixius, quo ad taxandos poetas haec aetas in tantum prona est», palabras son tuyas encomendando la erudición y ornato, y me admiran considerando la diferencia de aquellos tiempos a estos, y juzgo que si entonces les cargó la culpa por el apetito de aplauso popular, ahora les cargara culpa y pena aunque no fuera menester, pues ellos mismos se la dan hechos demonios unos de otros, haciendo a Persio harto más verdadero de lo que permite la cordura: 20

Aristoteles, *Poetica* [XVIII, 1456a, 5-7; p. 211]

25

30

Persius, *Satyræ*, IV [42]

Caedimus inque uicem praebemus crura sagittis, 35

mordiéndose en los teatros, en los libros y en todas ocasiones, sin perdonar honras, ni aun linajes, y (lo que peor es) ni a su misma profesión, donde muestran su ignorancia, pues infaman lo que, a su juicio, profesan.

El sentimiento me ha apartado del principal intento, aunque entiendo que uno se causa de otro, pues estos inconvenientes nacen de querer con 40

2-3. 'por esto la poesía es más sabia y distinguida que la historia'. 4. 'con palabras vulgares y de taberna'. 4-6. 'por lo tanto, será un gran defecto, incluso mayor más que grande, si alguien no sabe separar esas cosas que son propias de la historia de las que lo son de la poesía'. 9-11. 'no comete ninguna falta, excepto que no comete ninguna', 'igual que ciertas artes, así nada recomiendan más que la elocuencia de dos fines'. 17-18. 'pues los poetas persiguen esta aura (aceptación) al escribir para el gusto de los espectadores'. 26-27. 'y por esto el más grande esfuerzo, precisamente en unos tiempos en que tanto abundan las censuras a los poetas'. 34. 'golpeamos y a su vez suministramos dolores con saetas'.

humildad viciosa granjear el aplauso del vulgo. Horacio no se preci6 de escuro, y con todo aclama:

*Carmina*, III, 1  
[1]

Odi prophanum vulgus et arceo,

5

admitiendo por jueces de sus versos s6lo a los doctos:

*Satyræ*, I, III [en  
realidad, x, 81-  
83]

Plotius et varius, Maecenas, Virgiliusque,  
Valgius et probet haec Octavius optimus, atque  
Fuscus et haec utinam Viscorum laudet uterque!

10

Los poetas de ahora, como cristianos, proceden con m6s humildad, sujet6ndose a m6s de lo que parece justo. Pero yo con Vuestra Merced hablo: ¿qu6 rep6blica, se6or, medianamente gobernada, no diferencia sus estados con distinción de ornato plebeyo, medio y noble? El caos se deshizo tomando su lugar cada uno de los elementos, y entre ellos el fuego, s6mbolo propio de la poesía,

15

Ovidius, *Meta-*  
*morphosis*, I [27]

emicuit summaque locum sibi fecit in arce.

20

No ser6 pues raz6n privarla de la alteza que naturalmente es suya, aun a juicio de hist6ricos y oradores, pues Lactancio Firmiano, buen voto en cualquier materia, dijo: «Officium poetae in eo est, ut ea, quae vere gesta sunt, in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo transversa traducat». La comedia, empleo del pueblo y de su juridic3n, pues 6l la paga, como Vuestra Merced cuerdamente dijo, siga su intento y acom6dese con su llaneza, necesaria al oyente, no al letor, que puede, y es justo, detenerse a considerar lo que no entendiere de vuelo. Mas al l6rico, al tr6gico y al heroico gran desdicha ser6 sujetarles al juicio del vulgo, «qui non delectu aliquo aut sapientia ducitur ad iudicandum, sed impetu non numquam et quadam etiam temeritate», como dijo el prudente Cicer3n. Oso decir que parte de no tener esta alt6sima profesi3n la estimaci3n que merece, ha nacido de haber hablado sus profesores vulgarmente. Y es tan poco venturosa, que al principio de su restauraci3n nacen estas desavenencias entre quien la ha de restituir a su gloria. Bien veo que en todos los siglos diga verdad Persio:

25

30

35

Persius, *Satyræ*,  
V [53]

velle suum cuique est nec voto viuitur uno.

Tambi6n en las rep6bricas griega y latina hubo poetas que afectaron facilidad y llaneza: en aqu6lla, Est6leno, y en 6sta, Ovidio; mas a ninguno

40

4. 'odio y rechazo al vulgo profano'. 8-10. 'que aprueben estas p6ginas Plocio y Vario, Mecenas y Virgilio, Valgio y Octavio y el inmejorable Fusco, y ¡ojal6 que las alaben los Viscos!' 19. 'resplandeci3 e hizo para s6 un lugar en la m6s alta fortaleza'. 23-25. 'el oficio del poeta consiste en traducir con alg6n decoro aquellos hechos que son verdaderos en otras im6genes con figuras indirectas'. 29-31. 'quien no es guiado para juzgar por alg6n discernimiento o saber, sino siempre por el impulso y tambi6n por una cierta temeridad'. 38. 'cada uno quiere lo suyo y no se vive por un solo deseo'.

Aristoteles, *Poetica* [XXII, 1458a 21] ✠ Floridus [*Lectio-num*] *successiuarum*, II I, 38-41; p. 196] le salió bien, pues al griego, Aristóteles, y al latino, Francisco Florido y otros, les achacaron de vulgares. Y yo entiendo de entrambos que si vivirán en este siglo, o realzaran el estilo, o no escribieran, por no verse, si no desestimados, igualados con un mismo nombre con los ciegos coplistas de consonantes a borbollones. No son todos poetas los que hacen versos, que Empédocles los hizo, y muchos, y con todo dijo Aristóteles que no era poeta, sino físico. 5

[*Poetica*, I, 1447b 19] Para este intento creo yo que pide Horacio y todos los clásicos de esta profesión que se acompañen igualmente naturaleza y arte: 10

Horatius, *Poetica*, [410-411] alterius sic altera poscit opem res et coniurat amice,

[*Epistulae*, XII, x; fol. 176r] para que la naturaleza influya la facilidad, y el arte dé la disposición y ornato. Sin lo cual procedería lo que dijo Escala a Policiano: «Si ita libera fiunt carmina, quid iam non carmen erit?»; hasta lo que hablamos siempre, será siempre verso; y Aristóteles viene en ello, luego, «quot capita, tot poeta?». Esto no es posible, pues se compone un poeta de tantas y tan altas partes, que quieren decir que ningún siglo produce más de uno, aunque el presente ha producido tantos millares de versistas. Bien sabe Vuestra Merced cuánta verdad tiene esto, y así me admiro que contradiga su misma causa, pues bastaban para defensa (cuando no hubiera tantas) aquellas palabras tan apretadas que Vuestra Merced tantas veces habrá visto en Aristóteles: «Multae enim dictionis ipsius affectiones sunt, quas poetis indulgemus; ad haec non eadem est rectitudo ciuilis facultatis quae poeticae, sed nec alterius ullius artis praeterquam poeticae»; y 3 *Rhetoricorum*, 2: «Oportet effingere peregrinum sermonem. Admirabile enim rerum externarum est; iucundum vero admirabile est, ac in metris quidem et multa faciunt hoc et conuenit illuc». 20

*Poetica* [XXV, 1460a 12-13; p. 289] 25

[*Rhetorica*, III, II, 1404b; p. 221] 30

Ya veo que Vuestra Merced estará enfadado, y justamente, de que yo le haya ocupado con cosas tan sabidas, «sed conceptum sermonem tenere quis poterit?». Solo le suplico que entienda le soy tan aficionado como debo a hijo de España, debiendo ella tanto a Vuestra Merced, y que quisiera tener muy gran caudal para emplearle en alabanza de quien tantas merece. Guarde nuestro Señor a Vuestra Merced. De Segovia en trece de noviembre de 1621 años. 35

*Licenciado Diego de Colmenares*

11-12. 'ambas cosas se piden ayuda mutua y se conjuran amistosamente'. 15-16. 'si los poemas se hacen así de atrevidos, ¿qué no será ya un poema?' 17-18. '¿cuántas cabezas, tantos poetas?' 24-26. 'son muchas las alteraciones del lenguaje que concedemos a los poetas; además, no es la misma la corrección de la disciplina política que la de la poética, ni tampoco la de cualquier otra arte que no sea la poética'. 26-29. 'conviene servirse de voces extranjeras en un discurso. Las cosas forasteras producen admiración y placer, y en los versos sin duda se utilizan mucho, siendo allí convenientes'. 31-32. 'pero, ¿quién podrá contener sus palabras?'

RESPUESTA A LA CARTA  
ANTECEDENTE, DE LOPE DE VEGA  
(IMPRESA EN LA «CIRCE», AÑO DE 1624)

[*De Republica*, I, 336c; p. 535, index: s. v. «interrogare facilius quam respondere»]

Dijo Platón en el primero diálogo de su *República*, que «facilius est interrogare quam respondere», que viene a ser lo mismo que reprehender y no escribir. A mí no me espantan, señor excelentísimo, prosas ni lugares citados, sean de quien fueren en razón de la poesía, sino el escribirla y mostrarnos cómo luce en la práctica lo que nos enseñan con la teórica, que es lo que respondió un hidalgo a un maestro de armas: «saque Vuestra Merced la espada, y dígame todo eso con las manos». Cierto que yo pienso, o no lo debo de haber entendido, que por esto dividió la poética el doctísimo Savonarola en objeto, uso y modo; que el uso no está allí sin causa, pues dijo Crisóstomo, «que era estéril el arte sin el uso, como también temerario el uso sin el arte». Y no importa hablar magistralmente de una ciencia si el tal razonador no sabe ejecutarla. Bien sé que esto tiene respuesta con la excelencia de los teóricos a la ejecución de los prácticos, si les faltase el arte; pero no la tiene en razón de querer la extravagancia que valga su voto solo contra el de tantos tan excelentes hombres; y más de quien confiesa que no entiende lo que defiende, que para eso mejor fuera remitirse a las manos que a la pluma. «Qui vere putat melius esse aliquid quod deterius est nullo dubitante scientia eius caret»; esto dijo san Agustín en el primero de *Música*, y más en razón de introducir una nueva lengua, que aunque nos dan a entender que no es gramática nueva, sino exornación altísima de la poesía, lejos de la profanidad del vulgo (nunca el otro romano lo hubiera dicho a tan diferente propósito) bien sabemos que lo sienten de otra manera que lo dicen, y desviando del verdadero sentido los lugares, como aquel axioma de Cicerón, que no le pasó por el pensamiento haberle entendido de la oscuridad, como se verá claramente por este lugar citado de Robortelio sobre la *Poética* de Aristóteles: «Orationem rhetorum ad vulgi sensum esse scriptam; poemata autem poetarum paucorum iudicio censerit»; que aquí habló de la excelencia del arte en el alma y nervios de la sentencia y locuciones, que no de las tinieblas del estilo.

[*De musica*, I, vi, 12]

[*Explicationes*, p. 4]

[Savonarola, *De divisione scientiarum*, IV]

Esta disciplina, que en fin es arte, pues se perficiona de sus preceptos, es parte de la filosofía racional, por donde le conviene a su objeto ser parte del ente de razón. Es, pues, el ejemplo objeto del arte poética, como el entimema de la retórica. El oficio del poeta es enseñar de cuáles y con cuáles cosas se constituya el ejemplo, y con qué modos y similitudes a diversos géneros, estados y negocios debemos usar de este silogismo, porque todas las demás partes de la filosofía racional hacen esto mismo cerca de su propio objeto. De los metros y números no hay que tratar, porque el modo métrico y armónico no es esencial al arte, por donde verá Vuestra Excelencia que se engaña quien piensa que en esta novedad de locuciones consiste.

5-6. 'es más fácil preguntar que responder'. 21-22. 'quien de verdad cree que es mejor lo que es peor, sin duda alguna carece de ciencia propia'. 30-31. 'el discurso de los oradores fue escrito para la sensibilidad del vulgo; en cambio, las obras de los poetas para ser apreciadas por el gusto de la minoría'.

«Potest enim poeta uti argumento suo et per decentes similitudines discurre sine versu», y note Vuestra Excelencia aquel «per decentes similitudines». Luego la esencia de la poesía no es el verso, como se ve en Heliodoro, Apuleyo, las prosas del Sanazaro y piscatorias del san Martino. Aquí repare Vuestra Excelencia en quien dice que con ciertos poemas nuevos se restauraba la poesía, que a su parecer debía de andar perdida en Italia y en España. Cuando el Tolosano dijo en su *Syntaxis artis mirabilis* que constaba el poema de la razón de las sílabas, añadió del orden y del tiempo; todo lo cual más pertenece al sistema de los versos que al arte, de suerte que aunque aquella estrañeza fuera imitable, no era poesía en el arte, sino en el adorno del contexto. 5 10

Pero quien siente que no tiene fundamento en la retórica, ¿qué respuesta merece? O no entiende que le tocan las mismas obligaciones que al historiador, fuera de la verdad, o poca erudición muestra quien esto ignora, estando todos los retóricos llenos de ejemplos de poetas, como verá mejor Vuestra Excelencia si don Francisco de Quevedo prosigue un discurso que dejó comenzado, ingenio verdaderamente insigne y tan adornado de letras griegas y latinas, sagradas y humanas, que para alabarle más, quisiera deberle menos; porque como yo veo en cuantos autores de este género han llegado a mis manos ejemplificada la retórica con poetas, no sé quién pueda con luz de letras cuidadosas permitirse a sí mismo error tan grande. 15 20

[Ciprianus, *Rhetorica*, III, XXIX; p. 217]

Yo igualmente hallo las figuras en todos, como, por ejemplo, la prosopopeya, «id est, ficta personae inductio», como se ve en Cicerón a Herenio, y en Virgilio en el 4 de la *Eneida*, que también se introduce por forma, como allí por la fama o la aposiopesis, precisión o reticencia, el uno en Verres y el otro en el libro primero, con los demás ejemplos de Cipriano y Audomaro Taleo, que es puerilidad tomarlos en la boca, cuanto más negarlos y escluir la retórica de la poética, sin querer que, como la oración se sirve de su ejemplo, valga para ella misma lo que da a los otros; que si a la retórica llamó Magno Tirio, «cogitationum animi enunciaticem», ¿qué diferencia hay del retórico al poeta?, o ¿quién se declara con más altos y peregrinos pensamientos? Si por los de esta nueva lengua no nos ponen por objeción que más que se declaran, se oscurecen, y si por opinión de san Agustín, «rhetorica tam falsa, quam vera persuadet», no debe de ser diverso de estas dos facultades el oficio. En mil partes de sus disputaciones oratorias el docto Ludovico de Costanciaro ejemplifica con Virgilio, Horacio y Ovidio, y a este propósito, hablando de la inducción, dice: «Eandem non raro usurpant poetae, speciatim Ovidius, apud quem multa et praeclara sunt inductionum exempla, ut est illud, “materiamque tuis”, etc., liber 4 de *Tristibus*, *Elegia* 3». Y hablando del entimema retórico, cita a Lucano: «Quid satis est, si Roma parum?»; y, en otra parte, hablando con Pompeyo: «Audes fulcire ruinam», etc. 25 30 35 40

[*Tristia*, IV, III, 73] † [*Pharsalia*, V, 274, y VIII, 528]

1-2. 'en efecto, el poeta puede tratar su tema y discurrir por imágenes apropiadas sin el verso'. 23. 'esto es, la introducción fingida de una persona'. 30. 'la enunciadora de las ideas del alma'. 34. 'la retórica falsa persuade tanto como la verdadera'. 37-40. 'con frecuencia los poetas hacen uso de ella, Ovidio especialmente, en quien hay muchos y admirables ejemplos de inducciones, como es aquél, y materia para los tuyos'. 40-41. '¿qué es suficiente si Roma es poco?' 41-42. 'te atreves a contener la ruina'.

[*Quaestionum con-  
vivalium*, I, 1; *Mo-  
ralia*, 613F]

[VII, xv, 14]

[Quintilianus,  
*Institutio oratoria*,  
I, vi, 40]

[XCV, 10]

La gramática, lógica y retórica no pienso yo que tuvieron otro fin que el conocimiento del razonar, pues la gramática considera el hablar concertado o bárbaro; la lógica, el verdadero o falso, y la retórica, el pulido o tosco, de suerte que las artes son para una de tres cosas: o para obrar, o para hablar, o para deleitar. La filosofía moral obra, aunque calle, como sintió Plutarco en su primero problema; la gramática y música deleitan; y la lógica y retórica hablan, aunque también le pareció a Cicerón que al filósofo le convenía la elocuencia. Pues ¿de qué se compondrá la poética, si no habla bien ni deleita?, ¿o qué llamamos en ella locuciones y frasis?, y más que el dueño de este discurso que envió a Vuestra Excelencia no funda su opinión en otra cosa que las figuras, tropos, enigmas, alegorías y tan horribles metáforas; ¿o por qué le será tan precisa la lógica? Que el que no la sabe no podrá ser poeta, sino versista, porque la filosofía es el arte de las artes, que es lo mismo que decir su fundamento, como afirma Macrobio en el séptimo de sus *Saturnales*.

Éstas no son disputaciones dialécticas, donde la verdad dudosa tiene necesidad de argumentos, cuanto es posible probables por la una y la otra parte de la contradicción. Y así no he querido responder, sino sólo enseñar a Vuestra Excelencia el papel, y le suplico, porque sin duda es docto, no juzgue de su pasión ni el haber tenido en tanto desprecio lo que a mí me cuesta tanto estudio, pues me remite al gusto del pueblo, que paga versos que entiende, sin acordarse que tales cosas he dado yo de barato al vulgo, de la ganancia de tantos poemas impresos, o no le agradan, si no los entiende por fáciles, como los que defiende por difíciles, pues dice que va a preguntar al autor de aquellos poemas que llaman cultos lo que no entiende, que debe de ser todo; de donde se infiere que defiende sin entender y que alaba, como muchos, aquello sólo en que halla dificultad. Y, finalmente, es conclusión que muerto el dueño (que viva y le guarde Dios muchos años para honra de nuestra nación, pues su ingenio es como el sol y su estilo como las nubes, que con ser tan soberana luz y ellas cosa tan vil y compuestas de materia tan baja, son poderosas con su oscuridad a que no sepamos si hay sol hasta que alguna vez las desvía hablando su propia lengua), queda esta poesía perdida, pues tan lucido y preciado ingenio no la entiende, y lo confiesa y lo escribe, y tiene a Ovidio en poco. ¡Desdichado de ti, Ovidio, a qué has venido, pues ya ponen tus *Fastos*, *Elegías* y *Metamorfoseos* en la lista de los ciegos, y dos docenas de versos de Jerónimo Bosco, si bien pintor excelentísimo y inimitable, que se pueden llamar *salios*, de quien dice Antonio, «*Saliorum carmina vix suis sacerdotibus intellecta*», han sido el remedio del arte y la última lima de nuestra lengua!:

At populus tumido gaudeat Antimacho,

dijo Catulo, en que parece que contradice el haberle dejado sólo en los oídos de Platón; y Josefo Scalígero sobre este verso, que no le agradaba aquel poema, aunque era de su amigo: «et propter molem et propter obscuritatem,

38. 'los cantos de los salios apenas eran entendidos por los propios sacerdotes'. 41. 'en cambio, el pueblo goza con el enfático Antímaco'. 45. 'y a causa de su grandeza y oscuri-

quamquam eruditionem, et diligentiam in eo laudet». En fin, quieren que recibamos con palio la lengua antigua, como tengo probado (sin réplica) en el primero discurso que anda impreso, o que comience agora la nuestra a tartamudear como si fuese niña.

El ánimo de ese papel viene tan declarado y lejos del propósito, que no me hizo fuerza a la respuesta ni por la obligación de la cortesía, ni por la contradicción de la materia, que defender lo mismo es nueva manera de contradecir y argumento que ninguno de los filósofos antiguos le ha soñado; de donde me vengo a persuadir que aun no debe de haber leído el discurso a que responde, pues si sólo hubiera visto el proemio, supiera de lo que había de huir, y si la materia, de que había de tratar, acordarse que dice: *No digo que las locuciones y voces sean bajas; pero que con la misma lengua se levante la alteza de la sentencia a una locución heroica*. Y en otro lugar antes de éste, dice: *El medio tendrá pacíficos los dos extremos para que no esté tan enervada la dulzura que carezca de ornamento, ni él tan frío que no tenga la dulzura que le compete*.

[cursivas en el original]

Con esto habrá visto Vuestra Excelencia que porfiamos los dos una misma cosa, y para que más clara se vea esta verdad, el lugar de que hace tanto cargo de conciencia con el testimonio de que hablé de poetas, y no generalmente de la escuridad, dice así: *Finalmente de las cosas oscuras y ambiguas y cuánto se deban huir, vea Vuestra Excelencia a san Agustín en el libro 4 de Doctrina christiana, etc*. Luego, si dice de las cosas oscuras y ambiguas, no especifica poetas, sino todo género de escuridad y ambigüedad; y a esta traza es todo, dando círculos en lo que está dicho y con diferente sentido, armando sobre el mismo fundamento vanas contrariedades. Pero diciendo ingenuamente lo que siento, él no quiso defender, sino hacer ostentación de sí para ser conocido; porque fue opinión de Plauto que por la mayor parte los grandes ingenios (como debe de ser el suyo), «in occulto latent»; aunque creo que mejor le respondiera como Catulo a Ravidio: «Anne ut prevenias in ora volgi? Quidvis? Qua lubet esse nitus opus? Eris?».

[XL, 5-6]

El ingenio del excelentísimo señor Príncipe de Esquilache, virrey agora del Perú, filósofo y teólogo, ha escrito muchos versos en honra de la lengua castellana y erudición de los que la deseamos saber con perfección; y entre ellos esa Égloga, con la pureza que alabara yo aquí, si no se la enviara a Vuestra Excelencia para que la encarezca y estime con su grande ingenio y letras y luzga esta alabanza de señor a señor, que el respeto de ser bienhechor mío podría ser que le diese a quien lo sabe algún aire de lisonja. Quéjase, casi al fin de ese papel, de los poetas que se contradicen unos a otros; no debe de hablar conmigo en esta parte, porque yo tengo mis librillos (cuales son) llenos de alabanzas de poetas y de los demás ingenios, si bien no está allí el suyo por no le haber conocido, y quisiera sin esto que hubiera leído a Aristófanes en razón de las comedias (si bien trae su discurso una palabra griega), donde hubiera visto introducido a Sócrates, que también le hay en la lengua latina, para los que no habemos pasado a Grecia.

Lea, pues, Vuestra Excelencia esa Égloga con mucho gusto y verá poner las manos en el instrumento de nuestra lengua al Príncipe con la mayor

dad, por más que alabe en él la erudición y diligencia'. 27. 'Se esconden en un lugar secreto'. 28-29. '¿Acaso para andar en boca de todos? ¿Qué quieres? ¿Deseas hacerte famoso a costa de lo que sea? Lo serás'.



limpieza (excelencia suprema de los músicos) que hombre jamás las puso. ¿Qué dirá de esa claridad castellana?, ¿de esa hermosa exornación?, ¿de ese estilo tan levantado con la propia verdad de nuestra lengua?, sin andar a buscar para cada verso tantas metáforas de metáforas, gastando en los afeites lo que falta de faciones y enflaqueciendo el alma con el peso de tan excesivo cuerpo. Cosa que ha destruido gran parte de los ingenios de España con tan lastimoso ejemplo, que poeta insigne que escribiendo en sus fuerzas naturales y lengua propia, nacida en ciudad que por las leyes de la patria es juez árbitro entre las porfías de la propiedad de las dicciones y vocablos, fue leído con general aplauso, y después que se pasó al culteranismo, lo perdió todo. 5 10

*Lope Felis de Vega Carpio*

RESPUESTA A LA CARTA  
ANTECEDENTE, POR SUS MISMOS PUNTOS

Plato, *De Repu-* Enojado, Trasímaco dijo a Sócrates: «Facilius est interrogare quam respon- 5  
*blica*, I, ante me- dere». Concediolo el achacado, como verdad tan natural, y publicó por pena  
dium [336c; p. del ignorante, «ut discat a sciente», añadiendo: «et ego igitur hanc poenam  
561] § [I, 337d; mihi constituo». Hasta ahora, señor Lope de Vega, no está líquido cuál de  
p. 562] los dos pregunta o responde. Yo de mi parte digo que cuando quisiera hacer  
versos, me preciara más de discípulo que émulo de Vuestra Merced, pues  
cuando no en el mismo propósito, con la misma razón podría responderle lo 10  
que el mismo Sócrates a Cebes, sobre haber emulado los poemas de Ysopo:  
«Non aut illius, aut poematum ipsius emulus esse volens haec feci: noueram  
enim hoc non facile esse», pero deseos de saber animan mucho. Quiere  
Vuestra Merced que yo muestre con obras lo que con palabras, y constan- 15  
do el poeta igualmente (como en la pasada apunté) del impulso de la  
naturaleza y erudición del arte, puede aquélla faltar y ésta se muestra razo-  
nando de sus preceptos. Por donde dijo Cicerón: «Nullam artem in se ver-  
sari, sed esse aliud artem ipsam; aliud quod propositum sit arti», de donde  
infririó Jasón de Nores, «absurdum non esse ut qui poemata scribere non 20  
possit, illius tamen rei possit tradere precepta». Verificado bien en Aristó-  
teles, que escribió tanto arte y ningún poema, ni aun verso, aunque algu-  
nos hayan soñado lo contrario; y acaso viéndose Horacio tan falto de lo pri-  
mero, dijo de lo segundo:

*Poetica,*  
[304-306] ergo fungar vice cotis, acutum 25  
reddere qua ferrum valet exsors ipsa secandi;  
munus et officium nil scribens ipse docebo.

Esto dice Horacio, el poeta romano que yo alego,

Son versos de 30  
Lope, en la epís-  
tola 4 de la *Circe*  
[281-282] no el castellano Horacio de la puente,  
aficionado a voces trogloditas.

Porque no bajemos de veras a burlas, que todos fácilmente pregonamos 35  
modestia y la guardamos tanto que no se nos ve, gracejando en consonan-  
tes. Cuanto más que yo sólo traté de decir mi opinión y sentimiento, y los  
fundamentos que en ello tengo (tratando entonces sólo del estilo conve-  
niente a la poética) y cuál sea, entiendo que se probó en los lugares cita-  
dos, sin desviar ninguno de su verdadero sentido; o ellos lo digan, pues  
aún viven y vivirán, que no nacieron de polianteas ni colectáneas comunes. 40  
Ahora, señor, que Vuestra Merced nos obliga en su papel a que dejando

4-5. 'es más fácil preguntar que responder'. 6-7. 'que aprenda del que sabe, y por tanto yo me establezco esta pena'. 12-13. 'no los hice queriendo ser rival suyo ni de sus poemas; pues sabía que esto no era fácil'. 17-18. 'ningún arte se ocupa de sí mismo, sino que uno es el arte mismo, otro qué cosa sea el propósito del arte'. 19-20. 'que no es inútil el arte para quien no puede escribir poemas; con todo, puede enseñar sus preceptos'. 25-27. 'así pues, haré las veces de piedra de afilar, que agudo puede volver al hierro, incapaz ella misma de cortar; enseñaré la tarea y el oficio sin escribir yo mismo'.

[cursivas en el original] por asentado el *cómo* se ha de decir, pasemos a tratar lo *que* se ha de decir, torciendo el orden a Platón, aunque no el propósito, cuando dijo: «Diximus quae discenda sunt: quo modo vero discendum sit adhuc considerandum est». Axioma es asentado que la sustancia (digámoslo así) de la poética es la ficción o fábula, y *poeta* en su origen etimológico es el que finge o fabrica por sí solo. Bien me atreviera yo a probar esto con muchos testimonios así profanos como sagrados, mas contentémonos ahora con el de Sócrates, pues él solo basta, cuando tratando de los poemas que él había compuesto, que también Sócrates fue poeta, dijo: «Meditatus sum poetam oportere, si poeta esse vellet, fabulas facere et non sermones». Y Aristóteles aún con más distinción diciendo: «Ex his igitur patet poetam fabularum magis quam carminum esse poetam». Siendo pues la esencia de la poética la ficción, nadie medianamente entendido negará que sean poemas la ficción de Heliodoro, casi todos los diálogos de Luciano, la *Transformación* de Apuleyo, y en nuestra lengua, el prudente *Guzmán de Alfarache*, el desgraciado *Gerardo* y cuantos libros de caballerías avivaron la invención española, hasta su Herodes, don Quijote; que el ser en prosa o verso es accidente. Verdad sea que considerando sus primeros maestros que la causa final de esta profesión es enseñar deleitando, les pareció sería más deleitable el metro. Y así comenzaron en la república griega Lino, Orfeo y Amfión a enseñar en metro su teología y física, y Homero después sus misterios, si ya no les antecedieron en esto (como en lo demás) los orientales caldeos, asirios y hebreos, como parece constar de Job y Moisés. Prosiguióse la poesía métrica en la república romana por Livio Andrónico y Enio, dándola suma perfección el siempre admirable Virgilio, hasta que por el año novecientos de Cristo se comenzó lo rítmico o consonante, invención que tantos juicios ha estragado y tantos ingenios nobles ha hecho esclavos, siendo (para el vulgo) mejor poeta aquel que más presto halla consonante a *naípe*, *muslo* o *cántaro*; que no sin causa dijo el Petrarca hablando de lo rítmico: «Poetica mulcendis vulgi auribus inuenta». No me atreviera yo a distinguir en cuál de las dos repúblicas, griega o latina, se inventó. En Zonaras he leído que Constantino León, emperador de la nona centuria, lloró la muerte de su mujer en verso rítmico. De allí pasó a lo vulgar de Sicilia e Italia, como dijo el Petrarca: «Quod genus apud Siculos, ut fama est, non multis ante seculis renatum brevi per omnem italiam ac longius emanavit», si bien añade, «apud Graecorum olim ac Latinorum vetustissimos celebratum, siquidem et Athicos et Romanos vulgares rythmico tantum carmine uti solitos accepimus», palabras que con el «renatum» de la primera cláusula apuntan dificultad bien prolija. Luego se comunicó a Francia en tiempo de Luis octavo, como quiere Genebrardo. En fin, pasó las cumbres de los montes

5  
10  
15  
20  
25  
30  
35  
40

Plato, *De Republica*, III, ante medium [394C; p. 589]

Plato, *Phaedon*, post initium [61b; p. 34, index: «fabula Socratis»] § Aristoteles, *Poetica*, [IX, 1451b, 27-28; p. 95]

Petrarca, Praefatio ad Epistulas Familiares I [I, 6]

Zonaras, tomo III, [xvi] [I, 1, 7]

Genebrardo, *Chronologiae*, IV

2-4. 'dijimos qué cosas deben aprenderse; hasta aquí, sin embargo, se ha considerado el modo en que deben aprenderse'. 9-10. 'pensé que el poeta debía, si quería ser poeta, componer ficciones y no razonamientos'. 11-12. 'así es manifiesto que el poeta es poeta más por las fábulas que por los versos'. 29-30. 'los hallazgos poéticos que acarician los oídos del vulgo'. 34-38. 'este género, renacido entre los sicilianos, como es sabido, no hace mucho tiempo, se difundió en breve por toda Italia y aun más lejos, siendo practicado en otro tiempo entre las más antiguas poblaciones griegas y latinas, pues sabemos que los poetas vulgares áticos y romanos solían componer poesía rítmica'.

Pirineos, llegando a España, si acaso no fue al revés este camino, comunicándose de España a Italia y Francia, como prueba Beuter el Valenciano. Como quiera, tardó en arraigar, y no por el mal temperamento, como dio a entender el hagiense Juan Segundo cuando dijo de España,

Beuter, [*Crónica general de España*], en el Prólogo [fol. \*iii]

[Ian Everaerts]  
*Epigrama XIX*

an vero paucis cum sit faecunda poetis.

5

Córdoba, patria de los Sénecas y Lucano, y de don Luis de Góngora

[Cursiva en el original]

Legionensis in *Cantica*, II, [p. 131]

Pues Roma en su mayor fertilidad se vio casi vencida de la poesía española, y cuando las demás provincias, fuera de Italia, aún apenas conocían el nombre de esta profesión, una sola ciudad de España brotó asombros del Apolo romano, sin haber quedado con tantos partos en nada menguada su fecundidad en tantos siglos; de suerte que nunca fue falta de temperamento o naturaleza, sino de la cultura o arte. Quien duda que a su juicio de Vuestra Merced, es éste mayor arrojamiento que decir *con estos nuevos poemas se restauraba la poesía en España*; que lo sea o no, ello tiene más autoridad de lo que nadie pueda quitarle, pues entre otras el doctísimo fray Luis de León, en sus doctos comentarios a los *Cantares*, dijo, tratando de nuestros líricos que han sido los celebrados hasta ahora en España: «Cum poesis nihil aliud sit quam pictura loquens, totumque eius studium in imitanda natura versetur; id quod nostri poetae, qui amatoria scripserunt, parum certe attendentes, cum se putarent optime dicere, ab optimi poetae officio longissime recesserunt». Bien cierto que no se diría esto por los famosos Garcilaso, Mendoza o Hernando de Herrera, mas tampoco se diría por este nuevo género de poesía, pues sólo se estraña por nuevo. Y es cierto que si tan valiente juicio alcanzara este tiempo, trocara sin duda la censura, admirando, y con mucha razón, en Vuestra Merced la invención, propiedad esencial del poeta; la cultura admirable (y sean los siglos testigos) de nuestro cordobés; la feliz profundidad del Félix Palavicino; la gravedad de los dos aragoneses; la energía de Francisco López de Zárate; la rara erudición y caudal del famoso don Francisco de Quevedo, de quien yo me profeso no menos deudor que Vuestra Merced, ni menos aficionado que el que más, y de cuyos discursos cada y cuando que nuestra suerte los saque a luz (aunque es en esto tan detenido, como otros arrojados) podrá prometerse España lo que de todas las obras de su gran ingenio.

10

15

20

25

30

Pero de nadie temeré yo que pueda probarme haber dicho, como Vuestra Merced quiere, que la poesía no tiene fundamento en la retórica, pues nunca llegó a mi pensamiento, antes me parecía que el pedestal, plinto y basa de la poética son la gramática, lógica y retórica, y el objeto, todas las ciencias y profesiones del mundo, pues la compete hablar de todas, pidiéndolo el intento, como Manilio dijo:

35

40

*Astronomicum*, III  
[II, 49]

Omne genus rerum doctae cecinere sorores.

6. 'o bien realmente la elocuencia se encuentra en pocos poetas'. 18-22. 'no siendo la poesía otra cosa que pintura que habla, todo su aprendizaje consiste en la imitación de la naturaleza; cuestión que nuestros poetas de tema amoroso atendían ciertamente muy poco, creyéndose óptimos en el hablar cuando en realidad se alejaron muchísimo del óptimo oficio del poeta'. 42. 'las hermanas cantaron toda clase de temas doctos'.

Y para empleo tan extendido bien previno Horacio:

Horatius, *Poetica*, [309]

Scribendi recte sapere est principium et fons.

De donde infiero que anduvo fácil de contentarse el obispo albanense en la instrucción de su poeta, cuando dijo: 5

Vida, *Poetica*, I [384]

Nulla sit ingenio quam non libauerit artem.

Que yo, mirando la grandeza del empleo, subiera el «libauerit» a «exauferit», por ver que cuanta teología mística en que fue admirable Grecia, cuanta filosofía natural y moral, cuanta astrología, matemática, cosmografía, política y económica, y, en fin, cuantas profesiones se leen (aun por episodios) en Homero, Hesiodo, Virgilio, Horacio, Papinio y todos los clásicos de aquellos siglos, están tratados no superficialmente, como da a entender la palabra «libauerit», sino con mucha profundidad, y tanta que fueron como oráculos de sus repúblicas. Y teniendo yo siempre en esta veneración y estima la profesión poética, no sé como se pueda colegir del papel pasado que no fundo mi opinión en otra cosa que las figuras, tropos, enigmas, alegorías y horribles metáforas, puesto que allí dije, digo y diré siempre que cada profesión tiene su estilo propio, y entre todas a la poética le pertenece el realzado. Bien sintió esto Jerónimo Vida en su docta *Poética*, porque no demos círculos en los autores, ya que los demos en la materia obligados de las objeciones; dice, pues, tratando de los realces del estilo poético: 10 15 20 25

Vida, *Poetica*, III [106-108]

Parcius ista tamen delibant et minus audent,  
artifices alii; nec tanta licentia fandi  
cuique datur, solis vulgo concessa poetis.

Iulius Caesar Scaligerus, *Poetica*, III, VI [en realidad, xxvi, p. 115B]

Vitruvius, V, [1], in proemio

[*Institutio oratoria*, VIII, VI, 19]

[X, I, 28]

Y porque no se entienda que es sólo licencia, como la llama el vulgo, sino necesidad importante, lo advirtió el crítico Escalígero en su *Idea* tratando formalmente de este propósito: «Igitur astrorum cursus aperte ponere aut inepti est aut Astrologiam profitentis, ut Arati et aliorum. At in eo opere, quod primum argumentum aliud habet, fabulis condire oportet». Y aun Vitruvio en su *Architectura* conoció esta diferencia, diciendo: «Non enim de architectura sic scribitur ut historia aut poemata». Y, para averiguar esta diferencia con los retóricos mismos, será Quintiliano buen testigo y aun buen juez, el cual, después de haber dicho, «omnia liberiora poetis, quam oratoribus», dijo: «meminerimus tamen non per omnia poetas esse ora- 30 35

3. 'el saber es principio y fuente del escribir correctamente'. 8. 'no haya ninguna clase de conocimiento que su ingenio no haya probado'. 10-11. 'se haya apropiado'. 26-28. 'otros creadores, sin embargo, catan con más parquedad estos adornos y se atreven a menos, que no se da a cualquiera tanta licencia en la expresión, concedida solamente a los poetas por el vulgo'. 32-34. 'se trata, por lo tanto, de exponer abiertamente el curso de los astros bien para el desconocedor de la astrología, bien para el experto, como sucede en Arato y en otros. Pero en aquella obra que tenga otro asunto principal, conviene ocultarlo con fábulas'. 35-36. 'no se escribe pues sobre la arquitectura de la misma manera que sobre la historia o la poesía'. 38-39. 'todas estas cosas con una libertad mayor para los poetas que para los oradores' 39-1. 'recordemos, por otro lado, que los poetas no deben ser seguidos por los



- de donde infiero que no debe de haber leído a Quintiliano en aquel predicamento de los escritores, donde dice: «Lascivius quidem in heroicis quoque Ovidius, et nimium amator ingenii sui, laudandus tamen partius», o como lee Pedro Galandio, «in partibus»; y más adelante entre los trágicos, tratando de la *Medea* que por desgracia nuestra no parece (si acaso no es de Virgilio, como insinúa Tertuliano) dijo: «Ovidii Medea videtur mihi ostendere quantum vir ille prastare potuerit, si ingenio suo temperare, quam indulgere malluisset», que en ambas censuras están bien severamente reprehendidas la facilidad y la filaucía (y no se me achaque el vocablo de novedad griega, que yo le he leído españolizado y aun tautológico en un mismo verso en tercetos de poeta confiado). Este juicio, pues, de Quintiliano, condenando la facilidad y llaneza de Ovidio, ha confirmado gente de buen voto en esta materia, porque dejando a Francisco Florido por haberle citado en la pasada, Jacobo Grifolo dice sobre aquel verso de Horacio: «“Vir bonus et prudens versus reprehendet inertes”. Id est sine arte et enervatos, cuiusmodi sunt illi, qui nimia facilitate et negligentia fiunt. Quod proprium est vitium illorum, qui suo nimium indulgent ingenio. Quod in Ovidio reprehendit Quintilianus». Y Dionisio Lambino, sobre aquello de Lucrecio,
- Quintilianus, [Institutio oratoria] X, 1 [88]
- Contra haereses [De praescriptionibus adversus haereticos, XXXIX; PL, 2, col. 53] † Lope de Vega en la Epístola 4 de la *Filomela*, dice: *Tal es del propio amor filautia.*
- Grifolus in *Poeticam* Horatii [p. 127]
- Lambino in Lucretium, [De rerum natura] I, [313; pp. 33-34]
- Stillicidi casus lapidem cauat;
- Scaligerus, *Poetica*, IV, 1 [p. 175C]
- [VI, vii; p. 330C]
- [VI, vii; p. 331B]
- [VI, vii; p. 332A]
- «Cherillus et Ovidius, quem quidam viri docti alterum Cherillum esse volunt». Sobre esto, enfado parece multiplicar autores, y más a quien los habrá visto como Vuestra Merced. Sólo temo no se ofenda Julio César Escalígero, de que tratándose «de poetarum crisi», no se oiga su voto. Dice, pues, en su *Parascene*, o preparación del estilo poético, y del peligro que hay en la facilidad: «Quid uberius *arte amandi* Ovidiana? Nihil humilium». Y en el *Hiper crítico* dice, después de muchas correcciones al mismo Ovidio: «Multa aliter possem quae nolo: ac ne haec quidem a me essent posita nisi necesse fuisset ostendere quantum vir ille sibi pepercerit, cum meliora multo posset». Hasta decir del *Arte amandi*: «Longe vero magis laesit animum ars illa amatoria. Nihil enim aliud quam nugae», y del poema, o poemas, de las *Transformaciones*: «Igitur cum multa liceret nobis aut reprehendere, aut tollere, aut addere, aut castigare, aut immutare, paucis erimus

2-3. 'ciertamente, Ovidio también fue lascivo en sus versos épicos, y demasiado aficionado a su propio ingenio, si bien partes de su obra deben elogiarse'. 6-8. 'La *Medea* de Ovidio me parece que demuestra cuánto se habría distinguido aquel hombre si hubiese preferido ser moderado que ser complaciente con su ingenio'. 14-18. 'el hombre cabal y prudente reprende los versos sin arte. Esto es, sin arte y sin nervio; son de este modo aquellos que se hacen con demasiada facilidad y descuido. Que es un defecto característico de aquellos que son demasiado benevolentes con su ingenio. Lo que Quintiliano reprende a Ovidio'. 20. 'la gota que cae horada la piedra'. 22-23. 'Cherilo y Ovidio, que algunos hombres doctos quieren que sea otro Cherilo'. 25. 'sobre el juicio de los poetas'. 27. '¿Qué más abundante que el *Arte de amar* ovidiano? Nada más humilde'. 29-31. 'podría en otras circunstancias poner muchos otros pasajes que rechazo: y ni siquiera éstos ciertamente los habría puesto si no hubiese sido necesario demostrar en qué medida ese hombre se disculpaba a sí mismo, pudiendo haber citado otros mucho mejores'. 31-32. 'sin duda aquel arte de amar perjudicó mucho más el alma. No eran otra que cosa que tonterías'. 33-1. 'y siéndonos lícito, pues, o bien reprobar, o bien suprimir o añadir, o bien corregir o modificar,

contenti, ne penitus eum contempsisse videamur». Éstos son, cuando no todos, algunos de los autores que (como en la pasada dije) achacan a Ovidio de vulgar, que yo no le tengo en poco, sino que estimo sus *Fastos*, *Elegías* y *Transformaciones*, no en listas de ciegos, como Vuestra Merced quiere, sino en todo aquello que las estimó su mismo autor, cuando se prometió, 5

Ovidius, *Metamorphosis*, [XV, 878] in exitu

ore legar populi,

inquietaando juventudes y profanando recogimientos. Bien diferente intento fue el del pintor Jerónimo Bosco. Ojalá, señor Lope de Vega, que muchas de las poesías celebradas de España tuvieran el fondo que aquellas pinturas; de quien dice un historiador de los eruditos de nuestra edad y nación, 10

Sigüenza en la *Historia de san Jerónimo*, III, IV, cap. 17.

que «comúnmente llaman los disparates de Jerónimo Bosco, gente que repara poco en lo que mira». Ya Vuestra Merced habrá conocido el autor, en el juicio y las palabras, y sé que me concederá que es de los eruditos de España; y yo concederé que por ver a un varón tan docto y grave interponer tantas colunas en su alabanza y declaración, con tanta muestra de doctrina, me hará estimar cualquiera cosa semejante más que las profanidades de Ovidio y las vulgaridades de algunos que en esta edad tienen más de versistas que de poetas. Y como poesía y pintura son en mucho semejantes, 15

lo son principalmente en que se profanan siendo vulgares, que aun el nebrisisense, que Vuestra Merced alega en esta ocasión por su parte, lo siente así, diciendo en los *Comentarios* a Persio: «Nugas agit, qui ex iudicio multitudinis imperita carmina sua velit aestimari»; pues como dijo Platón (bien conforme a todo mi propósito): «Poetae per aenigmata loquuntur, et est uniuersa poetica ex natura aenigmati obscurata, nec cuiusvis viri est cognoscere». Y así no es mucho que yo (siendo menos lucido ypreciado de lo que aun Vuestra Merced quisiere) no entendiese algunas cosas de esos poemas hasta que me las declarasen; que no todos nacemos (ni aun morimos) enseñados. Mas después de habérmelas declarado, pude hablar en defensa de lo que me parece bueno, y siento que lo ha de parecer a muchos más doctos que yo, y otros que confían demasiado en el aplauso vulgar, sin que de esto se infiera que definiendo lo que no entiendo, como puede inferirse con evidencia de algunos que escribiendo mucho, estudian poco y saben menos; si no es que también este papel vaya tan lejos del propósito como el pasado, 20

Nebrisensis, in *Persium, Satyra I* [f. A5v] § Platon, *Alcibiades*, 2 [147b; p. 356]

30

como si dos contradictorias pudiesen convenir en el propósito que difieren, o si culpando san Agustín la escuridad en los doctores y predicadores cristianos, se hubiese de estender a los poetas, profesión tan diversa en todo, que tratando de los primeros en el libro que Vuestra Merced tuerce a los poetas, les hace cargo «cur pietatis doctorem pigeat imperitis loquentem, 35

*De doctrina christiana*, IV, [x, 24]

40

nos contentamos con poco, para que no parezca que lo hemos despreciado por entero'. 7. 'seré leído por boca del pueblo'. 23-24. 'pierde el tiempo quien quiere que sus poemas sean valorados por el juicio de la multitud inculta'. 25-27. 'los poetas hablan por enigmas, y la poesía está oscurecida completamente por los enigmas de la naturaleza; y no puede comprenderla cualquiera'. 40-1. 'por qué ha de disgustar a un maestro de piedad que hablando a ignorantes diga *ossum* (hueso), en lugar de *os* (hueso), para que no se distinga esta sílaba (*os*) de aquello que son huesos (*ossa*), sino de aquello que son bocas (*ora*)'.



Lib. 4 *super Numeros* [*Quaestiones in Heptateuchum*, IV: *Quaestiones in numeros*, q. XLV; PL, 34, col. 739]

sed ab eo quod sunt ora intelligatur». Y escribiendo formalmente de los poetas en diferente lugar, dice: «Putantur aenigmatistae sic tunc appellati, quos poetas nos appellamus, eo quod poetarum sit consuetudo atque licentia miscere carminibus suis aenigmata fabularum, quibus aliquid significare intelligantur. Non enim aliter essent aenigmata, nisi illic esset *tropica locutio*, qua discussa perueniretur ad intellectum eorum, quae in aenigmate latitarant». Y note Vuestra Merced, como advierte en la suya al excelentísimo señor, aquel «*tropica locutio*». Y diré yo aquí lo que Vuestra Merced en su primer discurso, «que ninguno habrá tan atrevido que contradiga la autoridad de san Agustín». Y otros juzguen cuál le cita mas a propósito, coligiendo nosotros de paso que en los tropos y figuras consisten los enigmas. Y éstos no sé yo que los griegos los llamen *scirpos*, como Vuestra Merced dice en su primer discurso, ni que haya tal voz en autor griego; y si en alguno se me diere, «*manus tollam*», como dice Jerónimo, pues para saber de una dicción o interpretar una palabra, no es menester haber pasado a Grecia, donde hoy se ignora tanto aquella lengua doctrinal como entre algunos poetas españoles hablar de veras. Lo cierto es que las voces se trocaron, y que los griegos los llaman *aenigmata*, y los latinos, no *scirpos*, sino *scrupos*, como restituyeron en Aulo Gelio, Pedro Crinito, con estas palabras: «In magno errore versati sunt nostri fere omnes Grammatici, qui *scirpum* dixerunt pro aenigmate», y Celio Rodiginio con éstas, «et plane *scrupulus* (etiam si Baruari *scirpum* dicere nonnulli aenigma permitunt sibi, mendosis Gellii codicibus in *tendiculum impacti*»; y entre los herbarios, Remberto Dodoneo tratando del junco y sus especies, dice del acuatil: «*latine gladiolum palustrem, sive aquatilem plerique etiam scirpum*». Y si es junco, mal podía ser enigma cosa tan sin nudo, como dice el proverbio, aunque Conrado Gesnero, autor griego y latino, quiso introducir la antífrasis (salida común de etimológicos) diciendo: «*Aenigmata latini antiqui scirpos appellauerunt per antiphrasim fortasse*». Mas dejemos esto, que dirá Vuestra Merced que *es dar círculos en lo que está dicho, y con diferente sentido armar sobre el mismo fundamento vanas contrariedades*; serán vanas para Vuestra Merced por ser mías, mas los fundamentos bien sé que no lo son, ni aun yo lo soy tanto que intentara darme a conocer en solo contradecir cosa tan fácil, ni con solicitar dama musa, dando celos a un poeta, como Ravidó a Catulo, cuyo lugar me hace lástima cuando le veo aun más errado en el propósito que en la impresión.

Aulus Gellius, *Noctes Atticae*, XII, 6 ✠ Crinitus, *De honesta disciplina*, IX, XIII [p. 156] ✠ Caelius Rodiginus, [*Lectiones antiquae*], XII, XLIII ✠ Remberto Dodoneo, *Temptade*, 4, V, xxv ✠ Nodum in *scirpo* quae-rere. Gesner, *Lexico Graecolatino* ✠ [Cursiva en el original]

Ioannes Sambucus, *Emblemata*, 49 [p. 63]

Yo, señor Lope de Vega, nunca me quejé de que los señores poetas se contradigan unos a otros, pues, en efeto, los juicios de los hombres son tan diversos como consideraba la vieja de Sambuco, viendo rodar las calaveras

2-7. 'se creía entonces así que eran llamados enigmatistas los que nosotros llamamos poetas, por aquello de que es costumbre y licencia de los poetas mezclar en sus poemas enigmas de fábulas, con las cuales pretenden expresar algo. No serían en efecto otra cosa que enigmas, si allí no estuviese la locución figurada, disuelta la cual se llega a la comprensión de aquellas cosas que se ocultan en el enigma'. 14. 'levantaré las manos'. 20-21. 'se hallan en un gran error casi todos los gramáticos que llaman *scirpo* al enigma'. 21-23. 'y una minucia (incluso si algunos bárbaros se permiten llamar *scirpum* al enigma, equivocados por defectuosos códices de Gelio)'. 25. 'en latín lirio de pantano, o bien junco de agua en su mayor parte'. 28-29. 'los antiguos latinos llamaron enigmas a los *scirpos* quizá por antífrase'.

o calabazas cada una por su parte; y, en fin, las ciencias son hijas de la emulación científica. Mas dije que me admiraba y digo que me admira, que no contentos con mordificarse unos a otros tan pesadamente, satiricen contra su misma profesión, ya en el teatro con el juguete truhanesco, ya en el librico entretenido con el cuento satírico, ya en el aplauso de gente lucida con el gracejo impertinente, que parece emplear de propósito su caudal en desacreditar su profesión. Y viendo el vulgo que sus mismos profesores la desestiman tanto, no es mucho se atreva a profanarla con la desestimación que hace aun de su nombre. Con cuánta más razón dijera hoy Quintiliano: «*Alios recens haec lasciuia deliciaeque et omnia ad uoluptatem multitudinis imperitae composita delectant*». Pues en muchos que, a su parecer, son poetas, no se distingue la poética de la truhanería. La monarquía griega vio batallar sus ciudades sobre el título de patria de Homero, y con ser ella la madre de las ciencias, oyó decir a su mejor maestro: «*Poetae nobis velut patres ac duces sapientia existunt*». La romana los vio asistir casi en primer lugar a los consejos de sus monarcas, y oyó al mayor del mundo quejarse de Horacio porque no le dedicaba sus versos: «*Iratum me tibi scito, quod non in plerisque eiusmodi scriptis mecum potissimum loquaris. An veris ne apud posteros infame tibi sit, quod videaris nobis familiaris esse?*». La diferencia de este tiempo, en los efectos todos la vemos; en la causa yo no la alcanzo, o no la entiendo; mas entiendo y alcanzo que no fueron aquellos siglos menos doctos ni menos concedores de lo bueno que son éstos, ni la profesión en su esencia es diferente ahora que entonces. De mí le certifico a Vuestra Merced que la venero tanto, que por hallarme tan sin partes para ejercitarla, aunque no dificultara el hacer versos, me contentaría con tener caudal para escribir un pedazo de historia de mi patria, por ocupación honesta y por ser profesión que pide claridad, aunque me ha juzgado amigo de escuridades. Y así, porque Vuestra Merced, en el comento que imprimió al soneto de amor, cita el tratado *De laudibus amoris* del divino Hierroteo, y esta ciudad tiene a este glorioso padre por su primer obispo, conforme al *Crónico* de nuestro español Flavio Dextro, perdido tantos siglos con tanta pérdida nuestra como llora Baronio, y harto más España, le suplico me haga merced de comunicarme lo que hubiere visto de la vida y escritos de este gran padre. Guarde Nuestro Señor a Vuestra Merced como deseo, que bien se me puede fiar, pues soy español y no poeta. De Segovia en 23 de abril de 1624 años.

Quintilianus, [*Institutio oratoria*], X, 1 [43] ✠ Plato, *Lysius*, ad medium [214a; p. 405, index: «*Poetae patres et duces sapientiae*»]

Augusto Terentius [en realidad, Suetonius], *Vita Horatii*

En el fin de la *Circe* [fol. 236r] ✠ Dextro, [*Chronicon omnimodaehistoriae*], Anno Christi 71 [p. 163] ✠ Baronio, [*Annales ecclesiastici*] to. 4, anno 492, num. 36

*Licenciado Diego de Colmenares*

10-11. 'a otros deleitan esta nueva frivolidad, esta delicadeza y todos los poemas escritos sin preparación para disfrute de la multitud'. 14-15. 'los poetas devienen para nosotros como padres y guías para la sabiduría'. 17-19. 'Sepas que estoy enojado contigo porque no hablas conmigo en tus muchísimos escritos de ese estilo. ¿Es que tienes miedo de que la posteridad te desacredite por aparecer como amigo mío?'

### 3. LAS IDEAS LITERARIAS DE LOPE DE VEGA (A MODO DE CONCLUSIÓN)

El análisis de las ideas de Lope de Vega sobre la literatura se ha llevado a cabo, generalmente, con la premisa tácita de que toda observación del escritor sobre el particular formaba parte de una concepción teórica coherente de la literatura. Este proceder se explica por la naturaleza parcial de las aproximaciones realizadas sobre la materia, centradas en un solo texto o bien articuladas sobre algunos fragmentos espigados de varias obras. En realidad, como he tratado de poner de manifiesto en esta tesis doctoral, las ideas teóricas que encontramos en los textos de Lope, apoyadas o no en sentencias o paráfrasis de otros autores, no siempre resultan conciliables en el marco de una poética cohesionada.

Esta circunstancia podría explicarse por la recepción de la teoría literaria contemporánea que ponen de manifiesto estos textos o pasajes. Un simple inventario de las citas o de los fragmentos traducidos o parafraseados sobre la materia por parte de Lope, los cuales representan la cara más explícita de la mencionada recepción, ya permite observar un tratamiento de la teoría literaria en el que raras veces se discriminan las tradiciones teóricas de cada afirmación o se atienden todas sus implicaciones. En este sentido, la teoría literaria no parece representar para Lope un espacio de reflexión en el que desarrollar sus propios planteamientos teóricos, sino un conjunto de lugares susceptibles de ser citados o parafraseados según las necesidades del contexto. Este tratamiento de la teoría literaria explicaría, en primer lugar, la dificultad de integrar en el marco de una poética coherente el conjunto de sus ideas sobre la poesía, y plantearía, en segundo lugar, la necesidad de leer estos textos con extremada cautela con el fin de no precipitarse en las conclusiones a la hora de trazar filiaciones teóricas. De este modo, un estudio de la teoría literaria de Lope planteado desde la lectura de cada una de sus afirmaciones teóricas estará destinado al fracaso si no tiene en cuenta el modo en el que se formulan las ideas literarias y, sobre todo, la tradición pedagógica que explica esta forma de proceder.

## CONCLUSIONES

Los compendios de citas extractadas de una o varias obras eran instrumentos de trabajo imprescindibles en la exposición de las materias que conformaban el currículum escolar y universitario, dado el progresivo aumento del cuerpo de textos dentro de cada disciplina.<sup>1</sup> Esta fragmentación de obras completas en repertorios de citas facilitaba el conocimiento de las ideas básicas, por ejemplo, de un texto como la *Ética* de Aristóteles, pero propiciaba también que esas mismas ideas, al presentarse y memorizarse desprovistas de contexto, se interpretaran como lugares comunes de validez universal. Las clases de retórica estimulaban, asimismo, la selección de sentencias o fragmentos valiosos, la copia de los mismos en cartapacios y la utilización oportuna de estos materiales durante la composición de un discurso o una epístola, los dos géneros en los que solían practicarse los primeros ejercicios de redacción.<sup>2</sup> La presentación fragmentada de las obras clásicas en clase, la lectura, glosa y memorización de los pasajes y sentencias seleccionados, y la posterior utilización de estos últimos en la elaboración de un texto oral o escrito describen una circulación de la cita, dentro del marco pedagógico de la época, en la que la obra original y la tradición teórica de la que participa quedan relegadas en un segundo plano, cuando no directamente olvidadas. En este sentido, conviene recordar que el desarrollo de los estudios filológicos y el tratamiento histórico de los textos en el marco del humanismo no modificó en todos los ámbitos la percepción medieval de las autoridades como un repertorio de sentencias de idéntico valor. Las manipulaciones de las citas clásicas que se operaban en la elaboración de florilegios en el siglo XIII eran difíciles de concebir en una poliantea del siglo XVI, pero el tratamiento que dispensaban a la sentencia quienes redactaban un texto en el siglo XIII y

<sup>1</sup> Véanse los trabajos de Hamesse [1995; 1998] sobre el particular.

<sup>2</sup> Véase Schwartz [2000] para un estudio de la influencia de esta práctica compositiva en las novelas a Marcia Leonarda (y recuérdense las páginas del «Prólogo» a la primera parte del *Quijote*, pp. 14-16). Ilustran una misma forma de proceder en el ámbito de la creación literaria los estudios de Russell [1998] y Ruiz Arzálluz [1996] a propósito de las citas insertadas en el primer auto de *La Celestina*.

quienes lo hacían en el siglo XVI no se había transformado en la misma medida que lo había hecho en los círculos más cultos del humanismo.<sup>3</sup> Una sólida formación universitaria podía proporcionar, por ejemplo, una lectura y estudio completos de las obras que aparecen representadas, en forma de extractos, en las *Auctoritates Aristotelis*. Pero no debemos olvidar que solamente la minoría de quienes comenzaban su formación en las escuelas de primeras letras alcanzaba un nivel de conocimientos tan elevado. La gran mayoría de los individuos que pasaron por la escuela, en la que podríamos incluir al mismo Lope, conservó una idea de las disciplinas como conjunto de fragmentos o sentencias validadas por la autoridad de quienes las formularon y disponibles para ser citadas cuando fuera necesario en la composición de un discurso, una carta o un sermón, sin preocuparse del contexto en el que aparecían originalmente ni de la tradición teórica a la que pertenecían.<sup>4</sup>

Los textos de Lope sobre teoría literaria revelan, por tanto, una percepción fragmentada y descontextualizada del conjunto de ideas que podían encontrarse sobre la materia. Esta realidad se pone de manifiesto en dos características que paso a describir. En primer lugar, por las contradicciones (ya apuntadas) que se observan en algunos de sus planteamientos teóricos. Trabajar con materiales extractados de diferentes fuentes o tradiciones teóricas propicia que aparezcan contradicciones entre determinadas afirmaciones: algunas se perciben de manera inmediata, como la presentación del verso, de la

<sup>3</sup> Véase un ejemplo de esta manipulación, realizada sobre un pasaje de Plinio, en el *Florilegium angelicum* del siglo XIII que estudian Rouse y Rouse [1976:89]. Weinberg [1952:99-100] destacaba la pervivencia de esta percepción de las sentencias dentro de la propia tradición teórica sobre poesía durante la primera mitad siglo XVI. El paradigma de los métodos filológicos del humanismo puede verse expuesto de forma general en Pfeiffer [1976/81], y de manera particular, a propósito de Poliziano, en los trabajos de Grafton [1990] y Rico [2002].

<sup>4</sup> Esta visión de las disciplinas no era necesariamente un obstáculo para el desarrollo de investigaciones originales sobre una determinada materia, como ha puesto de relieve Blair [1992:546-548] a propósito de Jean Bodin y su empleo de libros de lugares comunes para la composición de su *Universae naturae theatrum*. Otro tanto se ha señalado desde la historiografía política sobre el uso ecléctico de Aristóteles por parte de los teóricos del pensamiento político medieval (véase Renna 1978).

imitación o del silogismo como elementos distintivos de la poesía,<sup>5</sup> pero otras sólo se advierten al mostrar las implicaciones de cada afirmación. Me limitaré a poner dos ejemplos. En la dedicatoria de la comedia titulada *El desconfiado* (Parte XIII, 1620), se caracterizan los libros de caballerías por su naturaleza alegórica, al igual que las *Metamorfosis* de Ovidio, el *Asno de Oro* de Apuleyo y las *Fábulas* de Esopo, mientras que en *Las fortunas de Diana* el mismo género de libros se adscribe a una tradición de la que formarían parte los cuentos tradicionales, los poemas de Boiardo y Ariosto y las novelas cortas al modo de las *Novelas ejemplares* de Cervantes o las propias novelas a Marcia Leonarda de Lope.<sup>6</sup> La interpretación alegórica de los libros de caballerías es tan común como la consideración de los *romances* como obras de pura invención.<sup>7</sup> Sin embargo, conciliar estos dos planteamientos hasta sus últimas consecuencias resulta difícil: primero, los libros de caballerías, o son obras de ficción y, por lo tanto, de entretenimiento, o son obras alegóricas y con una evidente finalidad didáctica; y, segundo, las novelas a Marcia Leonarda pueden ser cualquier cosa

<sup>5</sup> Véanse las definiciones de la poesía por el uso del verso, por ejemplo, en la *Arcadia*, p. 421, y en la composición dedicada «Al nacimiento del Príncipe», prólogo a *La mayor virtud de un rey*, en *La vega del Parnaso*, fol. 28v; véanse, asimismo, definiciones de la poesía por el empleo del silogismo en la «Epístola séptima» de *La Circe* (véase, aquí mismo, p. 410, líns. 34-41), y en la «Silva IX» del *Laurel de Apolo*, vv. 468-479. Compárense estos planteamientos con lo apuntado después sobre la imitación en el *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 49-51.

<sup>6</sup> La perspectiva sobre los libros de caballerías, los poemas de Boiardo y Ariosto y las novelas breves que refleja Lope en *Las fortunas de Diana* está en deuda –en su formulación, no en su intención– con las censuras por parte de filósofos y moralistas a las obras de entretenimiento, dentro de las cuales cabía cualquier obra de ficción en prosa (libros de caballerías, novelas pastoriles, *Celestina*, etc.), punto que no contradice la interesante tesis de Rabell [1992:33-42; 2003:15-47] sobre las relaciones entre el *romance*, la *novella* y el discurso forense de la retórica. Recuérdese que Lope censuraba los «cuentos y novelas» veinte años antes como «cosa indigna de hombres de letras» (*Rimas*, I, p. 139). Véase, a propósito de las censuras de la ficción en prosa, Ife [1985/92:18-19].

<sup>7</sup> Utilizo *romance* según la acepción inglesa del término expuesta, por ejemplo, por Riley [1986/90:17-29]. Sobre la segunda de las interpretaciones, véase el pasaje de Tirso de Molina, «Dedicatoria», en *Deleitar aprovechando*, p. v (y, en general, las observaciones y textos editados por Sarmati 1996).

menos alegorías. En la «Epístola séptima» de *La Cirve*, por otro lado, Lope presenta la poesía como un arte que se define por el uso del silogismo llamado «ejemplo». Teniendo en cuenta la fuente seguida por Lope en este pasaje (el *Apologeticus* de Savonarola), la definición de la poesía por su empleo de esta clase de silogismo implica entenderla como la disciplina menos próxima a la verdad, junto con la sofística y la retórica, dentro del conjunto de disciplinas que conforman la filosofía racional. Este planteamiento, sin embargo, entra en franca contradicción con la noción de la poesía como suma de todas las ciencias que Lope realizará en otros pasajes de su obra.<sup>8</sup> De hecho, la misma fuente seguida por Lope en su epístola de *La Cirve* ponía en solfa tal perspectiva de la poesía.<sup>9</sup>

En segundo lugar, por la legitimación de una idea por medio de citas de autores muy diversos pero percibidos en pie de igualdad. Los casos son numerosos: por ejemplo, cuando una cita de la *Poética* de Aristóteles, la máxima autoridad sobre la materia en ese momento, se acompaña y glosa con otra cita del tratado sobre la milicia de Roberto Valturio, un tratado totalmente ajeno a la tradición teórica sobre la poesía; o cuando en un mismo párrafo, para ilustrar la diferencia entre poema y *poesis*, se acumulan pasajes de fuentes tan distintas como la biografía de Plotino escrita por Porfirio, las *Misceláneas* de Poliziano, la *Cronología* de Gilbert Genebrard, *Il Segretario* de Giulio Cesare Capaccio o la *Poética* de Aristóteles y los comentarios de Robortello.<sup>10</sup> Lo significativo no es

<sup>8</sup> Véase, por ejemplo, la *Avadía*, p. 268; o el «Elogio al licenciado Pedro Soto de Rojas», ¶7v.

<sup>9</sup> Savonarola explica el equívoco sobre el cual se sostiene la idea de que la poesía es tan elevada como la teología o la filosofía en general: por el hecho de identificar los contenidos de la poesía con su esencia. Por esta misma regla, la oratoria, por ejemplo, cuando se ocupa de leyes, podría identificarse con el derecho y cuando se ocupa de dios o de la religión, con la teología. Sin embargo, afirma el dominico, «cum igitur artis poeticae obiectum formale sit syllogismus, quod vocatur exemplum, per ipsum distinguitur ab omnibus scientiis, tam divinis quam humanis, et tam rationalibus quam realibus. Unde nec est divina scientia nec realis, sed rationalis tantum et infima inter omnes scientias speculativas» (Savonarola, *Apologeticus*, B1v).

<sup>10</sup> «Prólogo al conde Saldaña», en la *Jerusalén conquistada*, pp. 25 y 28-29, respectivamente.



la abundancia de citas, sino el que éstas procedan de fuentes tan heterogéneas: una biografía, unas anotaciones filológicas, una historia, un manual de escribientes y un tratado de poética.

La cita de autoridades era común en los discursos sobre cualquier materia, como puede observarse en el *Parecer* o el *Examen del «Antídoto»* de Francisco Fernández de Córdoba o en los *Discursos apologéticos* de Pedro Díaz de Ribas, por citar ejemplos de textos escritos en el marco de la polémica gongorina. Sin embargo, estas citas pertenecían a la propia tradición teórica de la disciplina sobre la cual versaban los textos. No sucede así en Lope. En este sentido, cuando se ocupa, a propósito de Alfonso VIII y su presencia en las Cruzadas, de las licencias del poeta en el marco del delicado problema sobre la ficción y la verdad poéticas, la citada aparición de Roberto Valturio como glosa del pasaje aristotélico resulta sorprendente, pero también significativa de una percepción muy determinada de las ideas literarias.<sup>11</sup> Lope juzga válidas para su argumentación ambas citas, incapaz de advertir que una cuestión de tal importancia sólo podía argumentarse de forma convincente a partir de la tradición teórica italiana, empezando por los comentaristas de la *Poética* de Aristóteles y culminando, para el caso de la épica, con el mismo Tasso que, aparentemente, Lope parece haber leído tan bien (véase el segundo de los *Discorsi del poema eroico*). Sin duda, Lope advertía la diferencia cualitativa entre la *Poética* de Aristóteles y un texto como el de Valturio, pero a efectos prácticos, la sentencias de uno y otro funcionaban de idéntico modo, como «lugares

<sup>11</sup> Todavía más significativo resulta que la cita no se encuentre en los capítulos dedicados a explicar la necesidad que tiene el militar de contar con una cultura general solvente (I, 3) y de leer a los buenos historiadores, filósofos y poetas (II, 1-2). Tampoco se encuentra en la epístola nuncupatoria ni en el prólogo. De no estar la cita en el *De re militari*, Lope estaría transmitiendo un error de atribución de su fuente (como parece sucederle, por ejemplo, con un pasaje de *Las fortunas de Diana*, p. 118, y los *Lugares comunes* de Juan de Aranda, fol. 55r).

comunes» o «aforismos», en palabras del mismo Lope, medidos en pie de igualdad.<sup>12</sup>

Los libros de lugares comunes son el ejemplo paradigmático, por su contenido y la disposición del mismo, de este tratamiento de las sentencias que encontramos en los textos de Lope (lo que no implica necesariamente que el escritor se sirviera siempre de estos impresos para redactar sus textos de teoría literaria). En efecto, la organización del material en esta clase de libros determinaba un tipo de acceso a las fuentes clásicas y contemporáneas en el que pocas veces se discernía el rango intelectual de los autores citados o la importancia de sus ideas. En el mejor de los casos se anteponían las autoridades sagradas a las profanas, pero generalmente las citas de cada rúbrica se presentaban sin un orden que las distinguiera cualitativamente entre sí. Desde luego, no estaba en la mente de quienes elaboraban estos compendios la voluntad de confundir la prioridad de unos autores sobre otros. Sin embargo, la naturaleza misma de estos repertorios, presentados siempre en sus portadas como la selección de las mejores sentencias sobre uno o varios asuntos, prestigiaba automáticamente todo autor o cita que se incluyera en él. Dependía, por lo tanto, de la formación del usuario de la poliantea que se notaran, por ejemplo, las diferencias entre las citas de Aristóteles, Capaccio, Genebrard, Plotino, Poliziano o Porfirio que pudiera traer una rúbrica sobre «Poesía» y se atendieran en el momento de seleccionarlas y colocarlas en un texto.

<sup>12</sup> «por no ser prolijo en lugares, que serán comunes a los que saben, sólo diré que...» («Prólogo al conde Saldaña», en la *Jerusalén conquistada*, p. 29); «aquí bien se ofrecía desatar el abecedario de los lugares comunes; para Vuestra Merced, ¿cuáles no lo fueran?» (dedicatoria de *El cuerdo loco*, Parte XIV, p. 109). El sintagma «abecedario de los lugares comunes» podría remitir solamente a la idea de una enumeración ordenada de elementos, pero creo que es verosímil suponer que el escritor tiene en mente el orden alfabético (por autor o por tema) que solía estructurar las citas de una poliantea. Véase, asimismo, el pasaje del «Discurso» de *La Circe* en el que todas las afirmaciones de Taso, Daniello, Vida y Horacio sobre la necesaria dulzura y enseñanza de la poesía se hacen derivar de unos «aforismos de Aristóteles» (p. 395, líns. 11-13). Quizá no es una casualidad que el mismo Lope presente las ideas expuestas en el *Arte nuevo* como «aforismos» (v. 347).

## CONCLUSIONES

En estrecha relación con la práctica que acabo de reseñar, la traducción y combinación de pasajes procedentes, también, de obras de naturaleza muy distinta abunda en esta percepción de la teoría literaria como un conjunto de ideas descontextualizadas. En efecto, partes importantes de los textos teóricos de Lope son traducciones no confesadas de pasajes extractados de otras obras. El hecho relevante a nuestro propósito no es la traducción en sí, sino la combinación en un mismo texto de traducciones de pasajes procedentes de fuentes distintas y pertenecientes a géneros o tradiciones teóricas diferentes, donde se revela, una vez más, la valoración de las autoridades por un mismo rasero. Así procede, por ejemplo, en el segundo discurso de las *Rimas*, que se desarrolla combinando traducciones directas de la enciclopédica *Sintaxis artis mirabilis* de Pierre Grégoire y del libro de emblemas de Pierre Coustau.<sup>13</sup>

Las ideas teóricas contradictorias, la acumulación de citas heterogéneas y la traducción de fragmentos procedentes, asimismo, de obras de naturaleza muy diversa revelan una percepción de la teoría literaria condicionada por la práctica, aprendida en la escuela, de utilizar sentencias en la composición de textos escritos sin atender a sus respectivos contextos de enunciación. Este hábito metodológico condiciona no solamente la utilización de cartapacios de citas o libros de lugares comunes, testimonios paradigmáticos de este hábito, sino también la consulta de diccionarios, de misceláneas, de enciclopedias y de lo que hoy entendemos por bibliografía primaria.<sup>14</sup> En este sentido, el

<sup>13</sup> Así lo puso de manifiesto Pedraza en su edición de las *Rimas*, I, pp. 630-639. Para el modo en el que Lope extractó los pasajes de Coustau, véase Vosters [1977:II, 34-55].

<sup>14</sup> La distinción entre un uso efectivo de impresos o cartapacios y la simple combinación mental de referencias es importante para entender que Lope se defiende de quienes le objetan que se sirva de polianteas: no había necesidad de utilizar ninguna para reflejar este hábito de composición. La utilización de estos repertorios por parte de Lope ha sido destacada en numerosas ocasiones (véanse, por ejemplo, Trueblood, 1958; Osuna 1973 y Egido 1988/90). Desde la perspectiva que aquí planteo, además, resulta tan significativo descubrir que una cita de Lope procede de un libro de lugares comunes, como comprobar que esa misma cita aparece en los índices de las obras completas de un autor (véase, por ejemplo, la cita de la *República* de Platón que abre la «Epístola» de *La Cirve* aquí editada).

desarrollo que experimentaron los sistemas de búsqueda por medio de índices exhaustivos en la producción editorial del siglo XVI es un fenómeno que no puede dissociarse del papel que desempeñaba la cita de una *auctoritas* en el curso de la composición de textos para ser leídos o pronunciados en público. Las ediciones de textos filosóficos de Aristóteles y Platón, de las obras retóricas de Cicerón y Quintiliano, de las misceláneas de Aulo Gelio, Petrus Crinitus o Ludovico Richieri, o de las poesías de Horacio y Ovidio, contaban con índices que facilitaban la rápida localización de un episodio, un tema, un personaje, un concepto o un verso adecuado para el texto que se estuviera redactando. La fragmentación de las poesías de autores tan leídos y conocidos como Ovidio en citas ensartadas dentro de rúbricas, por ejemplo, representa quizá el mejor testimonio de la presión que ejerció en la recepción de cualquier obra o materia el hábito metodológico que encontramos reflejado en los textos de Lope.

Esta percepción de la teoría literaria es sustancialmente distinta de la que podamos encontrar en otros escritores italianos y españoles de la época. No hace falta comparar estos textos con los discursos de Tasso o de Guarini. Buena parte de los documentos de la polémica gongorina demuestran un mayor conocimiento de las ideas y el contexto de las citas que esgrimen, y desarrollan una reflexión más o menos original sobre cuestiones teóricas, vinculando las citas que puedan introducirse al curso de la exposición. Recordemos, por ejemplo, los *Discursos apologéticos* de Díaz de Ribas. Allí aparecen citados, además de Aristóteles, Horacio, Cicerón y Quintiliano, pasajes de los tratados de Demetrio y Hermógenes sobre las clases de estilo, del *Actius* Pontano, del *Arte poética* de Minturno, de la poética de Escalígero o de los discursos de Tasso. Ninguna biografía, ningún manual de escribientes, ninguna crónica. Estos textos, como digo, guardan poca relación con la forma de seleccionar y organizar los contenidos por parte de Lope, que, generalmente, como advertía Curtius, exponía sus ideas de manera algo confusa y sin un engarce lógico, concluyendo el estudioso alemán: «siempre

hace esto cuando teoriza».<sup>15</sup> El estilo entrecortado de estos textos, con cambios reiterados de tema, está revelándonos la ausencia de una reflexión personal coherente sobre el asunto y reflejando, en definitiva, una limitada formación en cuestiones de teoría literaria que explica asimismo el tratamiento de las fuentes reseñado antes.

El conjunto de observaciones sobre la forma y los contenidos de los textos de Lope que acabo de exponer no debería invitarnos a pensar que todas las ideas teóricas que encontramos en ellos están condicionadas por una percepción acrítica de la teoría literaria. El caso de Lope no es el del escritor que no ha racionalizado los principios sobre la creación literaria que, inevitablemente, reflejan sus composiciones, como demuestra, por ejemplo, el *Arte nuevo* a propósito de sus obras teatrales. Resulta necesario, por lo tanto, encontrar un criterio desde el cual podamos valorar la importancia real, desde el punto de vista de su teoría literaria, de cada una de las ideas que encontramos formuladas en sus obras.

El estudio de las posibles relaciones que puedan existir entre las ideas teóricas que expresa (sea directamente, sea por medio de cita, traducción o paráfrasis) y el contexto en el que se formulan ofrece algunas respuestas al respecto. Así sucede, por ejemplo, con la mencionada dedicatoria de la comedia *El desconfiado* (p. 61). Lope escribe:

Ríense mucho de los libros de caballerías, señor maestro, y tienen razón, si los consideran por la exterior superficie, pues por la misma serían algunos de la antigüedad tan vanos e infructuosos como el *Asno de oro* de Apuleyo, el *Metamorfoseos* de Ovidio y los apólogos del moral filósofo; pero penetrando los corazones de aquella corteza, se hallan todas las partes de la filosofía, es a saber, natural, racional y moral.

<sup>15</sup> Curtius [1948/55:764].

A continuación, expone el escritor uno de los significados alegóricos susceptibles de ser encontrados en los personajes principales de los libros de caballerías:

La más común acción de los caballeros andantes, como Amadís, el Febo, Esplandián y otros, es defender cualquier dama, por obligación de caballería, necesitada de favor en bosque, selva, montaña o encantamiento y la verdad de esta alegoría es que todo hombre docto está obligado a defender la fama del que padece entre ignorantes, que son los tiranos, los gigantes, los monstruos de este libro de la envidia humana contra la celestial influencia que acompañó el trabajo y el vigilante estudio de cuanto es honesto (como fue opinión de Pitágoras) fundamento y guía.

Parecía que Lope estaba exponiendo su idea del género caballeresco, cuando nos sorprende con una interpretación alegórica del cometido de los caballeros andantes que resulta perfectamente aplicable al destinatario de la dedicatoria, Alfonso Sánchez, es decir, el catedrático de hebreo de la Universidad de Alcalá que redactó el importante texto en defensa de Lope que cerraba la *Expostulatio Spongiae* (1618):

Vuestra Merced tomó esta empresa, movido de su misma obligación, como doctísimo príncipe en tantas facultades y lenguas, sacando, si no de gigantes, mi fama y nombre de monstruos encantados y enanos viles.

La presentación de los libros de caballerías como libros que cifraban saberes morales o naturales imprescindibles para el hombre era un lugar común del que participaba este género de obras y prácticamente cualquier creación literaria (véanse los prólogos del *Platir* o el *Tristán de Leonís*, por ejemplo). La interpretación alegórica de Amadís o Esplandián, asimismo, por la ejemplaridad de sus acciones, también era una lectura aceptable. La existencia

de libros de caballerías protagonizados por representaciones alegóricas no dejaba de invitar a interpretarlos en este sentido. La cuestión radica en si esta percepción de los libros de caballerías puede considerarse como parte integrante del conjunto de las ideas de Lope sobre la literatura y la creación literaria, es decir, como un principio teórico que él sostuvo, si no durante toda su vida, sí por lo menos durante parte de la misma, o bien representa solamente un motivo que utiliza por las posibilidades argumentativas que le ofrece, resultando tan válido como cualquier otro. ¿Es inverosímil suponer que Lope, buscando una analogía para referirse a la defensa de Alfonso Sánchez, recordara las acciones de los caballeros andantes y, sirviéndose de una tópica lectura alegórica de las mismas, la aplicara para sus intereses? No podemos saberlo con seguridad. Sin embargo, como hemos visto antes, por las mismas fechas en que fue escrita esta dedicatoria (el intervalo pudo ser de semanas o meses), Lope presentaba los libros de caballerías como composiciones de ficción y entretenimiento de la misma especie que los cuentos tradicionales, la épica italiana y la narrativa breve, sin mencionar en ningún caso el rasgo que presuntamente —a partir de la citada dedicatoria— los legitima y define: la alegoría.

La atención por el contexto abre perspectivas sobre los objetivos de Lope al redactar estos textos y la dependencia que pueda existir entre los mismos y las ideas teóricas expresadas en ellos. En este sentido, conviene tener presente que buena parte de los prólogos, dedicatorias y discursos de Lope en los que se formulan ideas sobre la literatura se escribieron como respuesta a censuras recibidas o como anticipo de las que se figuraba que recibiría tras la publicación de una obra, circunstancia que explica una construcción muy determinada de los textos y que, en el caso específico de Lope, no puede obviarse conociendo el modo en que se sirve de las sentencias y pasajes sobre teoría literaria.<sup>16</sup> Sin

<sup>16</sup> El prólogo del *Isidro* está dedicado a justificar la poesía dedicada a los santos (empieza Lope: «Disculpa tengo de este atrevimiento», p. 273); el texto inicial de las *Rimas* responde a las censuras que había recibido por el empleo de determinadas figuras de dición en la *Armadia*; la

embargo, como hemos comprobado, este criterio puede explicar la aparición de una idea teórica, pero no nos permite distinguir de manera inequívoca el papel de esa idea en el marco de las ideas literarias de Lope.

Del conjunto de textos estudiados en esta tesis doctoral, sin duda, los cuatro que escribieron Lope y Diego de Colmenares son los que resultan de más interés para nuestro propósito. Las composiciones presentan, en el desarrollo de sus argumentos, un desplazamiento de la crítica literaria a la reflexión teórica sobre los principios que la determinan. La «Censura» de Lope es un ejercicio de crítica literaria aplicado a la poesía de Góngora con el propósito de poner en cuestión su capacidad para erigirse como modelo de la práctica poética contemporánea. La primera «Respuesta» de Colmenares, en cambio, reconstruye el marco teórico desde el que Lope ha realizado su crítica y pone en cuestión que la retórica sea la disciplina apropiada para evaluar los vicios y virtudes de la poesía. La autonomía de la poesía de los principios elocutivos de la retórica se concreta en una concepción de la primera caracterizada por el empleo de un estilo realzado, directamente relacionado con la recepción minoritaria de sus contenidos (tanto desde un punto de vista intelectual como social), y en manifiesta oposición a los condicionamientos comerciales que determinan el estilo de las comedias y que, según Colmenares, han viciado el conjunto de la producción poética de Lope. El planteamiento de su rival propicia que este último considere necesario formular los principios

defensa de la poesía que se publica al final de los doscientos sonetos es, desde la primera línea («Es de manera vintilada en el mundo esta cuestión de honor debido a la poesía», en *Rimas*, I, p. 631), un texto de carácter argumentativo; el pasaje que abre el libro IV de *El peregrino en su patria* se introduce para responder a la hipotética censura de un lector («Respondida, pues, esta objeción...», p. 336); el prólogo al Conde Saldaña de la *Jerusalén conquistada* trata de justificar la presencia de Alfonso VIII en las cruzadas, anticipándose a las «objeciones» (que las hubo) de que podrá ser objeto el poema por esta circunstancia; la «Epístola séptima» de *La Circe* se escribe en respuesta a la primera carta de Colmenares. Téngase en cuenta, además, que muchas de las ideas que maneja Lope en estos textos forman parte del repertorio de motivos habituales precisamente en los discursos en defensa de la poesía (la vinculación a la filosofía racional, moral y natural, la presencia de poemas en el Antiguo Testamento, etc.).



teóricos sobre los cuales había basado implícitamente sus observaciones críticas sobre la práctica literaria, clasificando la poesía en el marco de la filosofía racional y afirmando explícitamente que los principios estilísticos de la retórica fundamentan por igual la composición de un discurso que de un poema, más allá de las diferencias que puedan reseñarse por las cualidades específicas de cada género. En su segunda «Respuesta», Colmenares insiste en su visión de la poesía desligada de la retórica y caracterizada por la erudición de sus contenidos y la dificultad de acceder a los mismos por parte de lectores sin formación.

Como en cualquier crítica literaria, los juicios estéticos que formula Lope como lector en el *Discurso* de *La Filomena* están revelándonos indirectamente aquello que desde un punto de vista teórico consideraba preceptivo. Es entonces cuando se advierte, tal y como he subrayado en el capítulo correspondiente (pp. 310-320), que tanto los conceptos y el léxico empleados para censurar la poesía de Góngora, como las autoridades citadas para ratificar sus observaciones críticas, pertenecen al ámbito de la retórica. La pureza, la claridad y el ornato de la elocución retórica, por un lado, y los pasajes de Cicerón, Quintiliano y Cipriano Suárez, por otro, están fundamentando su crítica y revelando, a su vez, la tradición teórica desde la cual contempla Lope la creación literaria. En este sentido, las citas de estos autores, si bien no dejan de utilizarse como *sententiae* desprovistas de contexto, se realizan en este caso desde un marco teórico asimilado y operativo (cabe suponer) en la creación literaria del escritor: la práctica de la cita que he reseñado antes está acompañada aquí de una formación estética que guía y dota de sentido literal a los pasajes extractados. La «Respuesta» de Colmenares pone de relieve este particular, señalando a Lope que los autores citados no se ocupaban de regular la poesía sino la retórica, y cuestionando en general que «fundase su doctrina en principios de tan diversa profesión como es la retórica de la poética» (p. 403, líns. 25-27).

Los textos de esta polémica nos invitan a distinguir, por todo lo dicho, al Lope crítico literario del Lope teórico de la literatura. Esta distinción entre textos de crítica literaria y textos teóricos nos ofrece un criterio por medio del cual discriminar entre aquellos textos que reflejarían directamente sus nociones teóricas sobre la literatura de aquellos otros en los que resulta más difícil distinguir la importancia real de las ideas que formula y el ascendiente que tienen las autoridades citadas sobre sus propios planteamientos. En este sentido, el estudio de los textos o pasajes dedicados específicamente a la crítica literaria (además del mencionado discurso, véase, por ejemplo, el primero de los textos publicado en las *Rimas* de 1602) parece proporcionar los elementos necesarios para comprender mejor aquellas composiciones centradas exclusivamente en cuestiones teóricas.

Esta mínima recapitulación de los contenidos de esta polémica entre Lope y Colmenares pone de manifiesto la importancia de los textos que la conforman, teniendo en cuenta la necesidad, apuntada antes, de reconstruir la teoría literaria de Lope de Vega atendiendo al valor efectivo que cobra cada una de las ideas que aparecen en sus textos. El análisis de estos textos, en este sentido, me lleva a plantear la tesis de que el bagaje conceptual que se asimilaba en las clases de gramática y de retórica supone la clave por medio de la cual llevar a cabo esta relectura y estudio sistemático de los textos teóricos del escritor. Esta posibilidad no debería sorprendernos si tenemos en cuenta que las clases de gramática y retórica ofrecían, respectivamente, unas reglas para leer (*lectio*), para interpretar (*enarratio*) y para evaluar estética y éticamente (*iudicium*) los textos literarios, así como los principios estéticos (*dispositio, elocutio*) que debía cumplir cualquier texto escrito. En el curso de mi exposición sobre los cuatro textos de esta polémica, he presentado las razones por las cuales esta tradición, en mi opinión, resulta más operativa que otras para comprender las ideas literarias del escritor. El desarrollo de esta tesis, sin embargo, merecería un tratamiento que excede los límites de este estudio, ceñido al conjunto de textos producidos en el marco de las polémicas literarias entre Lope, Torres

Rámila y Colmenares. En todo caso, como anticipo de un trabajo más completo sobre la materia, revisaré a continuación, precisamente desde la tradición gramatical y retórica, las acepciones de cuatro términos empleados reiteradamente por Lope y que tradicionalmente suelen interpretarse desde el marco de la poética aristotélica, esto es, la «fábula» y la «historia», la «verosimilitud» y la «imitación».<sup>17</sup>

La fábula para Lope, además de una habladuría, de un relato mitológico (en tal caso, suele especificar que la fábula es «antigua») o de una obra teatral, es todo aquello que inventa el poeta con carácter verosímil, distinguiendo esta categoría de la historia, caracterizada por narrar hechos verdaderos. La presentación de sus obras en prosa como historias y no como fábulas, por ejemplo, además de reproducir un lugar común característico de la prosa de ficción, que trataba de legitimarse asociándose a la prosa histórica, se funda en el citado contraste entre la historia y la fábula.<sup>18</sup> Los siguientes pasajes extractados de varias dedicatorias a sus comedias ponen de manifiesto la conciencia de una nítida oposición entre ambas modalidades de narración:

<sup>17</sup> La influencia notable que han tenido entre los historiadores de la literatura las ideas de Castro [1925:23-45] sobre los conceptos de historia, poesía y verosimilitud en Cervantes, desarrolladas posteriormente por Riley [1962/71:255-307], ha sido un factor que probablemente ha determinado la lectura de estos conceptos en Lope desde la poética aristotélica.

<sup>18</sup> «La *Arcadia* es historia verdadera, que yo no pude adornar con más fábulas que las poéticas» («A don Juan de Arguijo, Veinticuatro de Sevilla», en *Rimas*, I, p. 137); «a ninguno parezca nuestro peregrino fabuloso [...] que desdichas de un peregrino no sólo son verosímiles, pero forzosamente verdaderas» (*El peregrino en su patria*, p. 336); «Si algún defeto hubiere en el arte [...] sea la disculpa la verdad: que más quiso el poeta seguirla que estrecharse a las impertinentes leyes de la fábula. Porque el asunto fue historia, y aun pienso que la causa de haberse con tanta propiedad escrito» («Al Teatro», en *La Dorotea*, p. 61; los defectos a los que se refiere Lope cabe pensar que aluden a posibles faltas de decoro y, sobre todo, a la inverosimilitud de determinados episodios; para la autoría de este prólogo, firmado por Francisco López de Aguilar, véase la nota del editor, p. 59, n. 5). Para el concepto de prosa poética y la tradición teórica desde la cual lo contempla Lope, véase p. 363, n. 109.

Años ha que escribí la descendencia de los Porceles, no la historia, sino la fábula, no creyendo que recibiría disgusto su siempre ilustre familia, porque las más de las comedias, así de reyes como de otras personas graves, no se deben censurar con el rigor de historias, donde la verdad es su objeto, sino a la traza de aquellos antiguos cuentos de Castilla, que comienzan: “Érase un rey y una reina...” (dedicatoria a Paula Porcel de Peralta, *El serafín humano*, en *Parte XIX*, p. 222).

no quise que fuese fábula, sino verdadera historia (dedicatoria a Juan Muñoz de Escobar, *El honrado hermano*, en *Parte XVIII*, p. 199; se trata de una comedia de tema histórico).

reciba en prendas de mis obligaciones esta comedia y verdadera historia, que aun en la poesía, a quien trata tanta verdad, no es justo ofrecerle fábulas (dedicatoria a Luis Sánchez García, *El conde Fernán González*, en *Parte XIX*, pp. 224-225).

De este modo, el poeta puede inventar por completo un argumento o bien puede ampliar con elementos ficticios un episodio histórico, pero los elementos inventados, caracterizados como fábula, deberán siempre ser verosímiles:

Pues todo cuanto he dicho es fabuloso,  
menos las alabanzas y retratos  
de quien he sido historiador famoso.

[...]

Todos los ciñen vitoriosas ramas:  
que todo lo demás fábula ha sido,  
si así la parte verisímil llamas.

(«El jardín de Lope de Vega», en *La Filomena*, vv. 499-501 y 505-507).

## CONCLUSIONES

no fue todo mentira, que si no pasó a la letra, a lo más sustancial no hice más que darle lo verosímil (dedicatoria a Marcia Leonarda, *La viuda valenciana*, en *Parte XIV*, p. 96).

Habiendo leído este prodigioso caso en un libro de devoción una señora de estos reinos, me mandó que escribiese una comedia, dilatándole con lo verosímil (dedicatoria a Juan de Arguijo, *La buena guarda*, en *Parte XV*, p. 131).

Este carácter indisociable de la fábula y la verosimilitud es una idea central en la poética de Lope y aparece reiterada en numerosas ocasiones a propósito tanto de la fábula entendida como invención literaria como de la fábula considerada como obra teatral.<sup>19</sup>

Esta acepción de fábula como ficción literaria se documenta desde los textos latinos clásicos y fue adoptada por autores tan influyentes como san Isidoro (*Etymologiae*, «Grammatica», I, XL), que contraponía la fábula a la historia como dos formas de discurso antitéticas, aunque susceptibles de ser mezcladas en un poema (*Etymologiae*, VIII, VII, 10).<sup>20</sup> Por otro lado, esta noción

<sup>19</sup> Esta relación parece erigirse incluso como principio básico de su creación literaria en el terreno dramático, conscientemente enfrentado a los principios de la comedia neoaristotélica. Así se desprende de pasajes como el siguiente: «Dame una nueva fábula que tenga/ más invención, aunque carezca de arte;/ que tengo gusto de español en esto,/ y como me le dé lo verosímil,/ nunca reparo tanto en los preceptos,/ antes me cansa su rigor...» (*Lo fingido verdadero*, vv. 1210-1215; afirmaciones sobre la libertad creativa de los poetas, como la que aparece en el «Prólogo» de la *Parte XVI*, quizá deban leerse teniendo presente este vínculo entre fábula y verosimilitud que acabo de reseñar: «el arte de las comedias y de la poesía es la invención de los poetas príncipes, que los ingenios grandes no están sujetos a preceptos», ¶ 3v).

<sup>20</sup> Isidoro entiende por fábulas poéticas los relatos mitológicos, las comedias de Plauto y Terencio y las fábulas propiamente dichas, protagonizadas por hombres y animales. Véanse las explicaciones de Fontaine [1959/83:174-180] e Irvine [1994:234-241] a propósito del desplazamiento que sufre la acepción del término en el contexto de las *Etymologiae*, partiendo de su valor retórico (*Rhetorica ad Herennium*, I, VIII, 13) para adquirir, después, un significado más amplio, documentado por otro lado en autores como Cicerón, Ovidio o Varrón (véase

de la fábula es análoga a la que encontraba el estudiante de retórica en el primer párrafo de los manuales de ejercicios narrativos, donde este género de texto se define por el tratamiento verosímil de hechos ficticios («fabula est oratio ficta verisimili dispositione imaginem exhibens veritatis», Prisciano, *Praeexercitamina*, fol. 271r; «est autem fabula sermo falsus veritatem effingens», Aftonio, *Progymnasmata*, p. 3). Esta definición de fábula coincide sustancialmente con la idea que tiene Lope de este concepto, con independencia de que el ejercicio de redacción concreto del que hablan Aftonio o Prisciano no se corresponda con el significado de fábula como ficción en general que maneja Lope.<sup>21</sup> La acepción de fábula como ficción que se documenta en latín clásico y, secundariamente, la definición de este concepto que aparece en los manuales de ejercicios retóricos, son suficientes para explicar el significado de fábula e historia en los textos teóricos de Lope, sin olvidar, por otro lado, que la verosimilitud, indisociable de la ficción para el escritor, representaba una de las tres virtudes que la retórica reseñaba para la narración (*Rhetorica ad Herennium*, I, IX, 14; Cicerón, *De inventione*, I, XX, 28), y estaba además estrechamente vinculada con el principio elocutivo del decoro (*aptum*). No es una casualidad, en este sentido, que las consideraciones de Lope sobre la verosimilitud en el terreno literario encajen cómodamente en el marco de las relaciones entre la conducta y el lenguaje de los personajes, es decir, en un espacio de reflexión propio de la retórica (véase, por ejemplo, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 269-293).<sup>22</sup>

La interpretación de la fábula como argumento o estructuración de los hechos, según el valor que adquiere en las traducciones latinas de la *Poética* de

*Oxford Latin Dictionary*, s. v.). El pasaje de san Isidoro (I, XI) sobre el particular se reproducía íntegramente en la *Polyanthea* de D. Nani Mirabelli, s. v. «fabula».

<sup>21</sup> Las fábulas podían estar protagonizadas por animales, pero también por hombres exclusivamente, existiendo asimismo la posibilidad de mezclarse unos con otros en un mismo texto. Aftonio distinguía, por otra parte, en el marco de la *narratio* (segundo de los ejercicios retóricos), la *narratio* poética, la histórica y la civil, y los escoliastas subdividían a su vez la narración poética en activa, enarrativa y mixta (siguiendo la clasificación de Diomedes).

<sup>22</sup> Así lo apuntaba acertadamente Pérez Magallón [2000:212].

Aristóteles (1450a15), fue un fenómeno que se consolidó durante la segunda mitad del siglo XVI entre los comentaristas del texto aristotélico y quienes participaron en las polémicas literarias del momento. Sin embargo, esta asociación no suplantó la acepción clásica de fábula como ficción literaria, cuyo ascendiente se manifiesta incluso en quienes sostienen una idea del lenguaje poético desde premisas aristotélicas, como Diego de Colmenares (véanse pp. 371-372).<sup>23</sup>

La imitación es otro de los conceptos que aparece numerosas veces en los textos del escritor. Como podrá comprobarse más adelante a propósito del *Discurso* publicado en *La Filomena*, por regla general, Lope utiliza este término con el valor de imitación de autores, acepción que encontraba su formulación y prescripción en la tradición gramatical (para la poesía, especialmente) y retórica (para las cartas y los discursos). La imitación de los autores clásicos y contemporáneos parece desempeñar un papel importante dentro de las ideas literarias del escritor, hasta el punto de fundamentar el prestigio de un poeta en la capacidad de erigirse como modelo digno de imitación (véanse pp. 330-336). Se trata de una perspectiva común en el pensamiento poético del siglo XVI, que implica una escasa preocupación por los principios que definen los géneros

<sup>23</sup> Hay algunos casos en los textos de Lope en los que cabría la posibilidad de leer «fábula» como *mythos*, pero se trata siempre de pasajes en los que esta lectura es compatible con la de fábula como obra teatral. Por ejemplo, cuando Lope le escribe a Juan de Piña, destinatario de la dedicatoria de la comedia *El domine Lucas* (*Parte XVII*, p. 172), que «oí contar alguna parte de esta fábula» cuando era mozo, el sustantivo podría leerse, sin duda, como «argumento». Sin embargo, me parece inverosímil que en el contexto de un mismo género, el de las dedicatorias de comedias, Lope hable constantemente de dar una fábula o de dedicar una fábula, donde «fábula» sólo puede equivaler a comedia (no se da, ni se dedica, en este contexto, un argumento), y, sin más explicación, se sirva en algunos lugares de «fábula» en su acepción aristotélica, siendo, además, como he indicado, casos que aceptan una lectura del sustantivo según su acepción más divulgada: la acepción de fábula como texto dramático la asimilaba cualquier estudiante de gramática en los prólogos de Terencio a sus comedias y en el mismo tratado que Donato redactó como preliminar de dichas obras. Allí se indicaba que la fábula (como el drama de los griegos), nombre general, incluía dos divisiones: la comedia y la tragedia, con sus múltiples subgéneros (*De comoedia*, VI, 1, 17-18).

literarios y una regulación de los mismos a partir del ejemplo que suponen las obras capitales de la tradición.<sup>24</sup> En este sentido, el lugar de excepción que ocupa la imitación de autores en la teoría literaria de Lope está separándonos al escritor de la exégesis en torno a los géneros literarios desarrollada por los comentaristas de Aristóteles, una reflexión teórica que se encaminaba a sustituir unos principios literarios basados en la imitación de autores por unas normas que definieran la forma y la función de los géneros literarios más allá de las obras concretas de los autores canónicos.<sup>25</sup> La relevancia que adquiere el concepto de *imitatio* en los textos de crítica y teoría literaria de Lope, en el contexto de este movimiento general hacia una poesía concebida con independencia de los autores sancionados por la tradición gramatical, confirma el ascendiente de los principios generales de esta última disciplina sobre sus ideas literarias (no se olvide que la definición de los géneros y los estilos a partir de las tres obras de Virgilio fue llevada a cabo en el ámbito de la gramática).

En los textos de Lope también se documenta otra acepción de imitación no menos conocida, la que encontramos concretada en la idea de que las artes imitan la naturaleza.<sup>26</sup> Esta noción de las artes se divulgó especialmente por medio de la sentencia que Donato atribuyó a Cicerón a propósito de la comedia, según la cual este género dramático es ‘imitación de la vida, espejo de la costumbre e imagen de la verdad’ («Comoediam esse Cicero ait imitationem

<sup>24</sup> «Escriba Vuestra Merced con fertilidad libros, canciones, fábulas, epitalamios, a imitación del abundante, insigne, dulce, heroico, grave y amoroso caballero Juan Bautista Marino» (dedicatoria a Manuel Faria de Sosa, *El marido más firme*, en *Parte XX*, pp. 261-262). Véanse algunos de los ejemplos de «imitación» en textos de Lope que reúnen (sin ordenar ni interpretar demasiado bien, por otra parte) Pérez y Sánchez Escribano [1961:81-135].

<sup>25</sup> Véase el análisis de este punto de la recepción de la poética aristotélica que realiza Javitch [1999:59-65], revisando algunos planteamientos de Weinberg sobre el particular.

<sup>26</sup> Véase, al respecto, el clarificador trabajo de Close [1969], donde se reseñan las obras clásicas que formularon el lugar común del arte como imitación de la naturaleza (de Platón, *Leyes*, X, 889d, y Aristóteles, *Física*, II, 199a18, a Séneca, *Epistulae ad Lucilium*, LXV, 3, y Quintiliano *Institutio oratoria*, II, XVII, 9), así como sus múltiples variantes.



vitae, speculum consuetudinis et imaginem veritatis»<sup>27</sup>). Cualquier estudiante de gramática debía de memorizar esta sentencia que aparecía en los prólogos a las obras de Terencio y que fue reproducida en múltiples obras literarias y teóricas de la época. Esta misma acepción es la que con toda probabilidad tenía en mente Lope cuando leía en un contexto aristotélico que la poesía es, específicamente, imitación de las acciones de los hombres (y no imitación de la naturaleza o la vida en general).<sup>28</sup> Las pocas ocasiones en que Lope podría estar utilizando el término *imitatio* como imitación de las acciones formula la idea traduciendo o recordando la primera frase del tratado de Robortello sobre la comedia aristotélica: ‘la comedia se ha propuesto el mismo fin que el resto de los géneros de poemas: imitar las costumbres y las acciones de los hombres’ («Finem habet sibi propositum comoedia eum, quem et alia omnia poematum genera, imitari mores et actiones hominum», *Explicatio*, p. 91).<sup>29</sup> Resulta poco

<sup>27</sup> *De comoedia*, V, 1, 19-20. La sentencia, como es sabido, tuvo una fortuna notable en los siglos XVI y XVII (Torres Naharro, Juan de la Cueva, Cervantes, Rey de Artieda, Luis Alfonso de Carvallo, etc.; véase García Berrio 1975:340). Para Donato y los comentaristas de Terencio, véase Sabbadini [1897], Herrick [1950/64:64-79] y Vega Ramos [1997:37-53]; para la lectura de Terencio y sus escoliastas en las escuelas de los siglos XV y XVI, véase Grendler [1989: 250-252].

<sup>28</sup> Éste, en mi opinión, es el significado que cobra la imitación de acciones en un pasaje del prólogo de *La Dorotea*, donde Lope justifica (recordando la comedia clásica) por qué no ha respetado la indumentaria de los personajes propia de la época en la que tuvo lugar su «historia»: «Demás que en *La Dorotea* no se ven las personas vestidas, sino las acciones imitadas» («Al Teatro», pp. 62-63). Por otro lado, la misma clase observación que he realizado sobre la *imitatio* aristotélica podría hacerse a propósito de la acepción de *fábula* que tiene en mente Lope cuando parafrasea a Robortello (Morel-Fatio 1901:391) en el siguiente pasaje del *Arte nuevo*: «mirando que la fábula/ de ninguna manera sea episódica» (vv. 182-183). Lope podía estar pensando, sencillamente, en obra teatral, y no en «los varios incidentes que constituyen la acción y los medios que se usan en su desarrollo» (Carreño 1998:557).

<sup>29</sup> «Ya tiene la comedia verdadera/ su fin propuesto, como todo género/ de poema o poesis, y éste ha sido/ imitar las acciones de los hombres/ y pintar de aquel siglo las costumbres» (*Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 49-52; véase Morel-Fatio 1901:385); «La comedia imita las humildes acciones de los hombres, como siente Aristóteles y Robertelio utinense comentándole: “At vero tragedia praestantiores imitatur”» (dedicatoria a don Guillén de Castro

probable, sin embargo, que Lope advirtiera en este pasaje la naturaleza exacta de la imitación aristotélica, dado que ni el mismo Robortello llegaba a distinguir entre la primera de las acepciones reseñadas y la que se encuentra propiamente en la *Poética*.<sup>30</sup> Por otra parte, no encontramos en la obra de Lope, por ejemplo, ningún testimonio que documente la distinción entre géneros literarios en función de los diferentes objetos, medios y modos de imitación, una reflexión que, de aparecer, confirmaría un conocimiento preciso de la noción de *imitatio* que aparece en los traductores y comentaristas de la *Poética* de Aristóteles.

Estos ejemplos ilustran la necesidad de discernir en cada caso las acepciones del vocabulario que maneja Lope sobre estas cuestiones, y la posibilidad de llevar a cabo esta relectura de sus observaciones sobre teoría literaria desde los asuntos y el léxico que habían configurado la tradición gramatical y retórica del periodo medieval. Sin duda, muchos conceptos teóricos de los que aparecen en la obra de Lope no podrán explicarse desde los temas y conceptos que encontramos, por ejemplo, en los textos gramaticales de Despauterio, en los comentarios de Donato o Badio Ascensio a Terencio, en las tipologías de narraciones de Aftonio y sus escoliastas, o en el compendio de retórica clásica de Suárez. El conocimiento de las disciplinas que han proporcionado al escritor los principios básicos de su forma de pensar y practicar la poesía, sin embargo, ofrece un conjunto de premisas estéticas e intelectuales que pueden ayudarnos a comprender la elección de las sentencias que introduce y los fragmentos que traduce y combina en sus textos y pasajes de teoría literaria. De este modo, una cita de la *Poética* de Aristóteles sobre el carácter ficticio pero verosímil de los hechos narrados por el poeta, a la luz de las relaciones entre fábula y verosimilitud que he reseñado en Lope, quizá

de *Las almenas de Toro, Parte XIV*, 1620, p. 106; curiosamente, después de esta cita se menciona un escolio de Donato sobre Terencio).

<sup>30</sup> Véase Weinberg [1952/2003:66]. En ocasiones se ha constatado esta diferencia de significados, pero no se han estudiado las consecuencias que se derivan de ello (Pérez y Sánchez Escribano 1961:81-136; José de Prades 1971:56-57). Véase, también, la interpretación que realiza Díaz Rengifo de la imitación aristotélica (*Arte poética española*, pp. 3-4).

resulte relevante precisamente por todo aquello que no pertenece a las consideraciones aristotélicas sobre la poesía.<sup>31</sup> La utilización de citas de Aristóteles, Robortello o Tasso, en este sentido, podría estar determinada sencillamente por la confirmación que Lope encontraba en ellas de principios sobre la ficción literaria que había asimilado de la tradición gramatical y retórica.<sup>32</sup>

Esta necesidad de leer con extremada cautela cualquier enunciado de orden teórico en la obra de Lope debe proyectarse de forma general hacia todos los textos de la época escritos en el marco de polémicas literarias. Como he explicado a la luz de los pasajes de la *Spongia* extractados por Julio Columbario, el aristotelismo de Torres Rámila es considerablemente superficial, dado que en su concepción de la literatura siguen operativos algunos de los principios sobre el particular que se asimilaban en las clases de retórica, como sucede en el caso de los episodios trágicos que propone para despertar la piedad del lector. Asimismo, la noción de verosimilitud que maneja el autor de la *Spongia* está más en deuda con las relaciones entre conducta y rango social que vertebraban la teoría de los tres estilos medieval que con las consideraciones aristotélicas sobre la disposición de los episodios y la dependencia de cada uno de ellos entre sí.

<sup>31</sup> La cita es la siguiente (está tomada de la traducción de Robortello): «Non poetae esse facta ispa narrare, sed quemadmodum vel gerí quiverint, ver verisimile, vel omnino, necessarium fuerit» («Prólogo al conde Saldaña», p. 25). La misma idea estaba parafraseada por Tasso en uno de sus discursos, pasaje que Lope tradujo en *El peregrino en su patria*, pp. 334-335.

<sup>32</sup> Como puede observarse, el problema de fondo con el que estamos tratando es el del solapamiento de tradiciones teóricas que provocaron los traductores de la *Poética* de Aristóteles al emplear terminología de la tradición gramatical y retórica para traducir determinados conceptos del original griego. La utilización de un término como *fábula* para traducir el concepto griego que expresaba la ‘estructuración de los hechos’ (*mythos*) propiciaba que, en una lectura superficial de las traducciones latinas de la *Poética*, se interpretara la fábula aristotélica como la ratificación de la idea tópica de la poesía como ficción, sin advertir las diferentes acepciones que cifraba esta palabra. Las mismas confusiones se propiciaban al traducir *mimesis* por *imitatio* o *eikos* por *verosimilitudo*.

Un estudio global de los conceptos de teoría literaria que se manejan en los textos de la época pondrá de manifiesto, como se anticipa en los análisis particulares que se han llevado a cabo en esta tesis doctoral, la confluencia de tradiciones distintas en un mismo discurso y la necesidad de identificar en cada caso no solo el ascendente teórico de una afirmación, sino también la importancia cabal de la misma dentro de las concepciones sobre la literatura de un autor determinado.

## 4. BIBLIOGRAFÍA

## FUENTES PRIMARIAS

En la bibliografía primaria se recogen únicamente los textos españoles contemporáneos a las polémicas estudiadas, las ediciones de obras citadas en el cuerpo de la tesis, los impresos de los siglos XVI y XVII utilizados para identificar citas del texto y las ediciones modernas de poetas latinos que han sido utilizadas para las traducciones. No se han reseñado el resto de ediciones de textos clásicos (Cicerón, Aulo Gelio, Plutarco, Quintiliano, Séneca, san Agustín, etc.), para las cuales se ha recurrido a las ediciones modernas de referencia (Oxford, Les Belles-Lettres, Editorial Católica, Gredos, etc.). En las fuentes primarias, cuando existen varias ediciones de un texto, se precisa la edición por la que se cita con el signo <sup>+</sup>.

AFTONIO, *Progymnasmata, partim a Rudolpho Agricola, partim a Ioanne Maria Cataneo latinitate donata*, apud J. le Boulenger, Ruan, 1643.

ALMANSA Y MENDOZA, Andrés, *Advertencias para inteligencia de las «Soledades» de don Luis de Góngora* (1613), E. Orozco (ed.), en *En torno a las «Soledades»*, Universidad de Granada, Granada, 1969, pp. 197-204.

ANÓNIMO, *Respuesta de don Luis de Góngora*, (30 de septiembre de 1613), A. Carreira (ed.), en *Hommage à Robert Jammes*, Francis Cerdan (ed.), Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1994, vol. I, pp. 151-171; reed. en *Gongoremas*, Península, Barcelona, 1998, pp. 239-266 (253-260).<sup>+</sup>

— *Respuesta a las cartas de don Luis de Góngora y de Antonio de las Infantas* (16 de enero de 1614), N. Marín (ed.), en Lope de Vega, *Cartas*, Castalia, Madrid, 1985, pp. 153-166.

— *República literaria*, primera redacción (c. 1620), J. García López (ed.), en Diego Saavedra Fajardo, *República literaria*, Crítica, Barcelona, 2006, pp. 121-185.

— *Opúsculo inédito contra el «Antídoto» de Jáuregui y en favor de don Luis de Góngora, por un curioso* (c. 1624), M. Artigas (ed.), en *Don Luis de Góngora y Argote*.

- Biografía y estudio crítico*, Tipografía de la «Revista de Archivos», Madrid, 1925, pp. 395-399.
- *Anti-Jáuregui del licenciado D. Luis de la Carrera al defensor de los poetas castellanos* (c. 1625), M. Artigas (ed.), en «Un opúsculo inédito de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, XII (1925), pp. 592-605.
- *A la «Jerusalén» de Lope*, BNE, ms. 3888, J. de Entrambasaguas (ed.), en Lope de Vega, *Jerusalén conquistada*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1954, III, pp. 407-420.
- ARANDA, Juan de, *Lugares comunes de conceptos, dichos y sentencias en diversas materias*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1613, 2.<sup>a</sup> ed.
- ARIAS MONTANO, Benito, *Rhetoricorum libri quattuor* (1569), M.<sup>a</sup> V. Pérez Custodio (ed.), Diputación Provincial de Badajoz-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Badajoz, 1984.
- ARISTÓTELES, *Ars poetica*, A. Riccobono (trad.); V. García Yebra (ed.), Gredos, Madrid, 1974; 3.<sup>a</sup> reimpr., 1999.
- *Ars rhetorica*, A. Riccobono (trad.), apud Andreae Wecheli et alii, Frankfurt, 1588 (Biblioteca Universitaria de Barcelona, B-6/5/18).
- BADIUS ASCENSIVS, Iodocus, *In Terentium Praenotamenta*, Badius Ascensius, París, 1504 (ejemplar de Alberto Blecua).
- BALVÁS BARONA, Antonio, *El poeta castellano*, Juan de Jaén, Valladolid, 1627 (Biblioteca Nacional de España, R. 2844).
- BEUTER, Pere Antoni, *Crónica general de toda España (primera y segunda parte)*, Joan de Mey, Valencia, 1546 (BUB, CM-3195-1).
- CAIRASCO DE FIGUEROA, Bartolomé (trad.), Torcuato Tasso, *Jerusalén libertada*, A. Cioranescu (ed.), Aula de Cultura de Tenerife, Tenerife, 1967.
- CALEPINO, Ambrosio, *Dictionarium*, herederos de S. Grifo, Lyon, 1559 (Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, B 6990).
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis, *Libro de la erudición poética* (1611), R. Navarro (ed.), Castalia, Madrid, 1990, pp. 321-381.

- CARVALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo* (1602), A. Porqueras Mayo (ed.), Reichenberger, Kassel, 1997.
- CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas* (1617), A. García Berrio (ed.), en *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Planeta, Barcelona, 1975.
- *Cartas philológicas* (1634), J. García Soriano (ed.), Espasa-Calpe, Madrid, 1961, 3 vols.
- CASTRO, Francisco, *De arte rhetorica dialogi quatuor*, Francisco de Cea, Córdoba, 1610 (BNE, 2/55498).
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes 1605-2005, F. Rico (dir.), Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de Clásicos Españoles, Barcelona, 2005, 2 vols.
- *Novelas ejemplares*, J. Garía López (ed.), Crítica, Barcelona, 2001.
- *Primera parte de La Galatea*, Juan Gracián, Alcalá, 1585 (ed. facsímil: Kraus Reprint Corporation, Nueva York, 1967).
- *Viaje del Parnaso*, E. L. Rivers (ed.), Espasa-Calpe, Madrid, 1991.
- COLMENARES, Diego de, *Vida de fray Domingo de Soto*, s. e., s. l., s. a. (BNE, VE/43/61).
- *Genealogía de los González*, s. e., s. l., s. a. (BNE, 2/16312).
- *Genealogía historiada de los Contreras*, s. e., s. l., s. a. (BNE, R. 12684).
- *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*, Diego Díez, Segovia, 1637 (BNE, R. 5994).
- *Carta a don Francisco de Urrea* (15 de mayo de 1638), en *Colección de cartas de eruditos del siglo XVII*, BNE, ms. 8389, fol. 534r-v.
- COLUMBARIO, Julio (pseudónimo), *Expostulatio Spongiae a Petro Turriano Ramila*, Pedro Chevillot, Troyes, 1618 (BNE, R. 5726).
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), M. de Riquer (ed.), Horta, Barcelona, 1943 (ed. facsímil: Alta Fulla, Barcelona, 1998).



BIBLIOGRAFÍA

- CRINITUS, Petrus, *De honesta disciplina. De poetis latinis*, apud Sebastianum Gryphium, Lyon, 1554 (BUB, XVI-2912).
- DANIELLO, Bernardino, *Della poetica* (1536), B. Weinberg (ed.), en *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, Laterza, Bari, 1970, I, pp. 227-318.
- DESPAUTERIUS, Joannes, *De figuris*, apud Laurentium Hylaire, Lyon, 1525 (BUB, CM-357-3).
- DEXTRO, Flavio, *Chronicon omnimoda historiae*, sumptibus Claudii Landry, Lyon, 1627 (BUB, C-214/1/17).
- DÍAZ DE RIVAS, Pedro, *Discursos apologéticos por el estilo del «Polifemo» y «Soledades», obras poéticas del Homero de España D. Luis de Góngora y Argote* (c. 1616-1617), E. J. Gates (ed.), en *Documentos gongorinos: Los «Discursos apologéticos» de Pedro Díaz de Rivas. El «Antídoto» de Juan de Jáuregui*, El Colegio de México, México, 1960, pp. 31-67.
- DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética española*, Miguel Serrano de Vargas, Salamanca, 1592 (BUB, CM-279).
- DONATO, Elio, *Enarratio in Terentium, in Terentius cum quinque comentis, videlicet Donati, Guidonis, Calphurnii, Ascensii et Servii*, s. e., Venecia, 1518, fols. 5v-7v.  
— *De comoedia*, en *Aelii Donati Comentum Terenti*, P. Wessner (ed.), Teubner, Stuttgart, 1966, vol. I, pp. 22-31.
- ELISIO DE MEDINILLA, Baltasar, *El Vega de la poética española* (c. 1618-1620), L. Giuliani y V. Pineda (eds.), en «Baltasar Elisio de Medinilla, *El Vega de la poética española*», *Anuario Lope de Vega*, III (1997), pp. 247-272.
- ERASMO, *Adagia quaecumque ad hanc diem exierunt*, apud Iuntas, Venecia, 1575 (BUB, 07 XVI-1504).
- ESPINOSA MEDRANO, Juan de, *Apologético en favor de D. Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel Faria y Sousa*, Juan de Quevedo y Zárate, Lima, 1694 [en realidad, 1664, 2ª ed.; 1ª ed., 1662] (BNE, R. 1602).
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Francisco, *Parecer de don Francisco Fernández de Córdoba acerca de las «Soledades» a instancia de su autor* (1614), E. Orozco (ed.),

- en *En torno a las «Soledades»*, Universidad de Granada, Granada, 1969, pp. 130-145.
- *Examen del «Antídoto» o Apología por las «Soledades» de don Luis de Góngora contra el autor del «Antídoto»* (c. 1617), M. Artigas (ed.), en *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Tipografía de la «Revista de Archivos», Madrid, 1925, pp. 400-467.
- FLORIDUS, Franciscus, *Lectiones succisiuae*, s. e., Basilea, 1540 (BUB, XVI-2849).
- FRANCIA Y ACOSTA, Francisco, *Jardín de Apolo*, Juan González, Madrid, 1624 (facsimil: A. Pérez Gómez, «...la fonte que mana y corre...», Cieza, 1969).
- GÓNGORA, Luis de, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, J. M. Mico (ed.), Espasa-Calpe, Madrid, 1990.
- *Soledades*, R. Jammes (ed.), Castalia, Madrid, 1994.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio* (1648), E. Correa Calderón (ed.), Castalia, Madrid, 1969, 2 vols.
- GRACIÁN DANTISCO, Lucas, *Galateo español* (1596), M. Morreale (ed.), Centro Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1968.
- Grammatici Latini*, H. Keil y H. Hagen (eds.), Teubner, Leipzig, 1857-1880, 8 vols (ed. facsimil: Georg Olms, 1981).
- GRIFOLI, Jacopo, *Q. Horatii Flacci liber de Arte poetica Iacobi Grifoli lucinianensis interpretatione explicatus*, Florencia, 1550 (facsimil: Wilhelm Fink, Munich, 1967).
- HERRERA, Fernando de, *Algunas obras* (1582), C. Cuevas (ed.), en *Poesía castellana original completa*, Cátedra, Madrid, 1985; 2ª ed., 1997, pp. 347-469.<sup>+</sup>
- *Versos* (1619), C. Cuevas, (ed.), en *Poesía castellana original completa*, Cátedra, Madrid, 1985; 2ª ed., 1997, pp. 471-818.<sup>+</sup>
- HERRERA, Pedro de, *Descripción de la Capilla de Nuestra Señora del Sagrario que erigió en la Santa Iglesia de Toledo el Ilustrísimo Señor Cardenal D. Bernardo de Sandoval y Rojas [...] y Relación de la antigüedad de la Santa Imagen con las fiestas de su traslación*, Luis Sánchez, Madrid, 1617 (BNE, 2/42682).

BIBLIOGRAFÍA

- HORACIO, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, H. Silvestre (ed. y trad.), Cátedra, Madrid, 1996.
- ISIDORO, san, *Etimologías*, ed. bilingüe, M. C. Díaz y Díaz (introd.), J. Oroz Reta y M.-A. Marcos Casquero (eds. y trads.), Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1993, 2 vols.
- JÁUREGUI, Juan de, *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades», aplicada a su autor, para defenderle de sí mismo* (c. 1614-1615), J. M. Rico García (ed.), Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002, pp. 1-82.
- *Al maestro Lisarte de la Llana, el licenciado Claros de la Plaza, su discípulo, hijo de Llanos de Castilla y Plaza*, ed. J. de Entrambasaguas (ed.), en Lope de Vega, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1954, Madrid, III, pp. 381-405.
- *Discurso poético. Advierte el desorden y engaño de algunos escritos* (1624), M. Romanos (ed.), Editora Nacional, Madrid, 1978, pp. 55-142.
- JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé, *Elocuencia española en arte* (1604), G. C. Marras (ed.), *El Crotalón*, Madrid, 1987, pp. 41-177.
- *Mercurius Trimegistus sive de triplici eloquentia Sacra, Española, Romana*, P. Cuesta Gallo, Baeza, 1621 (BNE, R. 20604).
- LAMBINO, Dionisio (ed.), *Titi Lucretii Cari de rerum natura libri sex*, Gulielmo Rouilio et Philippo G. Rouilio Nep., París, 1563 (BNE, R. 26989).
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética* (1596), J. Rico Verdú (ed.), en Alonso López Pinciano, *Obras completas*, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, vol. I, 1998.
- LUCIANO DE SAMOSATA, *Quomodo historia scribenda sit*, en *Opera*, apud Ioannem Frelonium, Lyon, 1549, cols. 275-295 (BUB B-27/3/19).
- LUIS DE LEÓN, fray, *Divinorum librum primi apud Salmanticenses interpretis explanationum in eosdem tomus primus*, apud Guillelmum Foquel, Salamanca, 1589 (ejemplar de Alberto Blecuá).

- MÁRTIR RIZO, Juan Pablo, *Poética de Aristóteles traducida de latín, ilustrada y comentada*, 1623 (BNE, ms. 602); M. Newels (ed.), Westdeutscher Verlag, Köln-Opladen, 1965.<sup>+</sup>
- MESA, Cristóbal de, *Las Navas de Tolosa. Poema heroico*, Viuda de Pedro Madrigal, Madrid, 1594 (BNE, R. 991).
- *La restauración de España*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1607 (BNE, R. 4684).
- *Rimas*, Alonso Martín, Madrid, 1611 (BNE, R. 1598).
- *El patrón de España*, Alonso Martín, Madrid, 1612 (BNE, R. 5455).
- *Rimas*, R. Senabre (ed.), Diputación de Badajoz, Badajoz, 1991.
- MIRABELLIUS, Dominicus Nanus, *Polyanthea*, apud Maternum Cholinum, Colonia, 1585 (BUB, CM-2022).
- MONFORTE Y HERRERA, Fernando, *Relación de las fiestas que [ha] hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid en la canonización de san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier*, Luis Sánchez, Madrid, 1622 (BNE, R. 17120).
- NEBRIJA, Elio Antonio de, *Auli Persii Flacii Satirae cum interpretatione, impressa Lucronii Cantabricae*, 1529 (BNE, R. 2383).
- PELLICER DE SALAS Y TOVAR, José, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Imprenta del Reino, Madrid, 1630 (facsimil: Georg Olms, Hildesheim-Nueva York, 1971).
- *Vida mayor de don Luis de Góngora*, R. Foulché-Delbosc (ed.), en «La vie de Gongora, par Pellicer», *Revue Hispanique*, XXXIV (1915), pp. 577-588.
- *De los preceptos del poema heroico*, en *Idea de la comedia de Castilla. Preceptos del teatro de España y arte del estilo moderno cómico*, 1635 (BNE, ms. 2255, fols. 65r-68r).
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Sucesos y prodigios de amor* (1624), L. Giuliani (ed.), Montesinos, Barcelona, 1992.
- PHILOPONUS, Ioannes, *Vita Aristotelis graece et latine. Accesit eiusdem Vita Aristotelis ex vetere translatione cum Pet. Joannis Nunnesii Locupletissimis et doctissimis Scholiis, quibus accurate de Aristotelis vita, moribus, philosophandi ratione,*

- scriptis, auditoribus, successoribusque disputatur*, typis et sumptibus Jacobi Mulleri, Halmstad, 1566 (BNE, 3/72171)
- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni, «Ioannes Picus Mirandula Hermolao Barbaro Suo S. D.» (1485), F. Bausi (ed.), en E. Barbaro y G. Pico della Mirandola, *Filosofia o eloquenza?*, Liguori, Nápoles, 1998, pp. 35-65.
- PINCIANO, EL (véase Alonso LÓPEZ PINCIANO)
- PLATÓN, *Opera*, M. Ficino (trad.), in aedibus Ascensianis, París, 1522 (BUB, CM-2852).
- *Opera quae ad nos extant omnia*, I. Cornarius (trad.), in officina Frobeniana, Basilea, 1561 (BUB, XVI-1932).
- POLIZIANO, Angelo, *Epistulae. Illustrium virorum epistolae ab Angelo Poliziano partim scriptae, partim collectae*, Iodocus Badius, Paris, 1526 (BNE, R. 22645).
- PRISCIANO, *De praexercitamentis rhetoricae ex Hermogene translatis, Opera*, per Bonetum Locatellum, Venecia, 1496, fols. 271r-272v.
- QUEVEDO, Francisco de, «Al duque de Osuna» (21 de noviembre de 1615), en *Obras Completas*, II: *obras en verso*, F. Buendía (ed.), Aguilar, Madrid, 1966, pp. 823-825.
- «Al Excelentísimo señor Conde-Duque», en fray Luis de León, *Obras propias y traducciones latinas, griegas y italianas* (1631), A. Azaustre Galiana (ed.), en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, vol. I, A. Rey (dir.), Castalia, Madrid, 2003, t. 2, pp. 127-161.
- RICCOBONO, Antonio, «Quomodo ars poetica sit pars logicae», en Aristóteles, *Ars rhetorica. Ars Poetica*, A. Riccobono (ed. y trad.), Paulo Meietto, Venecia, 1579, pp. 375-383 (BUB, B-27/8/33).
- ROBORTELLO, Francesco, *Explicationes. In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, in officina Laurentii Torrentini, Florencia, 1548 (facsimil: Wilhelm Fink, Munich, 1968).
- *Explicatio eorum omnium quae ad comoediae artificium pertinent* (1548), M. J. Vega Ramos (ed. y trad.), en *Francesco Robortello: La formación de la teoría de la comedia*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1997, pp. 91-119.

- RUTE, Abad de (véase FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Francisco)
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de, *República literaria*, J. García López (ed.), Crítica, Barcelona, 2006 (véase «ANÓNIMO»).
- SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, Francisco (ed.), *Las obras del famoso poeta Juan de Mena, nuevamente corregidas y declaradas*, Lucas de Junta, Salamanca, 1582 (BNE, R. 7631).
- SAMBUCUS, Ioannes (Antonius Bonfinius), *Emblemata et aliquot nummi antiqui operis*, apud Christophorum Raphelengium, Academiae Lugduno, 1564, 4<sup>a</sup> ed. (BNE, R. 15688).
- SANNAZARO, Jacopo, *El parto de la Virgen*, G. Hernández de Velasco (trad.), Lorenzo y Diego de Robles, Zaragoza, 1583.
- SAVONAROLA, Girolamo, *Apologeticus de ratione poeticae artis*, en *De divisione atque usu omnium scientiarum*, prólogo a los *Divi Thomae Aquinatis commentarii in quatuor libros de coelo Aristotelis cum duplici textus interpretatione...*, apud Iacobum Kerver, Paris, 1536, s. p.; sign. fols A3-B4 (BUB, CM-2062-1);<sup>+</sup> G. Garfagnini y E. Garin (eds.), en *Opere di Girolamo Savonarola: Scritti filosofici*, I, Angelo Belardetti, Roma, 1988, pp. 211-272.
- SÉBILLET, Thomas, *Art poétique français* (1548), F. Goyet (ed.), en *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Librairie Générale Française, Paris, 1990, pp. 37-174.
- SEDEÑO, Juan (trad.), Torquato Tasso, *Jerusalem libertada, poema heroico*, Pedro Madrigal, Madrid, 1587.
- SOTO DE ROJAS, Pedro, *Discurso sobre la poética, escrito en el abrirse la Academia Selvaje, por el Ardiente* (1612), en *Desengaño de amor en rimas*, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1623, fols. 3r-11v (facsimil: Aurora Egido [ed.], Real Academia Española, Madrid, 1991).
- SUÁREZ, Cipriano, *De arte rhetorica libri tres ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano*, Alphonsus Escrivanus, Sevilla, 1569.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, *El pasajero* (1617), M.<sup>a</sup> I. López Bascuñana (ed.), Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1988, 2 vols.

- TASSO, Torquato, *Apologia in difesa della «Gerusalemme liberata»* (1585), E. Mazzali (ed.), en *Prose*, Ricciardi, Milán-Nápoles, 1969, pp. 411-485.
- *Discorsi dell' arte poetica e in particolare sopra il poema eroico* (1587), E. Mazzali (ed.), en *Prose*, Ricciardi, Milán-Nápoles, 1959, pp. 349-410.
- *Discorsi del poema eroico* (1594), E. Mazzali (ed.), en *Prose*, Ricciardi, Milán-Nápoles, 1959, pp. 487-729.
- *Lezione recitata nell' Accademia ferrarese sopra il sonetto «Questa vita mortal» etc., di Monsignor della Casa*, en *Le prose diverse di Torquato Tasso*, C. Guasti (ed.), Succesori Le Monnier, Florencia, 1875, vol. II, pp. 115-134 (facsimil: Enza Biagini, en «Torquato Tasso e la *Lezione recitata nell' Accademia ferrarese sopra il sonetto «Questa vita mortal» etc., di Monsignor della Casa»*, en *Torquato Tasso e la cultura estense*, II, G. Ventura (ed.), Leo S. Olschki, Città di Castello, 1999, pp. 475-496.
- *La Cavaletta overo de la poesia toscana*, E. Raimondi (ed.), en *Dialogui*, Sansoni, Florencia, 1958, vol. II.
- «TIRSO DE MOLINA» (Gabriel TÉLLEZ), *Deleitar aprovechando*, Imprenta del Reino, Madrid, 1635.
- TURIA, Ricardo de, *Apologético de las comedias españolas* (1616), en *Teatro clásico en Valencia*, vol I., ed. T. Ferrer Valls, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1997, pp. 408-414.
- VALENCIA, Pedro de, «Carta a Góngora en censura de sus poesías» (1613), M. M.<sup>a</sup> Pérez López (ed.), en *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1988, pp. 55-82.
- VÁZQUEZ SIRUELA, Martín, *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora y carácter legítimo de la poética. Discurso a don García Coronel de Salcedo, Caballero de la Reina N. S. del Hábito de Santiago* (c. 1645-1648), M. Artigas (ed.), *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Tipografía de la «Revista de Archivos», Madrid, 1925, pp. 380-394.
- VEGA, Lope de, «Aprobación», en Antonio Balvás Barona, *El poeta castellano*, Juan de Jaén, Valladolid, 1627, ¶3r (BNE, R. 2844).

- *Arcadia* (1598), E. S. Morby (ed.), Castalia, Madrid, 1975.
- *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), F. B. Pedraza (ed.), en *Rimas*, Universidad de Castilla-La Mancha, Madrid, 1994, II, pp. 352-393.
- *La Circe, con otras rimas y prosas*, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1624 (facsimil: M. Artigas, Biblioteca Nueva, Madrid, 1935); J. M. Blecua (ed.), en *Obras poéticas*, Planeta, Barcelona, 1983; 2ª ed., 1989, pp. 861-1225.
- *Corona trágica. Vida y muerte de la señora reina de Escocia María Estuarda* (1627), en Lope de Vega, *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso*, Antonio Sancha, Madrid, 1776, t. IV, pp. XIII-XXV y 1-162 (ed. facsimil: Arco Libros, Madrid, 1989).
- *La dama boba*, M. Presotto (ed.), en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, M. Presotto (coord.), Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, en prensa.
- *La Dorotea* (1635), E. S. Morby (ed.), Castalia, Madrid, 1988.
- *La Dragontea* (1598), J. de Entrambasaguas (ed.), en *Obras completas de Lope de Vega, I: Obras no dramáticas*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1965, pp. 175-258.
- «Égloga a Claudio», A. Carreño (ed.), en Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, Crítica, Barcelona, 1998, pp. 696-717.
- «Elogio al Licenciado Pedro Soto de Rojas», en Pedro Soto de Rojas, *Desengaño de amor en rimas*, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1623, ¶¶7r-¶¶1r (facsimil: A. Egido [ed.], Real Academia Española, Madrid, 1991).
- *Epistolario: Epistolario de Lope de Vega Carpio*, A. González de Amezúa (ed.), Real Academia Española, Madrid, 1935-1943, 4 vols; reimpr. 1989.
- «Epístola séptima. A un señor destos reinos», en *La Circe, con otras rimas y prosas*, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1624, fols. 190r-194v (facsimil: M. Artigas, Biblioteca Nueva, Madrid, 1935); J. M. Blecua (ed.), en *Obras poéticas*, Planeta, Barcelona, 1983; 2ª ed., 1989, pp. 1169-1175.



BIBLIOGRAFÍA

- *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*, Viuda de Alonso Martín, 1621 (BNE, R. 3074); J. M. Bleuca (ed.), en *Obras poéticas*, Planeta, Barcelona, 1983; 2ª ed., 1989, pp. 527-847.
- *Lo fingido verdadero*, M. T. Cattaneo (ed.), Bulzoni, Roma, 1992.
- *La hermosura de Angélica* (1602), M. Trambaioli (ed.), Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2005.
- *Jerusalén conquistada* (1609), J. Entrambasaguas (ed.), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1951-1954, 3 vols.
- «Introducción», en la *Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado san Isidro en las fiestas de su beatificación* (1620), F. C. Sainz de Robles (ed.), en *Obras escogidas*, II: *poesías líricas, poemas, prosa, novelas*, Aguilar, Madrid, 1947; 4ª ed. 1987,<sup>+</sup> pp. 1112-1117.
- *Isidro* (1599), J. Entrambasaguas (ed.), en *Obras completas de Lope de Vega*, I: *Obras no dramáticas*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1965, pp. 259-404.
- *Laurel de Apolo* (1630), A. Carreño (ed.), Cátedra, Madrid, 2007.
- *Novelas a Marcia Leonarda*, A. Carreño (ed.), Cátedra, Madrid, 2002.
- *Partes de comedias*: cuando no se indica lo contrario, las dedicatorias de comedias se citan por la edición de Thomas E. Case, *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, The University of North Carolina, Valencia, 1975; y los prólogos de las *Partes*, por la base de datos textual *Teatro Español el Siglo de Oro*, Chadwyck Healey, España, 1997-1998.
- *Pastores de Belén* (1612), A. Carreño (ed.), Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1991.
- *El peregrino en su patria*, J. B. Avallé Arce (ed.), Castalia, Madrid, 1973.
- *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón san Isidro, con las dos comedias que se representaron y los versos que en la Justa poética se escribieron*, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1622 (BNE, R. 27394).

- *Rimas* (1602; 1604; 1609), ed. F. B. Pedraza, Universidad de Castilla-La Mancha, Madrid, 1993-1994, 2 vols.
- *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634), J. M. Blecua (ed.), en *Obras poéticas*, Planeta, Barcelona, 1983; 2ª ed. 1989, pp. 1235-1447.
- «Respuesta de Lope de Vega Carpio» (o *Discurso de la nueva poesía*), en *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*, Viuda de Alonso Martín, 1621, fols. 190v-199v (BNE, R. 3074); J. M. Blecua (ed.), en *Obras poéticas*, Planeta, Barcelona, 1983; 2ª ed., 1989, pp. 809-823.
- *Servir a señor discreto*, F. Weber de Kurlat (ed.), Castalia, Madrid, 1975.
- *Triunfo de la fe en los reinos del Japón* (1618), ed. J. S. Cummins, Tamesis, Londres, 1965.
- VIDA, Marco Girolamo, *De arte poetica* (1527), Ralph G. Williams (ed.), en *The «Arte poetica» of Marco Girolamo Vida*, Columbia University Press, New York, 1976, pp. 1-125.

#### FUENTES SECUNDARIAS

- ABBOTT, Don, «La Retórica y el Renacimiento: An Overview of Spanish Theory», en J. J. Murphy (ed.), *Renaissance Eloquence*, University of California Press, Berkeley, 1983, pp. 95-104; trad. esp., *La elocuencia en el Renacimiento. Estudios sobre la teoría y la práctica de la retórica renacentista*, L. Fernanda Aguirre de Cárcel (trad.), Visor, Madrid, 1999, pp. 121-132.
- ADRADOS, Francisco Rodríguez, «Poeta y poesía en Grecia», en *Tres temas de cultura clásica*, Fundación Universitaria, Madrid, 1975, pp. 37-67; reed. en *El mundo de la lírica griega arcaica*, Alianza, Madrid, 1981, pp. 17-39.
- ALBURQUERQUE GARCÍA, Luis, «La poética extravagante en textos españoles del siglo XVI», *Epos*, IX (1993), pp. 277-291.
- ALFARO TORRES, Paloma, *La imprenta en Cuenca (1528-1679)*, Arco Libros, Madrid, 2002.
- ALONSO, Dámaso, «El doctor Manuel Serrano de Paz, desconocido comentador de las *Soledades*», en *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1955, pp. 518-530.
- «Góngora en las cartas del Abad de Rute», en *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez Moñino (1910-1970)*, Castalia, Madrid, 1975, pp. 27-58; reed. en *Obras Completas*, Gredos, Madrid, 1982, vol. VI, pp. 219-260.
- «Manuel Ponce, comentarista de Góngora», en *Libro-homenaje a Antonio Pérez Gómez*, Cieza, 1978; reed. en *Obras Completas*, Gredos, Madrid, 1982, vol. VI, pp. 501-523.
- «Sobre el abad de Rute: algunas notas biográficas», *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid 1972, pp. 93-104; reed. en *Obras completas*, Gredos, Madrid, vol. VI, pp. 205-218.
- «Los hurtos de Estillani y del Chabrera», *Homenaje al excmo. Señor D. Emilio Alarcos García*, Valladolid, 1966, II, pp. 1-12; reed. en *Obras completas*, Gredos, Madrid, 1982, vol. VI, pp. 525-539.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, «Hacia una poética de los géneros dramáticos

- en los Siglos de Oro», en *Poética y Teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*, María José Vega (ed.), Mirabel, Pontevedra, 2004, pp. 149-228.
- ANDRÉS ESCAPA, Pablo, y otros, «El original de imprenta», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, F. Rico (dir.), P. Andrés y S. Garza (eds.), Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Valladolid, 2000, pp. 29-64.
- ARCE, Joaquín, *Tasso y la poesía española. Repercusión literaria y confrontación lingüística*, Planeta, Barcelona, 1973.
- ARCO, Ricardo del, «El príncipe de Esquilache, poeta anticulterano», *Archivos de Filología Aragonesa*, III (1950), pp. 83-126.
- ARELLANO, Ignacio, «Sobre el modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina, Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, julio de 1995)*, F. B. Pedraza y R. González Cañal (eds.), Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1996, pp. 37-59.
- «Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope», *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), pp. 7-31.
- ARTAZA, Elena, *El «ars narrandi» en el siglo XVI español*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1989.
- ARTIGAS, Miguel, *Don Luis de Góngora y Argote: Biografía y estudio crítico*, Real Academia Española, Madrid, 1925.
- «Un opúsculo inédito de Lope de Vega. El *Antijáuregui* del Licenciado D. Luis de la Carrera», *Boletín de la Real Academia Española*, XII (1925), pp. 587-605.
- ARTOIS, Florence d', «Las *imágenes agentes* y lo trágico en la *Jerusalén conquistada*», *Anuario Lope de Vega*, XII (2006), pp. 19-34.
- ASENSIO, Eugenio, «La lengua compañera del imperio», *Revista de Filología Española*, XLIII (1960), pp. 399-413.

- AUERBACH, Erich, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Franke Verlag, Berna, 1958; trad. esp., *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*, L. López Molina (trad.), Seix Barral, Barcelona, 1966.
- AUGUSTIJN, Cornelis, *Erasmus von Rotterdam. Leben, Werk, Wirkung*, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Munich, 1986; trad. castellana, *Erasmus de Rotterdam. Vida y obra*, O. Pellissa (trad.), Crítica, Barcelona, 1990.
- AYUSO MARAZUELA, Teófilo, «Algunos libros de la Biblioteca de Colmenares», *Estudios Segovianos*, III (1951), pp. 137-144.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Revista de Occidente, Madrid, 1959; 2ª edición corregida y aumentada, Istmo, Madrid, 1974.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio, «Cuestiones de poética y retórica en los preliminares de Quevedo a las poesías de Fray Luis de León», *La Perinola*, VII (2003), pp. 61-102.
- «Citas de autoridades y argumentación retórica en las polémicas literarias sobre el estilo culto», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, XIV (2005), pp. 37-72.
- BAEZA Y GONZÁLEZ, Tomás, *Apuntes biográficos de escritores segovianos*, Imprenta de la Viuda de Alba y Santiuste, 1877 (facsimil: Analecta, Pamplona, 2001).
- BALDASSARI, Guido, «Introduzione ai *Discorsi dell'arte poetica* del Tasso», *Studi Tassiani*, XXVI (1977), pp. 5-38.
- BALDWIN, Charles Sears, *Renaissance Literary Theory and Practice: Classicism in the Rhetoric and Poetic of Italy, France, and England, 1400-1600*, Columbia University Press, Nueva York, 1939; Peter Smith, Gloucester (Mass.), 1959.
- BATAILLON, Marcel, «Sur l'humanisme du docteur Laguna. Deux petits livres latins de 1543», *Romance Philology*, XVII (1963), pp. 207-234; trad. esp., «Sobre el humanismo del doctor Laguna. Dos libritos latinos de 1543», en *Erasmus y el erasmismo*, C. Pujol (trad.), Crítica, Barcelona, 1977, pp. 286-326.

- BATES, Catherine, «Poetry, Patronage, and the Court», en *The Cambridge Companion to English Literature, 1500-1600*, A. F. Kinney (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 2000, pp. 90-103.
- BERGMANN, Emilie, «Lope and the “Nueva Poesía” Once More: The Colmenares Letters», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII (1985), pp. 143-156.
- BETTINELLI, Andrea, «Le postille di Bernardo e di Torquato Tasso al commento di Francesco Robortello alla *Poetica* di Aristotele», *Italia medioevale e umanistica*, XLII (2001), pp. 285-335.
- BLAIR, Ann, «Humanist Methods in Natural Philosophy: The Commonplace Book», *Journal of History of Ideas*, LIII (1992), pp. 541-551.
- BLANCO, Emilio, «La omisión deliberada en las traducciones humanistas», *Livius*, III (1993), pp. 31-40.
- BLANCO, Mercedes, «De la tragedia a la comedia trágica», en *Teatro español del Siglo de Oro*, C. Strosetzki (ed.), Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid, 1998, pp. 38-60.
- «Italia en la polémica gongorina», en *Relazioni letterarie tra Italia e Penisola Iberica nell'epoca rinascimentale e barocca (Atti del primo Colloquio Internazionale, Pisa 4-5 ottobre 2002)*, Salomé Vuelta García (ed.), Leo S. Olschki, Florencia, 2004, pp. 15-32.
- «Poéticas, retóricas y estudio crítico de la literatura», *Bulletin Hispanique*, n.º 1 (junio 2004), pp. 213-233.
- BLECUA, Alberto, «El concepto de *Siglo de Oro*», en *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona, Crítica, 2006, pp. 31-88.
- «De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda», *Boletín de la Real Academia Española*, LVIII (1978), pp. 403-34; reed. en *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona, Crítica, 2006, pp. 295-326.
- *Las repúblicas literarias y Saavedra Fajardo*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 1984; reed. en *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona, Crítica, 2006, pp. 373-411.

BIBLIOGRAFÍA

- «Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)», en *Lecciones cervantinas*, A. Egido (ed.), Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985, pp. 131-47; reed. en *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona, Crítica, 2006, pp. 341-61.
- «Góngora», en *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Enciclopedia Italiana, 1986, t. II, pp. 779a-784a; reed. en *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona, Crítica, 2006, pp. 363-71.
- «La retórica en las *Anotaciones*: sobre Aftonio y Herrera con otras consideraciones», en B. López Bueno (ed.), *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios (IV Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, Universidades de Sevilla y Córdoba, 18-21 de noviembre de 1996)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 173-82.
- «Sebastián de Alvarado y Alvear, el P. Matienzo y Baltasar Gracián», en *Estudios de Filología y Retórica en Homenaje a Luisa López Grigera*, E. Artaza, J. Durán, C. Isasi, J. Lawand, V. Pineda y F. Plata (eds.), Bilbao, Universidad de Deusto, 2000, pp. 77-127.
- «Cervantes historiador de la literatura», en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, I. Lozano Renieblas y J. C. Mercado (coords.), Madrid, Castalia, 2001, pp. 87-97; reed. en *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona, Crítica, 2006, pp. 327-40.
- «Un lector neoclásico de Boscán», *Salina*, XV (2001), pp. 113-22; reed. en *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona, Crítica, 2006, pp. 413-41.
- BLECUA, José Manuel, (ed.), Lope de Vega, *Obras poéticas*, Planeta, Barcelona, 1983; 2ª ed., 1989.
- BOUZA, Fernando, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Marcial Pons, Madrid, 2001.
- BRIQUET, Charles-Moïse, *Les filigrannes: dictionnaire historique des marques du papier*, K. W. Hiersemann, 1923, 2.ª ed., 4 vols. (ed. facsímil: Georg Olms, Hildesheim, 1984).

- BROWNLEE, Marina Scordilis, *The Poetics of Literary Theory: Lope de Vega's «Novelas a Marcia Leonarda» and Their Cervantine Context*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1981.
- CAMARGO, Martin, *Ars dictaminis. Ars dictandi*, Turnhout, Brepols, 1991.
- CAMPANA, Patrizia, «*La Filomena*» de Lope de Vega, Tesis doctoral inédita, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1998.
- CANAVAGGIO, Jean, «La tragedia renacentista española: formación y superación de un género frustrado», en *Academia Literaria Renacentista, V: Literatura en la época del Emperador*, V. García de la Concha (ed.), Universidad de Salamanca, Salamanca, 1988, pp. 181-195.
- CARESTIA GREENFIELD, Concetta, *Humanist and Scholastic Poetics, 1250-1500*, Associated University Press, Londres-Toronto, 1981.
- CARREIRA, Antonio (ed.), Luis de Góngora, *Antología poética*, Castalia, Madrid, 1986; 3ª ed., 1989.
- «La controversia en torno a las *Soledades*. Un parecer desconocido, y edición crítica de las primeras cartas», en *Hommage à Robert Jammes*, Francis Cerdan (ed.), Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1994, vol. 1, pp. 151-171; reed. en *Gongoremas*, Península, Barcelona, 1998, pp. 239-266.
- «Entre la huerta de don Marcos y *Les Roches Fleuries*. Las *Soledades* de Góngora editadas por Robert Jammes», *Criticón*, LXI (1994), pp. 113-120; reed. en *Gongoremas*, Península, Barcelona, 1998, pp. 267-280.
- «La novedad de las *Soledades*», *Marges*, XVI (1995), pp. 79-91; reed. en *Gongoremas*, Península, Barcelona, 1998, pp. 225-237.
- «Góngora y el duque de Lerma», en *Actas del Congreso sobre literatura y poder*, J.-P. Étienne (ed.), Crítica, Barcelona, 1998; reed. en *Gongoremas*, Península, Barcelona, 1998, pp. 201-222.
- «Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, L. Schwartz y A. Carreira (eds.), Málaga, 1997, pp. 231-249.
- CARREÑO, Antonio (ed.), Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, Crítica,



- Barcelona, 1998.
- CARTER, Harry, *A View of Early Typography*, Clarendon, Oxford, 1969; trad. esp., *Orígenes de la tipografía (punzones, matrices y tipos de imprenta)*, J. M. Abad (ed.), S. Garza (trad.), Ollero y Ramos, Madrid, 1999.
- CASE, Thomas E., *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, The University of North Carolina, Valencia, 1975.
- CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Revista de Filología Española, Madrid, 1925 (facsimil: Crítica, Barcelona, 1987).
- CAVALLO, Guglielmo, y Roger CHARTIER, «Introduzione», en *Storia della lettura nel mondo occidentale*, G. Cavallo y R. Chartier (eds.), Laterza, Roma, 1995; trad. esp., «Introducción», en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, M. Barberán (trad.), Taurus, Madrid, 1998, pp. 9-53.
- CAVE, Terence, *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Clarendon Press, Oxford, 1979.
- CLOSE, Anthony, «Commonplace Theories of Art and Nature in Classical Antiquity and in the Renaissance», *Journal of History of Ideas*, xxx (1969), pp. 467-486.
- COLLARD, Andrée M., *Nueva poesía: conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Castalia, Madrid, 1967.
- COTARELO, Emilio, «La descendencia de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, II (1915), pp. 21-56 y 137-172.
- CRAWFORD, J. P. W., «The Seven Liberal Arts in Lope de Vega's *Arcadia*», *Modern Language Notes*, xxix (1914), pp. 192-194.
- «Don Diego Hurtado de Mendoza and Michele Marullo», *Hispanic Review*, VI (1938), pp. 346-348.
- CROLL, Morris W., *Essays by Morris W. Croll. «Attic» and Baroque Prose Style*, J. M. Patrick, R. O. Evans y J. W. Wallace (eds.), Princeton University Press, Princeton, 1969.
- CRUZ CASADO, Antonio, «"Tanto por las plumas...". Góngora y los poetas cordobeses del Siglo de Oro», *Arbor*, CLXVI (2000), pp. 277-295.

- CURTIUS, Ernst Robert, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, A. Francke AG Verlag, Berna, 1948; trad. esp., *Literatura europea y Edad Media latina*, A. Alatorre y M. Frenk (trads.), Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1955, 2 vols. de paginación continuada; 5ª reimpr. 1995.
- CHAUDHURI, Sukanta, *Renaissance Pastoral and Its English Developments*, Clarendon Press, Oxford, 1989.
- CHEVALIER, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, Burdeos, 1966.
- DARST, David H., *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Orígenes, Madrid, 1985.
- DEJOB, Charles, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*, Ernest Thorin, París, 1884.
- DELGADO CASADO, Juan, *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Arco Libros, Madrid, 1996, 2 vols.
- DESMOULIEZ, A., «La signification esthétique des comparaisons entre le style et le corps humain dans la Rhétorique antique», *Revue des Études Latines*, XXIII (1955), pp. 59-60.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, «Razones para la oscuridad poética», *Revista de Literatura*, CVIII (1992), pp. 553-573.
- DRONKE, Peter, «The Beginnings of the Sequence», *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur*, LXXXVII (1965), pp. 43-73.
- EGIDO, Aurora, «Las fronteras de la poesía en prosa», *Edad de Oro*, III (1984), pp. 67-95 (reproducido en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990, pp. 85-114).
- «La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco», *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 79-113 (reproducido en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990, pp. 9-55).
- «Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte», *Homenaje a Eugenio Asensio*, Gredos, Madrid, 1988, pp. 171-184

BIBLIOGRAFÍA

- (reproducido en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990, pp. 198-215).
- ELLIOTT, John Huxtable, *The Count-Duque of Olivares. The Statesman in an Age of Decline*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1986; trad. esp., *El Conde Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, T. de Lozoya (trad.), Crítica, Barcelona, 1990.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «Una guerra literaria del Siglo de Oro: Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos», en *Estudios sobre Lope de Vega*, vol. I, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1946, pp. 63-580; y vol. II, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1947, pp. 11-411; 2ª ed. revisada y aumentada, 1967.
- ESTEVE, Cesc, «La teoría de la lírica en las artes poéticas italianas», en *Idea de la lírica en el Renacimiento (Entre Italia y España)*, M.ª José Vega y C. Esteve (eds.), Mirabel, Barcelona, 2004, pp. 47-109.
- «Tragedia y poética en el siglo XVI», en *Poética y Teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*, M.ª J. Vega (ed.), Mirabel, Barcelona, 2004, pp. 13-45.
- ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel, «Epístolas en clave ficticia de Lope de Vega: a propósito del género y la literariedad», en *La epístola (V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro organizado por el grupo PASO)*, B. López Bueno (dir.), Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000, pp. 295-309.
- ESTIL LÉS FARRÉ, Juan Emilio, «La terminología retórica en Herrera, Lope y Cervantes», en *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico*, II: *Homenaje al Profesor Luis Gil*, J. M. Maestre Maestre y otros (eds.), Ayuntamiento de Alcañiz-Universidad de Cádiz, Alcañiz-Cádiz, 1997, vol. II, pp. 761-768.
- FARAL, Edmond, *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, Honoré Champion, París, 1962.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Jorge, «Rhetorical Theory in Sixteenth-Century Spain: A Critical Survey», *Rhetorica*, XX (2002), pp. 133-148.

- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Amelia, *Una idea de maravillosísima hermosura. Poética y Retórica ante la Lirica en el siglo XVI*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2003.
- FERRER VALLS, Teresa, «El juego del poder: los dramas de la privanza», en *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro, 1: El noble (Seminario internacional, 23-24 de abril de 2001)*, Casa de Velázquez, Madrid, 2004, pp. 15-30.
- FLORIT DURÁN, Francisco, y José Javier RUIZ IBÁÑEZ, «Precisiones en torno a la biografía del soldado Lope Félix de Vega Carpio», *Monteagudo*, 1 (1996), pp. 103-116.
- FONTAINE, Jacques, *Isidore de Seville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, Études Augustiniennes, París, 1959; 2ª ed. corregida, 1983, 3 vols. de paginación continuada.
- FRADEJAS LEBRERO, José, *Geografía literaria de la provincia de Madrid*, Instituto de Estudios Madrileños-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1958; 2ª ed., 1992.
- FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Anaya, Madrid, 1968.
- FUMAROLI, Marc, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz, Ginebra, 1980; 4ª ed. 2002.
- GARCÍA, Ismael, «La Dragontea. Justificación y vicisitudes», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español (Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega)*, M. Criado de Val (ed.), Edi-6, Madrid, 1981, pp. 591-603.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Introducción a la Poética clasicista: Cascales*, Planeta, Barcelona, 1975.
- *Formación de la teoría literaria moderna. La tópica horaciana en Europa*, Planeta, Madrid, 1977.
- «Poética e ideología del discurso clásico», *Revista de Literatura*, XLI (1979), pp. 5-40.
- *Formación de la teoría literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, Universidad de Murcia, Murcia, 1980.

- GARCÍA DE PASO CARRASCO, María Dolores, y Gregorio RODRÍGUEZ HERRERA, «La *Elegia in quendam Zoilum* de Vicente Mariner y su versión latina del *Epigramma ad Momum* de Juan de Mariana», *Philologica Canariensis*, II-III (1996-1997), pp. 105-115.
- , «Los *Varia illustrium virorum poemata* reunidos por Francisco López de Aguilar para alabanza de Lope de Vega y escarnio de Torres Rámila: *Poemata I-XXV*», *Fortunatae*, XI (1999), pp. 125-159.
- , «Los *Varia illustrium virorum poemata* reunidos por Francisco López de Aguilar para alabanza de Lope de Vega y escarnio de Torres Rámila: *Poemata XXV-XLVI*», *Fortunatae*, XII (2000-2001), pp. 37-83.
- GARCÍA GALIANO, Ángel, *La imitación poética en el Renacimiento*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1988.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, «Prólogo», en Diego de Saavedra Fajardo, *República literaria*, Crítica, Barcelona, 2006, pp. 7-120.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «En torno a *La Dragontea*: Lope de Vega y su primer asalto a la poesía culta», en *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de literatura hispánica*, Universitat de València, Valencia, 2004, pp. 231-240.
- GARIN, Eugenio, *L'educazione in Europa 1400-1600. Problemi e programmi*, Laterza, Bari, 1956; 2ª ed. ampliada, 1966; 3ª ed. con añadidos y correcciones en apéndice, 1976; trad. esp., *La educación en Europa 1400-1600*, M.ª Elena Méndez Lloret (trad.), Crítica, Barcelona, 1987.
- GARIOLO, Joseph, «¿Por qué la *Jerusalén conquistada* de Lope lleva por subtítulo las palabras: epopeya trágica?», *Romance Notes*, XXXI (1951), pp. 225-233.
- , *Lope de Vega's «Jerusalén conquistada» and Torquato Tasso's «Gerusalemme liberata» face to face*, Reichenberger, Kassel, 2005.
- GATES, Eunice Joiner, *Documentos gongorinos*, El Colegio de México, México, 1960.
- GIL GARCÍA, Ángel, *La Universidad de Alcalá de Henares en el siglo XVII, según los datos de sus visitas y reformas*, Fundación Colegio del Rey, Alcalá de Henares, 2003.

- GILI GAYA, Samuel, «La obra poética de Esquilache», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV (1961), pp. 255-261.
- GIULIANI, Luigi, *Las tragedias de Lupericio Leonardo de Argensola*, Tesis doctoral inédita, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «Cervantes contra la hinchazón literaria (y frente a Avellaneda 1613-1615)», en *Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Academia de España, Roma, 27-29 de septiembre 2001)*, Alicia Villar Lecumberri (ed.), Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca, 2001, pp. 129-147.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, «Las polémicas literarias sobre el *Para todos*, del doctor Juan Pérez de Montalbán», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, 1951, vol. II, pp. 409-443 (reed. en *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, 1951, vol. II, pp. 64-94).
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, «Noticias biográficas del virrey poeta Príncipe de Esquilache», *Anuario de Estudios Americanos*, VI (1949), pp. 75-159.
- GORDON, Alex L., «The Ascendancy of Rhetoric and the Struggle for Poetic in Sixteenth-Century France», en J. J. Murphy (ed.), *Renaissance Eloquence*, University of California Press, Berkeley, 1983, pp. 356-375; trad. esp., *La elocuencia en el Renacimiento*, J. Ignacio Díez Fernández (trad.), Visor, Madrid, 1999, pp. 445-454.
- GRAFTON, Anthony, «Poliziano and their Context», en *Defenders of the Text. The Traditions of Scholarship in an Age of Science, 1540-1800*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 1990, pp. 47-75.
- GRAY, Hanna H., «Renaissance Humanism: the Pursuit of Eloquence», *Journal of the History of Ideas*, XXIV (1963), pp. 497-514.
- GREEN, Otis H., «On the Príncipe de Esquilache», *Hispanic Review*, VII (1939), pp. 220-224.
- GRENDLER, Paul F., *Schooling in Renaissance Italy. Literacy and Learning 1300-1600*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-Londres, 1989.

- GUILLÉN, Claudio, «Sátira y poética en Garcilaso», en *Homenaje a J. Casaldueño*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 209-223; reed. en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Crítica, Barcelona, 1988, pp. 15-48.
- «Notes Toward the Study of the Renaissance Letters», en *Renaissance Genres*, Barbara K. Lewalski (ed.), Harvard University Press, Cambridge, 1986, pp. 70-10; trad. esp., «Para el estudio de la carta», J. Montero (trad.), en *La epístola (V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro organizado por el grupo PASO)*, B. López Bueno (dir.), Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000, pp. 101-127.
- «Quevedo y el concepto retórico de la literatura», en *El primer Siglo de Oro: estudios sobre géneros y modelos*, Crítica, Barcelona, 1988, pp. 234-267.
- «Las epístolas de Lope de Vega», *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 161-177.
- GUILLÉN, Felisa, «Ekphrasis e imitación en la *Jerusalén conquistada*», *Hispania*, LXXVIII (1995), pp. 231-239.
- GÜNTERT, Georges, «Lope, lector del Tasso: la *Jerusalén conquistada*», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, M. Criado de Val (ed.), Edi-6, Madrid, 1981, pp. 581-589.
- GUTIÉRREZ CUADRADO, Juan, «La lengua del *Quijote*. Rasgos generales», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, F. Rico (dir.), Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Barcelona, 2004, vol. II, pp. 843-881.
- HAMESSE, Jacqueline, «Parafrasi, florilegi e compendi», en *Lo spazio letterario del Medioevo*, I: *Il Medioevo latino*, III, *La ricezione del testo*, G. Cavallo y otros (eds.), Salerno, Roma, 1995, pp. 197-220.
- «El modelo escolástico de la lectura», en G. Cavallo y R. Chartier (coord.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, M. Barberán (trad.), Taurus, Madrid, 1998, pp. 157-185.
- HARDISON, JR., Osborne Benett, «The Orator and the Poet: The Dilemma of Humanist Literature», *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, I (1971), pp. 33-44.

- *The Enduring Monument. A Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice*, The University of North Carolina, Chapel Hill, 1962; reimpr. Greenwood Press, Westport, 1973.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio, «Caracteres distintivos de las obras dramáticas de don Juan Ruiz de Alarcón», en Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, *Comedias*, J. E. Hartzenbusch (ed.), Atlas (BAE, 20), Madrid, 1946, pp. XIII-XXXVI.
- HASKINS, James, «Some Remarks on the History and Character of Ficino's Translation of Platon», en *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone. Studi e documenti*, G. C. Garfagnini (ed.), Leo O. Olschki, Florencia, 1986, vol. I, pp. 287-297.
- HENDERSON, Judith Rice, «Erasmus on the Art of Letter-Writing», en J. J. Murphy (ed.), *Renaissance Eloquence*, University of California Press, Berkeley, 1983, pp. 331-355; trad. esp., *La elocuencia en el Renacimiento*, J. Ignacio Díez Fernández (trad.), Visor, Madrid, 1999, pp. 391-419.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Planeta, Barcelona, 1973.
- HERRICK, Marvin T., *The Fusion of Horatian and Aristotelian Criticism, 1531-1555*, The University of Illinois Press, Urbana, 1946.
- *Comic Theory in the Sixteenth Century*, University of Illinois Press, Urbana, 1950; 2ª ed., 1964.
- HUARTE, Amalio, «El licenciado Colmenares y Lope de Vega», *Cultura Segoviana*, III (febrero, 1932), pp. 8-11.
- IFE, B. W., *Reading and Fiction in Golden-Age Spain. A Platonist Critique and Some Picaresque Replies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985; trad. esp., *Lectura y ficción en el Siglo de Oro*, J. Ainaud (trad.), Crítica, Barcelona, 1992.
- IRVINE, Martin, *The Making of Textual Culture. «Grammatica» and Literary Theory, 350-1100*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- IVENTOSCH, Herman, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*, Castalia, Madrid, 1975.



- JAMMES, Robert (ed.), Luis de Góngora, *Soledades*, Castalia, Madrid, 1994.
- JURALDE, Pablo, «Texto, fecha y circunstancias del *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, de Quevedo», *Revista de Filología Española*, LXII (1982), pp. 297-302.
- JAVITCH, Daniel, «Self-justifying Norms in the Genre Theories of Italian Renaissance», *Philological Quarterly*, LXVII (1988), pp. 195-217.
- *Proclaiming a Classic. The Canonization of «Orlando furioso»*, Princeton University Press, Princeton, 1991; trad. it., *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»*, T. Praloran (trad.), Bruno Mondadori, Milán, 1999.
- «The Assimilation of Aristotle's *Poetics* in Sixteenth-Century Italy», en *The Cambridge History of Literary Criticism*, III: *The Renaissance*, Glyn P. Norton (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 1999, pp. 53-65.
- «Dietro la maschera dell'aristotelismo: innovazioni teoriche nei *Discorsi dell'arte poetica*», en *Torquato Tasso e la cultura estense*, II, G. Ventura (ed.), Leo S. Olschki, Città di Castello, 1999, pp. 523-533.
- JOSÉ PRADES, Juana de (ed.), Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1971.
- KAGAN, Richard L., *Students and Society in Early Modern Spain*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1974; trad. esp., *Universidad y sociedad en la España moderna*, L. Toharia (trad.), Tecnos, Madrid, 1981.
- KELLY, Henry Ansgar, *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- KELSEY, Harry, *Sir Francis Drake: The Queen's Pirate*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1998; trad. esp., *Sir Francis Drake. El pirata de la Reina*, A. Alcaraz (trad.), Ariel, Barcelona, 2002.
- KENNEDY, George A., *The Art of Rhetoric in the Roman World (300 B.C.- A.D. 300)*, Princeton University Press, Princeton, 1972.
- *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1980; 2ª ed. revisada y aumentada, 1999; trad. esp., *La retórica clásica y su tradición cristiana*

- y secular, desde la antigüedad hasta nuestros días*, P. Garrido y V. Pineda (trads.), Gobierno de la Rioja-Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2003.
- KENNEDY, Ruth, «Attacks on Lope and his Theatre in 1617-1621», en *Hispanic Studies in honor of N. B. Adams*, The University of North Carolina Press, 1966, pp. 57-76.
- KILPATRICK, Ross S., *The Poetry of Criticism: Horaces, «Epistles II» and «Ars Poetica»*, University of Alberta Press, Edmonton, 1990.
- KOHUT, Karl, «Retórica, poesía e historiografía en Juan Luis Vives, Sebastián Fox Morcillo y Antonio Llull», *Revista de Literatura*, LII (1990), pp. 346-374.
- KRISTELLER, Paul Oskar, *Renaissance Thought and its Sources*, M. Mooney (ed.), Columbia University Press, Nueva York, 1979; trad. esp., *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, F. Patán (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 1982; 1ª reimpr., 1993.
- «Rhetoric in the Medieval and Renaissance Culture», en *Renaissance Eloquence*, J. J. Murphy (ed.), University of California Press, Berkeley, 1982, pp. 1-19; trad. esp., *La elocuencia en el Renacimiento*, G. Garrote Bernal (trad.), Visor, Madrid, 1999, pp. 11-31.
- LA BARRERA, Cayetano Alberto de, *Nueva biografía de Lope de Vega*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, vol. I, Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», Madrid, 1890; reed. en Atlas (BAE 262, 263), Madrid, 1973-1974, 2 vols.
- LAUSBERG, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Max Hueber, Munich, 1960; versión española: *Manual de retórica literaria*, vols. I-II, J. Pérez Riesco (trad.), Gredos Madrid, vol. I, 1966; vol. II, 1967; 4ª reimpr., 1999.
- LAMA, Víctor de, «Lope, poeta de cancionero», *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 179-196.
- LAPESA, Rafael, «La Jerusalén de Tasso y la de Lope», *Boletín de la Real Academia Española*, XXV (1946), pp. 111-136.
- «Personas gramaticales y tratamientos en español», *Revista de la Universidad de Madrid*, XIX (1970), pp. 141-167.

BIBLIOGRAFÍA

- LAPLANA GIL, José Enrique, «Lope y los *Sucesos y prodigios de amor*, de Juan Pérez Montalbán, con una nota al *Orfeo en lengua castellana*», *Anuario Lope de Vega*, II (1996), pp. 87-101.
- LARA GARRIDO, José, «Sonetos epicédicos en homenaje al “divino” Herrera. El rastro tenue de una fama póstuma», en *Relieves del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Analecta Malacitana, Málaga, 1999, pp. 111-147.
- LAWRANCE, Jeremy N. H., «Nuevos lectores y nuevos géneros: apuntes y observaciones sobre la epistolografía en el primer renacimiento español», en *Literatura en la época del Emperador (Academia Literaria Renacentista, V-VII)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1988, pp. 81-99.
- LEEMAN, Anton D., *Orationis Ratio. The Stylistic Theories and Practice of the Roman Orators, Historians and Philosophers*, Adolf M. Hakkert, Amsterdam, 1963.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, El Colegio de México, México, 1950.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Alfar, Sevilla, 1987; 2ª ed. revisada, 2000.
- (dir.), *La epístola (V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro organizado por el grupo PASO)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994.
- (ed.), *Anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1998.
- «Teorías poéticas de Lope de Vega. Parte I», *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), pp. 179-191.
- LÓPEZ RUEDA, José, «Joseph Antonio González de Salas, un filólogo clásico, amigo de Quevedo», en *Tres grandes humanistas españoles*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1976, pp. 37-62.
- LUJÁN ATIENZA, A. L., «Las *Anotaciones* de Herrera y las formas estilísticas de la tradición hermogeneana», *Hispanic Review*, LXVIII (2000), pp. 359-380.

- «El estilo *afetuoso* en las *Anotaciones* de Herrera», *Revista de Literatura*, CXXXII (2004), pp. 373-388.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, *Baltasar Elisio de Medinilla y la poesía toledana de principios del siglo XVII*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt Am Main, 1999.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1975; 9ª ed., 2002.
- MARCOS ÁLVAREZ, Francisco de B., «Nuevos datos sobre *La Filomena* de Lope de Vega», en *Homenaje de los hispanistas de Suíza a Ramón Sugranyes de Franch. Miscelánea de Estudios Hispánicos*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1982, pp. 221-248.
- MARÍN, Nicolás, «Reseña de: *Poética de Aristóteles traducida de latín. Ilustrada y comentada por Juan Pablo Mártir Rizo*, ed. M. Newels, Westdeutscher Verlag, Köln und Opladen, 1965», *Revista de Filología Española*, L (1967), pp. 317-319.
- (ed.), Lope de Vega, *Cartas*, Castalia, Madrid, 1985.
- MAROTTI, Arthur F., *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*, Cornell University Press, Ithaca-Londres, 1995.
- MARTÍ, Antoni, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1972.
- MARTÍN ABAD, Julián, «La biblioteca de don Quijote», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, F. Rico (dir.), Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Barcelona, 2004, vol. II, pp. 1037-1071.
- MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Alfonso, «Rhetoric, Dialectic, and Literature in the Work of Francisco Sánchez, *El Brocense*», *Rhetorica*, XIII (1995), pp. 43-59.
- «La literatura en los tratados españoles de retórica del siglo XVI», *Rhetorica*, XV (1997), pp. 1-39.
- *Retórica y literatura en el siglo XVI. El Brocense*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1997.

- MATAS CABALLERO, Juan, «La pervivencia de modelos retóricos. Juan de Mena y la evolución poética en el Siglo de Oro», en *Gramática y Humanismo. Perspectivas del Renacimiento español*, P. Ruiz Pérez (ed.), Ediciones Libertarias-Ayuntamiento de Córdoba, Madrid, 1993, pp. 163-183.
- «La sátira contra la nueva poesía en *La Filomena* de Lope de Vega», en *Estudios de literatura comparada. Norte y Sur. La sátira. Transferencia y recepción de géneros y formas textuales (Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada)*, J. E. Martínez Fernández y otros (eds.), SELGC-Universidad de León, León, 2002, pp. 375-390.
- MATIOLI, Emilio, «Il sublime e lo stile: suggestioni cinquecentesche», en *Da Longino a Longino. I luoghi del Sublime*, L. Russo (ed.), Aesthetica, Palermo, 1987, pp. 55-64.
- MATZ, Robert, *Defending Literature in Early Modern England: Renaissance Literary Theory in Social Context*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- MCLAUGHLIN, Martin L., *Literary Imitation in the Italian Renaissance. The Theory and Practice of Literary Imitation in the Italy From Dante to Bembo*, Clarendon Press, Oxford, 1995.
- MELCZER, William, «Poetica e retorica nelle enciclopedie italiane e tedesche del Quattrocento», en *Retorica e poetica (Atti del III Convegno italo-tedesco, Bressanone, 1975)*, D. Goldin (ed.), Liviana, Padua, 1979, pp. 233-242.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas*, II: siglos XVI-XVII, en *Obras Completas*, M. Artigas (dir.), E. Sánchez Reyes (ed.), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1947.<sup>+</sup>
- *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, II: *Humanistas, lírica, teatro anterior a Lope de Vega*, en *Obras completas*, M. Artigas (dir.), E. Sánchez Reyes (ed.), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1941.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «El *Arte nuevo* y la nueva biografía», *Revista de Filología Española*, XXII (1935), pp. 337-398.
- MICÓ, José María, «Góngora en las guerras de sus comentaristas: Andrés Cuesta contra Pellicer», *El Crotalón*, II (1985), pp. 401-472.

- (ed.), Luis de Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, Espasa-Calpe, Madrid, 1990.
- *La fragua de las «Soledades»*, Sirmio, Barcelona, 1990.
- «Proyección de las *Anotaciones* en las polémicas gongorinas», en *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce Estudios (IV Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, 18-21 de noviembre de 1996)*, B. López Bueno (ed.), Universidad de Sevilla, Salamanca, 1997, pp. 263-278.
- «Épica y reescritura en Lope de Vega», *Criticón*, LXXIV (1998), pp. 93-108.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan, «Lope, Góngora y los orígenes del culteranismo», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXVII (1923), pp. 297-319; reed. en *Estudios de literatura española*, Universidad de La Plata, Buenos Aires, 1928, pp. 181-228.
- «Jáuregui y Lope», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* (1926); reed. en *Estudios de literatura española*, Universidad de La Plata, Buenos Aires, 1928, pp. 229-245.
- «Lope de Vega, alumno de los jesuitas y no de los teatinos», *Revue Hispanique*, LXXII (1928), pp. 247-255.
- MOLL, Jaime, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LIX (1979), pp. 49-107.
- «Góngora en el siglo XVII», *El Crotalón*, I (1984), pp. 921-963.
- «La justificación de las matrices y el estudio de las letrerías», en *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI a XVIII*, Arco Libros, Madrid, 1994, pp. 109-118.
- «Los editores de Lope de Vega», *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 213-222.
- MONTERO, Juan, *La controversia sobre las «Anotaciones» herrerianas*, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1987.
- «Prólogo», en Jorge de Montemayor, *La Diana*, J. Montero (ed.), Crítica, Barcelona, 1996, pp. XXV-XCIII.

BIBLIOGRAFÍA

- MONTESINOS, José F., «La paradoja del *Arte nuevo*», *Revista de Occidente*, II (1964), pp. 302-330; reeditado en *Estudios sobre Lope*, Anaya, Madrid, 1967, pp. 1-20.<sup>+</sup>
- MORBY, Edwin S., «Franz Titelmans in Lope's *Arcadia*», *Modern Language Notes*, LXXXII (1967), pp. 185-197.
- «Constantino Castriota in the *Arcadia*», en *Homage to John M. Hill*, Indiana University Press, Indiana, 1968, pp. 201-215.
- «Two Notes on *La Arcadia*», *Hispanic Review*, XXXVI (1968), pp. 110-123.
- «La *Arcadia* de Lope: ediciones y tradición textual», *Ábaco*, I (1969), pp. 135-233.
- «Introducción», en Lope de Vega, *La Arcadia*, Castalia, Madrid, 1975, pp. 9-50.
- MOREL-FATIO, Alfred, «L'Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo, de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, III (1901), pp. 365-405.
- MORENO GARBAYO, Justa, *La imprenta en Madrid (1626-1650)*, Arco Libros, Madrid, 1999, 2 vols.
- MORROS, Bienvenido, *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Quaderns Crema, Barcelona, 1998.
- MORTARA GARAVELLI, Bice, *Manuale di retorica*, Fabbri, Milán, 1988; trad. española: *Manual de retórica*, M.<sup>a</sup> José Vega (trad.), Cátedra, Madrid, 1991.
- MOSS, Ann, *Ovid in Renaissance France. A Survey of the Latin Editions of Ovid and Commentaries Printed in France before 1600*, The Warburg Institute-University of London, Londres, 1982.
- *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Clarendon Press, Oxford, 1996; trad. francesa: *Les recueils de lieux communs. Apprendre à penser a la Renaissance*, P. Eichel-Lojkine y otros (trads.), Droz, Ginebra, 2002.

- «Humanist Education», en *The Cambridge History of Literary Criticism, III: The Renaissance*, Glyn P. Norton (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 1999, pp. 145-154.
- *Renaissance Truth and the Latin Language Turn*, Oxford University Press, Oxford, 2003.
- MURPHY, James J., *Rhetoric in the Middle Ages*, University of California Press, Berkeley, 1974.
- NEWELS, Margarete, *Die Dramatischen Gattungen in den Poetiken des Siglo de Oro*, Franz Steiner, Wiesbaden, 1959; trad. española, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Amadeo Sole-Leris (trad.), Tamesis, Londres, 1974.
- NORDEN, Eduard, «Rhetoric und Poesie», en *Die Antike Kunstprosa. Vom VI. Jahrhundert V. Chr. Bis in die Zeit der Renaissance*, Teubner, Stuttgart, 1958 [1898], vol. II, pp. 883-908; trad. ital., *La prosa d'arte antica. Dal secolo VI A. C. all'età della Rinascenza*, Salerno, Roma, 1986, vol. II, pp. 888-911.
- NORTON, Frederick. J., «Typographical Evidence as an Aid to the Identification and Dating of Unsigned Spanish Books of the Sixteenth Century», *Iberorromania*, II (1970), pp. 96- 103.
- NORTH, H., «The Use of Poetry in the Training of the Ancient Orator», *Traditio*, VIII (1952), pp. 1-33.
- NOVO, Yolanda, «Notas para el estudio de la tragedia del XVI», en *Studia Aurea (Actas del III Congreso de la AISO, Toulouse, 1993)*, II. Teatro, I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse (eds.), GRISO-LEMSO, Pamplona-Toulouse, 1996, vol. 2, pp. 291-300.
- OLEZA, Juan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, III (1981), pp. 153-223; reeditado en J. L. Canet (ed.), *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*, Tamesis, Londres, 1986, pp. 251-308.
- «Del primer Lope al Arte nuevo», en Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, D. McGrady (ed.), Crítica, Barcelona, 1997, pp. IX-LV.



- OROZCO, Emilio, *En torno a las «Soledades» de Góngora. ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*, Universidad de Granada, Granada, 1969.
- *Lope y Góngora frente a frente*, Gredos, Madrid, 1973.
- *¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega?*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1978.
- *Introducción a Góngora*, Crítica, Barcelona, 1984.
- OSUNA, Rafael, *La «Arcadia» de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Real Academia Española, Madrid, 1973.
- Oxford Latin Dictionary*, Clarendon Press, Oxford, 1968.
- PALAU Y DULCET, Antonio, *Manual del Librero Hispanoamericano*, Librería Anticuaria A. Palau, Barcelona, 1948-1977, 28 vols.
- PATTERSON, Annabel M., *Hermogenes and the Renaissance. Seven Ideas of Style*, Princeton University Press, Princeton, 1970.
- PAZ, Amelia de, «Góngora... ¿y Quevedo?», *Criticón*, LXXV (1999), pp. 29-47.
- PENNEY, Clara Louisa, *Printed Books 1468-1700 in The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, Nueva York, 1965.
- PERCIVAL, W. Keith, «Grammar and Rhetoric in the Renaissance», en J. J. Murphy (ed.), *Renaissance Eloquence*, University of California Press, Berkeley, 1983, pp. 303-330; trad. esp., *La elocuencia en el Renacimiento*, J. Ignacio Díez Fernández (trad.), Visor, Madrid, 1999, pp. 359-389.
- PÉREZ, Luis C., y F. SÁNCHEZ ESCRIBANO, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1961.
- PÉREZ CUSTODIO, M.<sup>a</sup> Violeta, «Las relaciones Poética-Retórica en la teoría literaria renacentista: Jerónimo Vida y Arias Montano», *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, (*Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Alcañiz, 8-11 de mayo de 1990), J. M.<sup>a</sup> Maestre Maestre y J. Pascual Barea (eds.), Instituto de Estudios Turolenses-Universidad de Cádiz, 1993, vol. I, pp. 759-774.

- PÉREZ LASHERAS, Antonio, «La crítica literaria en la polémica gongorina», *Bulletin Hispanique*, CII (2000), pp. 429-452.
- PÉREZ LÓPEZ, Manuel M.<sup>a</sup>, *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1988.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, «Del *Arte nuevo* de Lope al arte “reformado” de Bances: algunas cuestiones de poética dramática», *Edad de Oro*, XIX (2000), pp. 207-222.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Bibliografía madrileña de los siglos XVI y XVII*, Tipografía de los Huérfanos, Madrid, 1891-1907; reimpr. Gérard Th. Van Heusden, Amsterdam, 1971, 3 vols.
- PFEIFFER, Rudolf, *History of Classical Scholarship 1300-1850*, Clarendon Press, Oxford, 1976; trad. esp., *Historia de la filología clásica. De 1300 a 1850*, J. Vicuña y M.<sup>a</sup> Rosa Lafuente (trads.), Gredos, Madrid, 1981, 2 vols.
- PIERCE, Frank, «*La Jerusalén conquistada* of Lope de Vega. A Reappraisal», *Bulletin of Hispanic Studies*, XX (1943), pp. 11-35.
- *La poesía épica del Siglo de Oro*, J. C. Cayol de Bethencourt (trad.), Gredos, Madrid, 1968.
- PINEDA, Victoria, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1994.
- «La retórica epidíctica de Menandro y los cuestionarios para las *Relaciones Geográficas de Indias*», *Rbetorica*, XVIII (2000), pp. 147-173.
- «Las sílabas llenas de Garcilaso. Apuntes para una teoría de los estilos en las *Anotaciones de Herrera*», en *Homenaje a Luisa López Grigera*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2000, pp. 371-386.
- «El *resplandor* de Garcilaso (nuevos apuntes para una teoría de los estilos en las *Anotaciones de Herrera*)», *Criticón* («*Estaba el jardín en flor...*»). *Homenaje a Stefano Arata*, LXXXVII-LXXXIX (2003), pp. 679-688.
- PLETT, Heinrich F., «The Place and Function of Style in Renaissance Poetics», en J. J. Murphy (ed.), *Renaissance Eloquence*, University of California Press,

BIBLIOGRAFÍA

- Berkeley, 1983, pp. 356-375; trad. esp., *La elocuencia en el Renacimiento*, J. Ignacio Díez Fernández (trad.), Visor, Madrid, 1999, pp. 421-443.
- *Rhetoric and Renaissance Culture*, Walter de Gruyter, Berlin-Nueva York, 2004.
- PONTÓN, Gonzalo, *Correspondencias. Los orígenes del arte epistolar en España*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.
- QUILIS, Antonio, y Juan Manuel ROZAS, «El lopismo de Jiménez Patón. Góngora y Lope en la *Elocuencia española en Arte*», *Revista de Literatura*, XXI (1962), pp. 35-54; reed. en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 445-465.
- QUINTANILLA, Mariano, «La Biblioteca de Colmenares», *Estudios Segovianos*, III (1951), pp. 127-136.
- «Correspondencia entre Colmenares y González Dávila», *Estudios Segovianos*, IV (1952), pp. 161-174.
- «Carta de Tamayo de Vargas a Colmenares», *Estudios Segovianos*, IX (1957), pp. 303-307.
- RABELL, Carmen C., *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer «novellas»*, Tamesis, Londres, 1992.
- *Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain*, Tamesis, Londres, 2003.
- RENNAN, Thomas, «Aristotle and the French Monarchy», *Viator*, IX (1978), pp. 309-324.
- REYES GÓMEZ, Fermín de los, *La imprenta en Segovia (1472-1900)*, Arco Libros, Madrid, 1997, 2 vols.
- *El libro en España y América. Legislación y Censura (siglos XV-XVIII)*, Arco Libros, Madrid, 2000, 2 vols.
- RICO GARCÍA, José Manuel, «Un comentario alegórico al discurso de las navegaciones de las *Soledades*», en *Actas de IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa (eds.), Servicio de

- Publicaciones de la Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1998, vol. II, pp. 1331-1338.
- «*La perfecta idea de la altísima poesía*». *Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2001.
- (ed.), Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002.
- RICO, Francisco, *Primera cuarentena y Tratado general de literatura*, Quaderns Crema, Barcelona, 1982.
- «*Ubi puer, ibi senex*. Un libro de Hans Baron y el *Secretum* de 1353», *Quaderni Petrarqueschi*, IX-X (1992-1993), pp. 165-238.
- *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Alianza, Madrid, 1993; reed. en Destino, Barcelona, 2002.
- «El cielo de un humanista», *Figuras con paisaje*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 1994, pp. 99-106.
- «Luces y sombras de Poliziano hacia 1525 (Erasmo, Vives, Budé)», en *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Destino, Madrid, 2002, pp. 195-214.
- RICO VERDÚ, José, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1973.
- RICHARD, Jean, *The Crusades c. 1071-c. 1291*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
- RILEY, Edward C., *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford University Press, Oxford, 1962; trad. esp., *Teoría de la novela en Cervantes*, C. Sahagún (trad.), Taurus, Madrid, 1966; reimpr. 1971
- «Cervantes: A Question of Genre», en *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal on Honour of P. E. Russell*, Society for the Study of Medieval Languages and Literature, Oxford, 1981, pp. 69-85; trad. esp., «Una cuestión de género», en E. C. Riley, *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, M. C. Llerena (trad.), Crítica, Barcelona, 2001, pp. 185-202.

- *Don Quixote*, Allen and Unwin, Londres, 1986; trad. esp., *Introducción al «Quijote»*, E. Torner Montoya (trad.), Crítica, Barcelona, 1990.
- «Romance, the Picaresque and *Don Quixote* I», en *Studies in Honour of Bruce W. Wardropper*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1989, pp. 237-248; trad. esp., «La novela de caballerías, la picaresca y la Primera parte del *Quijote*», en E. C. Riley, *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, M.<sup>a</sup> C. Llerena (trad.), Crítica, Barcelona, 2001, pp. 203-215.
- RIVERS, Elias L., *Quevedo y su poética dedicada a Olivares*, Eunsa, Pamplona, 1998.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (ed.), Pedro de Espinosa, *Obras*, Real Academia Española, Madrid, 1909.
- «Nuevos datos para las biografías de algunos escritores españoles de los siglos XVI y XVII (continuación)», *Boletín de la Real Academia Española*, V (1918), pp. 435-468.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, *La historia de una infamia bibliográfica: la de san Antonio de 1823*, Castalia, Madrid, 1965.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier, «De la retórica a la poética en los estudios literarios en los Siglos de Oro», *Edad de Oro*, XIX (2000), pp. 257-264.
- ROMANOS, Melchora, «Los escritores italianos y Góngora desde la perspectiva de sus comentaristas», *Filología (Homenaje a Frida Weber de Kurlat)*, XXI (1986), pp. 117-141.
- ROMERA NAVARRO, Miguel, «Lope y su defensa de la pureza de la lengua y estilo poético», *Revue Hispanique*, LXXXVII (1929), pp. 287-381; reeditado en *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Yunque, Madrid, 1935, pp. 147-275.<sup>+</sup>
- ROSES LOZANO, Joaquín, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII*, Tamesis, Madrid, 1994.
- ROUSE, Richard Hunter, y Mary Ames ROUSE, «The *Florilegium Angelicum*: its Origin, Content, and Influence», en *Medieval Learning and Literature. Essays Presented to Richard William Hunt*, J. J. G. Alexander y M. T. Gibson (eds.), Clarendon, Oxford, 1976, pp. 66-114.

- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1976.
- *Estudios sobre Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 1990.
- y Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, «Trayectoria de la poesía barroca», en F. Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, III: *Siglos de Oro: Barroco*, B. Wardropper (coord.), Crítica, Barcelona, 1983, pp. 631-668.
- RUBIO LAPAZ, Jesús, y Fernando MORENO CUADRO (eds.), *Escritos de Pablo de Céspedes*, Diputación de Córdoba, Córdoba, 1998.
- RUIZ ARZÁLLUZ, Íñigo, «El mundo intelectual del “antiguo autor”: las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXVI (1996), pp. 265-284.
- RUIZ FIDALGO, Lorenzo, *La imprenta en Salamanca (1501-1600)*, Arco Libros, Madrid, 1994, 3 vols.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Las *Anotaciones* del Brocense. Retórica e ideas poéticas renacentistas», *Rilce*, IV (1988), pp. 73-98.
- «La poética de la erudición en Trillo y Figueroa», *La Perinola*, VII (2003), pp. 335-366.
- RUSSEL, Donald Andrew, *Criticism in Antiquity*, University of California Press, Berkeley-Los Ángeles, 1981.
- RUSSELL, Peter E., «El Concilio de Trento y la literatura profana. Reconsideración de una teoría», en *Temas de «La Celestina» y otros estudios*, Ariel, Barcelona, 1978, pp. 441-478.
- «Discordia universal: *La Celestina* como “Floresta de philosophos”», *Ínsula*, 497 (abril de 1988), pp. 1 y 3.
- RYAN, Hewson A., «Una bibliografía gongorina del siglo XVII», *Boletín de la Real Academia Española*, XXXIII (1953), pp. 427-467.
- SABBADINI, Remigio, «Biografi e commentatori di Terenzio», *Studi italiani di filologia classica*, V (1897), pp. 289-327.
- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis, «Cauces y ámbitos de la reflexión sobre el drama», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, III (2000), pp. 33-59.

BIBLIOGRAFÍA

- «“Dice Aristóteles”: la reescritura de la *Poética* en los Siglos de Oro», *Criticón*, LXXIX (2000), pp. 9-36.
- (ed.), Jusepe Antonio GONZÁLEZ DE SALAS, *Nueva idea de la tragedia antigua*, Reichenberger, Kassel, 2003, 2 vols.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, «Un manuscrito fragmentario de *La Dragontea* y un soneto poco conocido de Lope», *Manuscr. Cao*, II (1989), pp. 21-23.
- SÁNCHEZ SALOR, Eustaquio, «La *Poética*, ¿disciplina independiente del Humanismo renacentista», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico (Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico, Alcañiz, 8-11 de mayo de 1990)*, J. M.<sup>a</sup> Maestre Maestre y J. Pascual Barea (eds.), Instituto de Estudios Turolenses-Universidad de Cádiz, 1993, vol. I, pp. 211-222.
- SARMATI, Elisabetta, *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con un sguardo sul Seicento). Un' analisi testuale*, Giardini, Pisa, 1996.
- SCAGLIONE, Aldo D., *The Liberal Arts and the Jesuit College System*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 1986.
- SCHWARTZ, Lía, «La retórica de la cita en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Edad de Oro*, XIX (2000), pp. 265-285.
- SEBOLD, Russel P., *Lírica y poética en España, 1536-1870*, Cátedra, Madrid, 2003.
- SEIGEL, J. E., *Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism: the Union of Eloquence and Wisdom. Petrarch to Valla*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1968.
- SENABRE, Ricardo (ed.), Cristóbal de Mesa, *Rimas*, Diputación de Badajoz, Badajoz, 1991.
- SERÉS, Guillermo, *La traducción en Italia y España en el siglo XV. La «Iliada en romance» y su contexto cultural*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1997.
- «El evemerismo medieval español: de Alfonso el Sabio al Tostado», en *La razón del mito. I Congreso de mitología mediterránea*, Gregorio Luri (coord.), Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2000, pp. 159-175.

- «La poética historia de *El peregrino en su patria*», *Anuario Lope de Vega*, VII (2001), pp. 89-104.
- SHEPARD, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1970.
- SHUGER, Debora K., *Sacred Rhetoric. The Cristian Grand Style in the English Renaissance*, Princeton University Press, Princeton, 1988.
- «Conceptions of Style», en *The Cambridge History of Literary Criticism*, III: *The Renaissance*, Glyn P. Norton (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 1999, pp. 176-186.
- SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1970, vol. VIII.
- *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1952-1959, 2 vols; 2ª ed. actualizada, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1992.
- SIRERA, Josep Lluís, «Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos», *Teatros*, II (1986), pp. 69-101.
- SMITH, C. C., «Dos raros libros gongorinos en la Biblioteca Universitaria de Cambridge», *Clavileño*, XXXIV (1955), pp. 20-27.
- «On the Use of Spanish Theoretical Works in the Debate on Gongorism», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIX (1962), pp. 165-176.
- SMITH, Susan (ed.), «Vida de nuestra venerable madre Marcela de san Félix», en *El convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid y la vida de Sor Marcela*, Real Academia Española, Madrid, 2001, pp. 59-94.
- SOBEJANO, Gonzalo, «Lope de Vega y la epístola poética», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, pp. 17-36.
- SPINGARN, Joel Elias, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, Columbia University Press, Nueva York, 1899; 2ª ed. 1908; reed. en Harcourt, Brace & World, Nueva York-Burlingame, 1963.



BIBLIOGRAFÍA

- TATEO, Francesco, *Retorica e poetica fra Medioevo e Rinascimento*, Adriatica, Bari, 1960.
- TERRACINI, Lore, «Nebrija y Valdés críticos literarios», en *Gramática y Humanismo. Perspectivas del Renacimiento español*, P. Ruiz Pérez (ed.), Ediciones Libertarias-Ayuntamiento de Córdoba, Madrid, 1993, pp. 145-162.
- THOMAS, Lucien-Paul, *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne*, Max Niemeyer, La Haya, 1909.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Introducción», en Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2005, pp. 9-144.
- TRUEBA LAWAND, Jamile, *El arte epistolar en el Renacimiento español*, Tamesis Books, Madrid, 1996.
- TRUEBLOOD, A. S., «The *Officina* of Ravisius Textor in Lope de Vega's *Dorotea*», *Hispanic Review*, XXVI (1958), pp. 135-141.
- VEGA RAMOS, María José, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad de Extremadura, Madrid, 1992.
- *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1997.
- «El azar y la maravilla en la teoría neoaristotélica de la tragedia: la estatua de Mitis en el Renacimiento», *Theatralia (III Congreso Internacional de Teoría del Teatro: Tragedia, Comedia y Canon, Vigo, 16-17 de marzo del año 2000)*, III (2000), pp. 123-159.
- «La poética de la lectura en el siglo XVI. Hacia una reescritura de la historia de la crítica del Renacimiento», en *El Brocense y las humanidades en el siglo XVI*, C. Codoñer, S. López Moreda y J. Ureña Bracero (eds.), Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003, pp. 255-271.
- «Poética de la lírica en el Renacimiento», en *Idea de la lírica en el Renacimiento (Entre Italia y España)*, M.<sup>a</sup> José Vega y C. Esteve (eds.), Mirabel, Vilagarcía de Arousa, 2004, pp. 15-43.

- VERA, Juan de, «Biografía de Diego de Colmenares. Nuevas aportaciones», *Estudios Segovianos*, III (1951), pp. 5-115.
- «Documentos referentes a Colmenares», *Estudios Segovianos*, III (1951), pp. 277-283.
- VESSEY, D., «The Reputation of Antimachus of Colophon», *Hermes*, XCIX (1971), pp. 1-10.
- VICKERS, Brian, *Classical Rhetoric in English Poetry*, Macmillan-St. Martin's Press, Londres-Nueva York, 1970; 2ª ed., Southern Illinois University Press, Carbondale y Edwardsville, 1989.
- *In Defence of Rhetoric*, Clarendon Press, Oxford, 1988; reimpr. 2002.
- VILANOVA, Antonio, «Góngora y su defensa de la oscuridad como factor estético», *Homenaje a José Manuel Blecuá*, Gredos, Madrid, 1983, pp. 657-672.
- VITSE, Marc, *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Presses Universitaires du Mirail, France-Iberie Recherche, Toulouse, 1988.
- VOSTERS, Simon A., *Lope de Vega y la tradición occidental, II: El manierismo de Lope de Vega y la literatura francesa*, Castalia, Madrid, 1977.
- VRANICH, Stanko B., «Críticos, critiquillos y criticones (Herrera el Sevillano frente a Sevilla)», en *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*, Albatros, Valencia, 1981, pp. 13-41.
- WAINER, Jak, «Lope de Vega, un puesto de cronista y *La hermosa Ester*», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Istmo, Madrid, 1986, vol. II, pp. 725-730.
- WEINBERG, Bernard, «Robortello on the *Poetics*», en *Critics and Criticism: Ancient and Moderns*, R. S. Crane (ed.), The University of Chicago Press, Chicago, 1952, pp. 319-348; trad. esp. en B. Weinberg, *Estudios de poética clasicista*, J. García Rodríguez (ed.), P. Conde Parada y J. García Rodríguez (trads.), Arco/Libros, Madrid, 2003, pp. 63-108.
- , «From Aristotle to Pseudo-Aristotle», *Comparative Literature*, V (1953), pp. 97-104.

BIBLIOGRAFÍA

- , *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, University of Chicago Press, Chicago, 1961; 2ª reimpr., 1963, 2 vols. de paginación continuada.
- , «Nota critica generale», en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, B. Weinberg (ed.), Laterza, Bari, 1970, vol. I, pp. 541-562.
- WEISS, Julian, *The Poet's Art. Literary Theory in Castille c. 1400-60*, The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, Oxford, 1990.
- WITT, Ronald, «Medieval *Ars Dictaminis* and the Beginnings of Humanism: a New Construction of the Problem», *Renaissance Quarterly*, xxxv (1982), pp. 1-35.
- WRIGHT, Elizabeth R., *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2001.
- «El enemigo en un espejo de príncipes: Lope de Vega y la creación del Francis Drake español», *Cuadernos de Historia Moderna*, xxvi (2001), pp. 115-130.
- ZARCO CUEVAS, Julián, «Las contiendas literarias en el siglo XVII: I. Un estudio de Góngora y Argote; II. Apología de la nueva poesía, por el licenciado Diego de Colmenares», *La ciudad de Dios*, cxliii (1925), pp. 23-37.
- «Las contiendas literarias en el siglo XVII: III. Una réplica de Lope de Vega contra don Juan de Jáuregui», *La ciudad de Dios*, cxliii (1925), pp. 272-290.