

APUNTES SOBRE LA «CRÍTICA» LITERARIA EN ESPAÑA EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XVII

MARÍA JOSÉ ALONSO VELOSO
Universidad de Santiago de Compostela

Tras algunas dudas, René Wellek y Austin Warren titularon *Theory of Literature* su célebre manual de 1948¹. Buscaron una denominación funcional para abarcar un heterogéneo saber académico dentro del cual delimitaron tres ramas: *literary theory (poetics)*, *criticism (evaluation of literature)* y *literary history*. La traducción española de 1959, auspiciada y prologada por Dámaso Alonso, adoptó por título *Teoría literaria*, denominación que diluía la diferencia entre *theory of literature* y *literary theory*, es decir, entre un conjunto variado de saberes y una rama con objetivo definido. Por aquellos años existían en España cátedras de *Gramática general* y *Crítica literaria*, denominación esta última que fue luego reemplazada por la de *Teoría de la literatura*. En uno y otro caso el legislador parecía tener en mente una disciplina semejante a la *literary theory*, es decir, el estudio de fundamentos metodológicos y principios generales, pero en la práctica se ha desembocado en algo muy próximo a la *theory of literature*, es decir, un abanico muy variado de saberes imprecisamente relacionados entre sí. Aunque, en líneas generales, se acepta la triple distinción formulada por Wellek y Warren, su desdibujamiento en la práctica académica española ha terminado por restar precisión a los términos², difuminando la necesaria distinción entre el estudio de lo general y lo particular.

¹ Cito por la tercera edición, Brace and World, New York/Harcourt, 1956.

² No entra en mis objetivos abordar problemas similares en otras lenguas.

A diferencia de la preceptiva, que no sobrevivió a la edad moderna, la crítica literaria no ha dejado de cobrar importancia. Wellek sitúa su nacimiento en torno a 1750, con los comentarios de Voltaire, Diderot, Johnson, Vico, Lessing o Goethe³, basándose en una interpretación poco restrictiva del término:

Tomo el término «crítica» en sentido amplio, para abarcar no sólo opiniones sobre libros y autores particulares, crítica «de enjuiciamiento», crítica profesional, ejemplos de buen gusto literario, sino también, y principalmente, lo que se ha pensado sobre los principios y teoría de la literatura, su naturaleza, función y efectos; sus relaciones con las demás actividades humanas; sus tipos, procedimientos y técnicas; sus orígenes e historia (1, págs. 7-8).

Pero hay fundadas razones para fijar su origen siglos atrás. En el caso concreto de la literatura española hay interesantes atisbos en la época medieval, y un mayor desarrollo en el Renacimiento y Barroco. A causa de la confusión señalada anteriormente no se le ha prestado la atención que merece, pero es imprescindible aplicar el sintagma «crítica literaria» a determinados aspectos de un pasado dominado por la preceptiva teórica, si se desea entender correctamente la evolución de la reflexión en torno a la literatura y su incidencia en la creación artística.

En 1971 José Manuel Blecua publicó un artículo titulado «Estructura de la crítica literaria en la Edad de Oro»⁴. Sin mencionar a Wellek y Warren ni buscar precisiones terminológicas, se interesó por las opiniones que esporádicamente habían formulado algunos escritores a través de cauces tan diversos como prólogos, poemas, sátiras, memoriales, vejámenes y similares, inducidos por motivos no sólo retóricos o estilísticos, sino también morales, políticos o personales. Denominó *crítica* a ese conjunto de opiniones que a) se centraban en la literatura contemporánea, b) valorándola en términos subjetivos y c) apoyándose en un análisis intrínseco más o menos exhaustivo. La novedad de Blecua estriba en haber llamado la atención sobre un tipo de reflexión literaria menor, asistemática, ajena a la tradición de las preceptivas y muy ligada a las polémicas literarias del momento, generalmente desatendida por quienes, a la manera del Pinciano y Cascales, formulaban preceptos y establecían principios con validez general apoyándose en la teoría y la práctica de la antigüedad clásica.

Considero que conviene deslindar tres tipos de manifestaciones diferentes sobre la literatura, matizadas por mil modulaciones posibles, que en esta época se entrecruzan con frecuencia y pueden manifestarse a través de cauces genéricos también diversos:

³ R. Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, 1, Gredos, Madrid, 1969, pág. 11.

⁴ Recogido después en *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Ariel, Barcelona, 1977, págs. 59-72, por donde cito.

1) En primer lugar, obras de marcado carácter preceptivo, como las de Pinciano, Cascales o González de Salas, que toman como referencia principal la literatura clásica y, sólo en pequeña medida, la vulgar. Herencia de un género cultivado con profusión en el siglo XVI, se conciben como tratados de poética y abordan el hecho literario con distintas ópticas. Hay poéticas generales como las de Alonso López Pinciano, *Philosophia antiqua poética* (1595), compendio aristotélico que aborda cuestiones claves como la mimesis y la verosimilitud o la poesía frente a la historia; Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo* (1602), quien, en forma de diálogo, reflexiona sobre el fenómeno poético, el binomio enseñanza/deleite, la disposición o el natural del poeta; o Francisco Cascales, quien, en *Tablas poéticas* (1617), sintetiza primero las teorías aristotélicas, horacianas e italianas sobre imitación y verosimilitud, poesía e historia, poesía y verso, para pasar después a las especies de composición poética (épica, lírica y dramática). Sobre poesía en verso trataron Juan Díaz Rengifo, en *Arte poética española* (1592), quien compila y adapta a los preceptistas italianos (Scaligero), y se refiere a la oposición entre *natura et ars*, lo real y lo posible o la materia de la poesía; o Juan Caramuel, en *Primus Calamus* (1663). Entre las incursiones normativas sobre teatro, que combinaron preceptiva aristotélica y comedia nueva, pueden reseñarse la *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633) de José Antonio González de Salas, una poética aristotélica flexible a los logros de la comedia nueva; la *Idea de la comedia de Castilla* (1635) de José Pellicer, que muestra la conciliación entre preceptiva y práctica en la comedia; o la poética teatral tardía de Bances Candamo, *Teatro de teatros* (1689-1694)⁵.

2) En segundo lugar, hay que mencionar diversos tratados que, siendo fieles a la modalidad de la preceptiva de raigambre y contenido clasicista, deslizan juicios subjetivos sobre autores, corrientes o géneros contemporáneos. En este último supuesto, muy frecuente, la crítica se inmiscuye dentro de las preceptivas, desdibujando sus fronteras, como sucede en la *Elocuencia española* de Jiménez Patón (1604), que contiene juicios críticos sobre numerosos autores españoles, entre ellos Lope de Vega; o en las *Cartas filológicas* (1634) de Cascales, donde se aborda la oposición a la oscuridad de Góngora, se incluye una *laudatio* de Lope o se trata sobre el conceptismo, corriente a la que consagrará Baltasar Gracián su *Agudeza y arte de ingenio* (1642, 1648), también con referencias críticas al ingenio gongorino. Un texto como el *Libro de la erudición poética* (1611) de Luis Carrillo y Sotomayor o el *Discurso poético* (1624) de Juan de Jáuregui, en defensa del concepto ingenioso, parecen encajar mejor dentro de este grupo misceláneo, pues entremezclan juicios críticos sobre la poesía de su tiempo pero mantienen una cierta voluntad prescriptiva. Y Lope de Vega

⁵ Rico García (J. M. Rico García, «“Sin poetas hay poéticas”: los tratados de preceptiva literaria y el canon en el siglo XVII», en B. López Bueno [dir.], *El canon poético en el siglo XVII*, Universidad de Sevilla, 2010, 93-123, pág. 95) ya advierte que «los tratados sistemáticos se escriben en el primer lustro del siglo», así como del «efímero interés por la preceptiva literaria y su repentino ocaso», hechos que analiza a la vista de las ediciones de los títulos principales, su pequeña difusión y su escasa incidencia, también en la configuración del canon (págs. 99-106 y sigs.).

concibe su *Arte Nuevo de hacer comedias* (1609) —peculiar preceptiva que es tal conceptualmente y posee un notable componente teórico, aunque de signo contrario a las de su tiempo, preferentemente aristotélicas— para justificar su propia producción dramática, desdibujando las fronteras entre discurso preceptivo y discurso crítico⁶. Frente a las preceptivas, estos textos «híbridos» se muestran más directamente implicados en las principales polémicas literarias de las primeras décadas del siglo. Aunque con planteamiento diferente y desde la óptica de la preceptiva, Rico García (2010, pág. 94) ya se refirió al *Libro de la erudición poética* y al *Discurso poético* como «obras completamente distintas [...] se ocupan de describir el estado de la poesía de su tiempo [...] pero tienen finalidad prescriptiva».

Frente a las preceptivas, estos textos «híbridos» se muestran más directamente implicados en las principales polémicas literarias de las primeras décadas del siglo.

3) En tercer lugar, están los comentarios críticos no sistemáticos sobre la literatura de la época, contenidos en soportes diversos: los preliminares, las cartas, ciertos textos circunstanciales, los escritos para alguna academia y, por supuesto, los propios textos literarios se convierten en soporte idóneo de reflexiones que se pueden considerar auténticos ejercicios críticos; críticos, porque, entendidos en sentido amplio, abarcan tanto opiniones sobre obras individuales cuanto ideas acerca de la función y las técnicas o la evolución de la literatura. Estos textos transparentan además polémicas enconadas de la época en torno a la poesía cultista o la comedia nueva, que desdeñó las normas dramáticas clásicas, pero también sus ideas sobre géneros de reciente irrupción como la novela. Las abundantes aproximaciones a la materia literaria, de contenido teórico aparente a veces, pueden ser fugaces incursiones interesadas en los preceptos para fundamentar una práctica poética propia que, en tantas ocasiones, forzó los límites de las normas.

Este análisis se centrará especialmente en esta tercera categoría, los textos críticos, y tomará como principales exponentes de tal actividad a dos «escritores críticos» solamente, Lope de Vega y Quevedo, cuya intensa participación en la actividad artística y en las polémicas teóricas los convierte en testimonios del mayor interés, pues requeriría una monografía dar noticia de todos los autores que contribuyeron a sentar las bases de la incipiente crítica literaria. Lope de Vega, uno de los autores más representativos del XVII, en especial en los últimos años de su vida, que coinciden con la cuarta década del siglo,

⁶ Recuérdense sólo como ejemplo los versos «me pedís que escriba / arte de hacer comedias en España / donde cuánto se escribe es contra el arte» (vv. 133-135); «pues contra el arte / me atrevo a dar preceptos, y me dejo / lle[v]ar de la vulgar corriente adonde / me llamen ignorante Italia, y Francia. / Pero, ¿qué puedo hacer si tengo escritas / con una que he acabado esta semana / cuatrocientos y ochenta y tres comedias? / Porque fuera de seis, las demás todas / pecaron contra el arte gravemente. / Sustento en fin lo que escribí, y conozco / que aunque fueran mejor de otra manera, / no tuvieran el gusto que han tenido / porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto» (vv. 363-375).

por la variedad y abundancia de sus comentarios; y Quevedo, por sus peculiares circunstancias biográficas y literarias de estos años, objeto y autor de invectivas, empeñado en diluir su imagen burlesca en tratados morales y religiosos, a través de una prolífica labor de prologuista, aprobador y censor legal de textos contemporáneos⁷. Y ahora se propone sólo un esbozo; queda para trabajos posteriores el análisis en profundidad, también de otros escritores de la época.

Poesía. La polémica anticultista

Género no mencionado por Aristóteles, la lírica recibe aportaciones teóricas de relieve en el siglo xvii, como la preceptiva de Cascales, las *Tablas poéticas* (1617), donde se analiza la poesía lírica como uno de los cinco tipos *in specie*, tras la epopeya, las épicas menores, la tragedia y la comedia⁸. La reflexión y opinión sobre los géneros poéticos cuenta con antecedentes tan ilustres como las *Anotaciones* de Herrera a la poesía de Garcilaso (1580), eje central de una proyectada *Poética* y una de las más relevantes aproximaciones teóricas a la poesía lírica en tratados del Siglo de Oro español. Aunque el proyecto no culminado de Herrera consistía en proponer una teoría del lenguaje poético a partir de los versos del toledano, el análisis de éste que le habría servido de punto de partida se ciñe sólo a los géneros poéticos cultivados por Garcilaso, y no aborda por tanto la épica y la dramática, constituyentes ineludibles de una «Poética» general al uso⁹.

El tema polémico al que los escritores de las primeras décadas del xvii prestaron su pluma con más frecuencia fue la llegada, y los efectos, de la nueva poesía cultista auspiciada por Luis de Góngora, un asunto que motivó la mayoría de sus reflexiones sobre cuestiones de estilo, amparadas en principios de la retórica clásica que constituían la base de la formación en los centros de enseñanza de la época. Como es bien conocido, la difusión del *Polifemo* y las *Soledades* provocó respuestas de distinto signo: en nombre de la cultura académica, autores como Pedro de Valencia reclaman que no exagere los recursos;

⁷ Aunque con un enfoque diferente del de este artículo, pues se refiere a la configuración del canon, interesa la reciente publicación dirigida por B. López Bueno, *El canon poético en el siglo xvii*. Véanse especialmente los siguientes artículos, además del ya mencionado de Rico García: P. Ruiz Pérez, «Género y autores: el giro en la cuestión de la poesía», págs. 269-303; F. J. Álvarez Amo, «Significado y función de los catálogos de poetas españoles del siglo xviii», págs. 305-322; F. B. Pedraza Jimenez, «Lope de Vega y el canon poético», págs. 367-394; A. Carreira, «Góngora y el canon poético», págs. 395-420; R. Cacho Casal, «Quevedo y el canon poético español», págs. 421-451; y A. Pérez Lasheras, «Gracián y la recepción del canon poético», págs. 453-474.

⁸ F. de Cascales, *Tablas poéticas* (ed. de B. Brancaforte), Espasa Calpe, Madrid, 1975; A. García Berrio, *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las «Tablas poéticas» de Cascales*, Cátedra, Madrid, 2006.

⁹ Véase B. López Bueno (dir.), *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Universidad de Sevilla, 1997.

desde perspectivas proclives a la poesía culta, como la de Jáuregui, se rechaza la acentuación de las complejidades de la tradición italiana; otras reacciones contrarias defienden la complejidad conceptual, intelectual, frente a la puramente verbal, como en el caso de Quevedo; y Góngora recibe ataques también desde posiciones que desean preservar lo autóctono español; por su parte, ciertos partidarios de Góngora (el abad de Rute, Angulo, Pulgar, Espinosa Medrano...) formulan réplicas de tono teórico contra Jáuregui o Cascales. Y tal ambiente polémico desemboca en la práctica, a través de la labor de crítica literaria desarrollada por autores como Díaz de Rivas, Manuel de Ponce, Pellicer o Salcedo Coronel, en un comentario verso a verso de las obras de Góngora, elevado así a la condición de clásico reservada a unos pocos autores latinos, italianos o españoles como el propio Garcilaso.

Dejando al margen los textos centrales de la contienda, bien conocidos, las ideas de ella derivadas tiñeron cartas, preliminares y obras literarias, durante el período de máxima difusión del *Polifemo* y las *Soledades* gongorinos, en la segunda década del XVII, pero también tras la muerte de su creador e incluso mediada la centuria. La importancia de tal preocupación se aprecia bien en los prólogos de numerosas obras, en los cuales las disquisiciones críticas acostumbra a recalar en el problema de la oscuridad poética derivada de diversos vicios elocutivos.

El epistolario de Góngora contiene interesantes ejercicios críticos muy estudiados, como el «Parecer» de don Francisco de Córdoba sobre las *Soledades* de 1614: amparado en las preceptivas clásicas, disecciona tal obra, exponiendo sus defectos, en especial la oscuridad por exceso de tropos o la falta de perspicuidad.

Sin ánimo de analizar exhaustivamente la destacada intervención de Lope de Vega en esta polémica literaria¹⁰, el esbozo que sigue permite apreciar que su criterio es bastante uniforme a lo largo de varias décadas de juicios críticos dispersos, por lo general articulados para defender su propia «llaneza»¹¹: el problema fundamental se encuentra en los imitadores y no tanto en el creador del fenómeno; la oscuridad, rasgo fundamental de los cultistas, subvierte los principios de la tradición literaria castellana y los propios preceptos clásicos, soporte

¹⁰ Existen abundantes estudios que tratan de forma general la polémica cultista y otros, particulares, referidos al papel de Lope de Vega en la misma. Para este apartado y las ideas poéticas antes expuestas, interesan especialmente los estudios de Xavier Tubau, *Una polémica literaria. Lope de Vega y Diego de Colmenares*, Universidad de Navarra/Editorial Iberoamericana, Pamplona/Madrid, 2007; y L. López Grigera, «Teorías poéticas de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 4, 1998, págs. 179-191. Con un enfoque diferente del de este trabajo, la tradición crítica sobre su obra ha abordado numerosas aproximaciones a sus ideas literarias, aunque todavía no existe una revisión global que tenga en cuenta los contextos en que se produjeron, como ya advirtió Tubau (pág. 31). Véanse los estudios clásicos sobre esta cuestión de Menéndez Pelayo, Morel-Fatio, Entrambasaguas, Romera-Navarro, Menéndez Pidal, Fernández Montesinos, Frolidi, Rozas o Serés.

¹¹ El término se lo adjudica el propio Lope; en ciertos momentos practica la oscuridad cultista.

de las poéticas que proliferaban en la época, así como las virtudes retóricas de la elocución.

Los textos de Lope mencionan con frecuencia a Góngora, tanto cuando la polémica cultista estaba en su apogeo como posteriormente¹². Aunque lo más frecuente es que alabe al cordobés y critique los desatinos de sus seguidores, sus cartas personales contienen los ejemplos más significativos de comentarios irónicos y despectivos sobre el creador de la poesía cultista: «Tú no eres más que voz y, fuera de eso, nada» (*Carta de Lope a Góngora*, I, pág. 323)¹³. En carta a él atribuida y dirigida a Luis de Góngora quizá en 1613 (I, páginas 299-300)¹⁴, describe las *Soledades* como «un cuaderno de versos desiguales y consonancias erráticas» y tilda su léxico de «jerigonza»; en un tono marcadamente irónico, apunta la posible atribución falsa de la obra o su condición de broma, al tiempo que intenta persuadir al autor de que no pretenda «alabanza por inventor de dificultar la construcción del romance» y amonesta que las novedades sólo son buenas «en cuanto tienen de útil, honroso y deleitable».

En otra carta tal vez de 1614 (I, págs. 316-324), también de autoría dudosa, Lope de Vega, tras referirse a la «miscelánea cuatrilingüe» de Góngora, apunta ya algunos de los temas básicos de la polémica cultista: la imposibilidad de escribir bien en lengua que no es la propia; la destrucción de las cualidades de la poesía castellana, en concreto la concisión de las redondillas y la autonomía de sentido del endecasílabo; y la conveniencia de que la dificultad sea consecuencia del contenido y no de la forma, entre otros. A propósito de la dignidad de la literatura latina, que Góngora habría pretendido emular, recuerda Lope que «de ninguno de ellos [Cicerón y Virgilio] se ha dicho jamás que es intrincado y confuso, y de las *Soledades* lo dicen casi todos en general» (pág. 322), de ahí que se hubiesen apercebido «de comentario» (pág. 322) antes de salir en público.

Otro escrito datado entre 1616 y 1617 mitiga un tanto las críticas contra Góngora, autor de «elegante poesía», «único ingenio y inimitable» (I, pág. 376) aunque aquejado de malos imitadores como sucedió a Justo Lipsio, desviándolas hacia sus imitadores: «mochuelos que aquí le imitan bárbara y atrevidamente». El epistolario de Lope ofrece aun otro texto, de 1621, en el que un aparente elogio inicial se convierte en vituperio: Góngora vuelve a escribir en su lengua, cuando ésta se le presenta en forma de visión, con una figura desastrada y quejosa por el daño infligido:

¹² Luis de Góngora falleció en 1627; tras su muerte, se produjo una reacción antigongorista que prolongó el debate sobre sus innovaciones, como se aprecia en las reflexiones críticas de Lope y sus contemporáneos.

¹³ Todas las referencias que incluya a cartas de Lope de Vega proceden de Sliwa Krzysztof (*Cartas, documentos y escrituras del Dr. Frey Lope Félix de Vega Carpio*, Juan de la Cuesta, Newark/Delaware, 2007).

¹⁴ Aunque estas cartas dirigidas a Góngora y de atribución incierta se han fechado en algún momento entre los años 1615 y 1616, R. Jammes (*Luis de Góngora, Soledades*, ed. de R. Jammes, Castalia, Madrid, 1994) adelantó las fechas a 1613-1614, y expresó sus dudas sobre la autoría de Lope (págs. 624-625).

Un soneto vide de don Luis; agradóme: escribe ya en lengua castellana, que dicen que se le apareció una noche, vestida de remiendos de diversos colores, y le dijo: «Hombre de Córdoba, mira cuál estoy por tu causa, los pies errantes, el rostro mentido, los ojos brillantes, las manos ministrantes, ostentando remiendos y emulando girigonzas. Vuélvete a tus exordios; restitúyeme la llaneza de Herrera y Laso». Con la cual estu- penda visión habla ya en nuestra lengua (II, pág. 616).

Tal vez se pueda suponer que estas reflexiones estaban más próximas al juicio del hombre y escritor Lope que las enunciadas en textos de carácter menos biográfico, incluso cuando usan el artificio de la primera persona. En las obras literarias, donde Lope aparece velado bajo una voz poética o un narrador, la crítica no acostumbra a ser tan directa, tal vez por el carácter más público de estos textos: si se menciona a Góngora, se alaba su genio literario; si se desea denunciar los males de la poesía cultista, no se le nombra directamente. Así, en *Laurel de Apolo*, se incluye una alabanza y hasta se cita el primer verso del *Polifemo* (II, vv. 305-316); la cautela llega al punto de elogiar a uno de sus imitadores: «la docta escuridad, cuanto elegante, / del andaluz gigante [...] que don García Coronel ha sido [...] que Góngora también [...] de sus secretos le dejó su llave» (vv. 297-315).

En *La Filomena*, (*Epístola cuarta* «A don Diego Félix Quijada y Riquelme», vv. 64-75), sin nombrarle, se alude a Góngora dentro de un elogio más amplio de figuras destacadas de la literatura que marcaron el camino a los demás. Pero las referencias más explícitas al poeta cordobés se hallan en la *Respuesta de Lope de Vega Carpio a un Papel que escribió un señor destos reinos a Lope de Vega Carpio en razón de la nueva poesía*, integrados también en *La Filomena*. En este texto, Lope pone un cuidado exquisito en diferenciar las prácticas erradas de los seguidores de Góngora y las novedades por él introducidas, para mostrar una rendida admiración (irónica y fingida, o tal vez sincera) ante su genio poético: califica su ingenio como el «más raro y peregrino» (pág. 876), equiparable a los de Séneca y Lucano; recuerda sus obras tempranas «en aquel estilo puro» que imitaron los poetas de su época por su, «erudición y dulzura», al tiempo que alaba su propósito posterior de «enriquecer el arte y aun la lengua con [...] exornaciones y figuras» (pág. 877), un objetivo que en su opinión alcanzó plenamente. El problema de este gran ingenio equiparable a Sócrates, repite Lope, son sus ignorantes seguidores (págs. 877 y 884). La conclusión de la *Respuesta* no puede ser más elocuente: Lope de Vega termina con un soneto en alabanza de Góngora «para que mejor vuestra excelencia entienda que hablo de la mala imitación, y que a su primero dueño reverencio» (pág. 887).

Unos años más tarde, en la *Epístola séptima* dirigida a un indefinido «señor destos reinos» de *La Circe*, reconoce que «su ingenio es como el sol» aunque califica su estilo «como las nubes», en alusión a la oscuridad (pág. 1261-1262). Lo mismo sucede en *Laurel de Apolo* (vv. 181-208), donde emplea el sarcasmo

para denostar a los malos imitadores de Góngora, calificado como «divino». Lope retomará, ya al final de su vida, a través del personaje César de *La Dorotea*, la mencionada distinción entre Góngora y sus seguidores (IV, II, págs. 747-752).

La objeción fundamental de Lope de Vega ante las novedades de la poesía cultista es la oscuridad de la expresión, una dificultad criticable porque procede de la forma y no de la materia tratada. Herrera trazó nítidamente esta distinción, en un pasaje en el cual equipara la claridad de Garcilaso a la de Virgilio (H 78, pág. 342)¹⁵. Este asunto se puede considerar central en las ideas literarias del escritor —ya lo había sido en las preceptivas clásicas, pero también lo era en autores coetáneos como Quevedo o Jáuregui—¹⁶, relacionado con su defensa de la claridad de la poesía tradicional castellana. Se propone como modelo a Garcilaso de la Vega en un fragmento de *La Dorotea*, donde se ofrece una definición de «poeta culto» como aquel que escribe con claridad:

Aquel poeta es culto que cultiva de suerte su poema que no deja cosa áspera ni oscura [...]. A mí me parece que al nombre culto no puede haber etimología que mejor le venga que la limpieza y el despejo de la sentencia libre de la oscuridad (IV, II)¹⁷.

Una vez más, la *Respuesta al Papel* incluida en *La Filomena* contiene alguno de los más interesantes pasajes críticos a propósito de este tema y en relación con la transposición o hipérbaton; Juan de Mena, Boscán, Garcilaso y Fernando de Herrera se proponen como modelos de una corriente poética contrapuesta en la que se inscribe la propia poesía de Lope (págs. 880 y 887). *La Circe*, encabezada por una dedicatoria al Conde de Olivares en la cual el escritor pone sus textos al servicio «de los que estiman la claridad y pureza de nuestra lengua, cuya gramática en algunos ingenios padece fuerza» (pág. 935), reitera ideas similares: el Lope crítico esgrime la «doctrina castellana» del Lope poeta para conjurar las «tinieblas» del estilo cultista¹⁸.

¹⁵ Cito las *Anotaciones* de Herrera por la edición de Gallego Morell (*Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Gredos, Madrid, 1972). Véase también la larga digresión de Herrera a propósito de la traslación, en la que se refiere a la oscuridad debida, entre otras causas, al uso de palabras «inusitadas y bárbaras» (H 17, págs. 318-320); en otro lugar menciona el riesgo de confusión derivado del hipérbaton (H 55, pág. 334).

¹⁶ Véanse sobre este asunto A. Azaustre Galiana, «Cuestiones de poética y retórica en los preliminares de Quevedo a las poesías de Fray Luis de León», *La Perinola*, 7, 2003, págs. 61-102; y M. J. Alonso Veloso, «La virtud retórica de la claridad en los preliminares literarios de Lope de Vega y Quevedo», *Anuario Lope de Vega*, 11, 2005, págs. 9-28.

¹⁷ En esta obra abundan las críticas a la oscuridad cultista; véanse también II, v, pág. 641 y V, III, pág. 807.

¹⁸ «Con la sentencia quiero que me espante, / de dulce verso y locución vestida, / que no con la tiniebla extravagante. / [...]. Allí nos acusó de barbarismo / gente ciega vulgar, y que profana / lo que llamó Patón *culteranismo*. / Yo voy con la doctrina castellana, [...] por fácil senda, permitida y llana; / y tengo para mí que quien se aleja / de la opinión de ingenio tan divino, / la luz del sol por las tinieblas deja» (*Epístola cuarta* a «Francisco de Herrera Maldonado», vv. 290-304). «¿Qué

Subyace a las observaciones antedichas otra de las posibles causas de la oscuridad poética: los vocablos extraños. Porque en los textos de Lope la defensa de la poesía castellana frente a la nueva poesía cultista combate el uso de barbarismos, uno de los vicios rechazados en los tratados retóricos clásicos, para prestigiar la lengua propia. El asunto fue objeto de debate ya en el siglo anterior, también en los comentarios de Herrera a la poesía de Garcilaso, donde se lamenta de la «extrema pobreza» a que se ha visto reducido el castellano por haber «abrazado» palabras extranjeras, «ajenas impropias y de significación menos vehemente» bajo el pretexto de «enriquecer la lengua y adornalla con las joyas peregrinas» (H 72, págs. 339-340); donde advierte que «no la enriquece [...] quien trae a ella voces peregrinas, inusitadas y no significantes; antes la empobrece con el abuso» (H 250, pág. 410), en términos similares a los de Lope¹⁹.

La polémica anticulista se sirvió de términos que se reiteran en los juicios críticos de quienes intervinieron en ella. Como Quevedo y como Jáuregui, Lope de Vega reitera el abuso de vocablos «peregrinos». Un vicio elocutivo que atañe a dos aspectos del discurso tratados por Lope y descritos previamente por Herrera: «La peregrina es en dos modos: o en las palabras, que es cuando uno greciza en latín o italianiza en español y al contrario; o en la contextura y trabazón de las mismas palabras» (H 70, pág. 339), esto es, en el léxico o en la morfología y la sintaxis. En *Laurel de Apolo* se alaba la tarea de aquellos poetas que tratan con «justo respeto» (v. 871) a la lengua castellana; en *La Filomena*, donde se advierte «yo hablo en castellano» (*Epístola primera*, a Francisco de la Cueva, v. 47), se dicta consejos irónicos a un poeta para que introduzca latinismos, use la «jerigonza» gongorina y «juegue del vocablo»²⁰.

dirá de esa claridad castellana? [...]. Sin andar a buscar para cada verso tantas metáforas de metáforas [...]. 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, [...] fue leído con general aplauso, y después que se pasó al culteranismo, lo perdió todo» (*Epístola séptima* «a un señor destos reinos», pág. 1264). Sobre este asunto interesa también otro pasaje de la *Epístola séptima* «A un señor destos reinos», págs. 1258-1259.

¹⁹ «Y como ni en éstas ni en las demás lenguas del Calepino están escritos los tales soliloquios [...] muchos se han persuadido que le alcanzó algún ramalazo de la desdicha de Babel, aunque otros entienden que ha inventado esta jerigonza para rematar el seso de Mendoza» (*Carta a Góngora*, pág. 299); «La estrañeza y peregrinidad deleitan la ignorancia, que no son convertibles nuevo y bueno, y la verdad, al entendimiento físico» (*Carta a Francisco de las Cuevas*, II, pág. 671). En carta a «Jerónima Palova de Almogávar» incluida en la traducción de Boscán de *El cortesano*, Garcilaso de la Vega agradece tal edición por el beneficio que supone para la lengua castellana, en un momento en que «apenas ha nadie escrito en nuestra lengua» (pág. 252). Además, destaca el uso de «términos muy cortesanos [...] no nuevos ni al parecer desusados de la gente» (pág. 253).

²⁰ *Epístola segunda*, a Gregorio de Angulo, vv. 217-234. Otros ejemplos: «No habéis de decir bien de Garcilaso, / ni hablar palabra que en romance sea, / sino latinizando a cada paso. / [...] Presumid por momentos de latino, / y aunque de Horacio están las obras todas / más claras que en seis lenguas Calepino, / traduciréis algunas de sus odas; / pero advertid que está en romance el triste» (*Epístola segunda*, a Gregorio de Angulo, vv. 187-203); «Aquí no excede

Aunque la defensa de la propia lengua acostumbra a insertarse en el ámbito de la poesía y la polémica anticultista, Lope se refiere a este asunto en otros contextos, como la narración de las *Novelas a Marcia Leonarda*²¹.

Si nos ceñimos a los últimos años de la década de 1620 y a la de 1630, descuelan en la producción literaria de Lope de Vega tres obras que sintetizan su actividad crítica a lo largo de varias décadas y culminan su propia biografía, pues su muerte se produce en 1635. La cuarta década del XVII se abre con su *Laurel de Apolo* (1630), compendio de «laureles» anteriores menos ambiciosos y demostración definitiva de su predilección por los elogios de escritores en forma de catálogo. La denuncia de sus primeros escritos contra los excesos cultistas deja paso a una actitud más moderada, aunque no menos firme, en el prólogo:

Yo, señor lector, me admiro de cuán aumentada y florida está el arte de escribir versos en España, y no veo lucir ingenio que con virtuosa emulación no me haga reconocer cuán lejos estoy de imitarle, que aunque es verdad que no me agrado del nuevo estilo de algunos, no por eso dejo de reconocer sus grandes ingenios y venerar sus escritos, que el agravio de nuestra lengua, si lo es, el mismo tiempo volverá por él, o se conocerá que no lo ha sido (pág. 120).

Por su parte, el parecer de José de Valdivieso en los preliminares de la obra, tópico en sus alabanzas pero también posible reflejo de un reconocimiento literario ya generalizado, sitúa ya a Lope como cabeza en el canon poético de la época²².

El segundo documento significativo, la «acción en prosa» titulada *La Dorotea* y publicada en 1632, pone en boca de diversos personajes sustanciosos juicios críticos sobre la literatura contemporánea, que, por su coherencia respecto a manifestaciones anteriores, podemos considerar muestrario de las principales ideas estéticas de un Lope ya anciano. De modo sintético, destaco sólo un pasaje contenido en el acto cuarto, escena segunda, donde se reproduce el diálogo de César y Ludovico a propósito de la poesía cultista, con una caracterización de Garcilaso como poeta «culto», el soneto «Pululando de culto, Claudio amigo» o una relación de ingenios coetáneos.

ninguna lengua a la nuestra, perdonen la griega y la latina» (*La Filomena, Respuesta de Lope de Vega Carpio*, pág. 886).

²¹ «Quede advertida de que no supo latín, porque habló en la lengua que le enseñaron sus padres, y pienso que era en Grecia» (Lope de Vega, *La desdicha por la honra*, en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de A. Carreño, Cátedra, Madrid, 2002, págs. 183-184); ¿por qué dijo el castellano *mojicón*? [...] para que vea que es razón estimarla en su pureza, pues hasta cosas tan viles no las tiene sin causa» (*Guzmán el Bravo*, en *Novelas a Marcia Leonarda*, págs. 319-320).

²² «Escríbele el ingenio grande de España, no digo el mayor, porque el mismo Laurel me le quita de la pluma; pues, proponiéndole Apolo al Fénix de los ingenios, ninguno de los comprendidos en este panegírico a ley de entendido, pues todos lo son, se declara opositor a Lope de Vega a quien por tantos derechos se le debe cuanto él le ha escrito, tan lejos de presumir de sí lo que yo digo» (pág. 131).

César. Algunos grandes ingenios adornan y visten la lengua castellana, hablando y escribiendo, orando y enseñando, de nuevas frases y figuras retóricas que la embellecen y esmaltan con admirable propiedad, a quien como a maestros —y más a alguno que yo conozco— se debe toda veneración. Porque la han honrado, acrecentado, ilustrado y enriquecido con hermosos y no vulgares términos, cuya riqueza, aumento y hermosura reconoce el aplauso de los bien entendidos. Pero la mala imitación de otros, por quererse atrever con desordenada ambición a lo que no les es lícito, pare monstruos informes y ridículos.

Mención especial requiere el prólogo al teatro de Francisco López de Aguilar, que la crítica acostumbra a atribuir al propio Lope, en el cual se defiende el uso de la prosa en aras de una mayor verosimilitud, se apuesta por la variedad, se califica el asunto de «historia» y, sobre la imitación de las acciones, se emparenta la obra con la comedia grecolatina y, en España, la *Celestina* y la *Eufrosina*. Interesa el reto propuesto a posibles detractores de *La Dorotea* por ser síntesis del estilo del autor:

[...] sabe hacer otra imitación más perfecta, otra verdad afeitada de más donaires y colores retóricos, la erudición más ajustada a su lugar, lo festivo más aplausible y lo sentencioso más grave; con tantas partes de filosofía natural y moral, que admira cómo haya podido tratarlas con tanta claridad en tal sujeto (pág. 93).

Los preliminares de Quevedo, Valdivieso y López de Aguilar, enfatizan, respectivamente, la amplísima producción literaria de Lope, la mezcla de lo útil y lo dulce en la obra y, finalmente, la elegancia y pureza de su estilo, su agudeza y la erudición de su autor.

El año anterior al de su muerte, Lope de Vega dio a la imprenta las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, una muestra de poesía «faceciosa» que parece testamento literario definitivo sobre el estilo contrario a la corriente cultista que defendió y puso en práctica mayoritariamente a lo largo de su vida. En ellas se contienen juicios sobre sus propios versos llanos en abundantes poemas²³ y, entre los preliminares, destaca la aprobación

²³ Como «Desconfianza de sus versos», «Los que en sonoro verso y dulce rima», donde invita a oír una materia prima «no culta como cifras de receta, que en lengua pura, fácil, limpia y neta, / yo invento» (1, vv. 6-8); «Disculpa la humildad del estilo con la diversión de alguna pena», «Versos de almíbar y de miel rosada» (4); el dedicado a Bartolomé Leonardo, «La nueva juventud gramaticabda», donde elogia sus versos «limpios y tersos» (v. 9), su «docta y cándida poesía» (v. 10) exenta de «peregrina voz» (v. 11); «Conjura un culto, y hablan los dos de medio soneto abajo», «Conjúrote, demonio culterano» (120); «Reprehende el poeta los que hablan enflautado», «Si cumplo con la lengua castellana» (139); «Responde a un poeta que le afeaba escribir con claridad, siendo como es la más excelente parte del que escribe», «Libio, yo siempre fui vuestro devoto» (147); o el dedicado a Francisco de Quevedo, «Para cortar la pluma en un profundo», donde el coro de Apolo contesta como cierre del soneto: «Burguillos, si queréis teñirla en oro, / bañalda en el ingenio de Quevedo».

de Quevedo, menos tópica y más «crítica» de lo usual en estos textos legales, por su alusión a la sátira no maliciosa contra escritores jóvenes como Pellicer, con quien Lope mantuvo una dura polémica. El «Advertimiento al señor lector» traza una interesante semblanza literaria del escritor, oculto bajo el heterónimo de Tomé de Burguillos, en la cual se pondera su extrema modestia, se ataca la oscuridad cultista frente a una tradición castellana de la que el autor es ejemplo y se denuncia el canon errado fabricado por ciertos críticos de la época:

Parecía filósofo antiguo en el desprecio de las cosas que el mundo estima; humilde y de buena intención, tanto, que preguntándole yo un día que en qué lugar la parecía que estaba su ingenio con los que en España habían escrito, y escribían, me respondió «Haced una lista de todos, y ponedme el último». Ejemplo grande para tantos que se prometen el primero, despeñados de una lengua bárbara a la eterna escuridad de sus escritos, como algunos que, faltándoles opinión para sí, piensan que la pueden dar a los otros, y, olvidados de la verdad, hacen príncipes de mentira (págs. 115-116).

Si el estilo es más castellano que culto, perdonen los que lo son, porque este poeta decía que, como duran poco las novedades, andando el tiempo, caerían los hombres en la verdad y se volvería a usar la propia lengua (pág. 117).

Como se observa, los textos más representativos de Lope en la década vuelven sobre los grandes temas de la actividad crítica en el xvii y, con menores dosis de erudición y preceptiva clásica, parecen reflejar mejor en su desnudez las ideas estéticas del escritor.

En conjunto, las apreciaciones críticas de Lope de Vega sobre la nueva poesía se fundamentan especialmente en principios retóricos y, entre ellos, los que atañen a los recursos elocutivos. Con estas herramientas críticas descubre vicios expresivos de los poetas cultistas, que entiende o pretende hacer pasar por contrarios a su propio ejercicio literario. En el contexto de sus valoraciones estéticas sobre la nueva poesía, se puede proponer que Lope de Vega se alinea del lado de los «antiguos» (una antigüedad próxima, ciertamente, porque se remonta sobre todo al Renacimiento español), frente a los «modernos» liderados por Góngora. Tal posición conservadora es fluctuante, como se comprueba si se analiza el conjunto de su producción literaria, en especial sus ideas en torno al género dramático y la instauración de la comedia nueva, muestra de la crítica «interesada» de Lope, la defensa de sus propias obras como principal objetivo.

Los juicios de Quevedo inmersos en la polémica anticultista no aparecen en géneros tan diversos como los de Lope de Vega, pero, a diferencia de éste, llegan a constituir el objeto de una obra literaria completa, de un poema o una serie de ellos, o de pequeños tratados, híbridos de preceptiva y crítica literaria,

escritos como prólogo de una obra ajena. Por otra parte, se acumulan hacia el final de la década de 1620 y al principio de la siguiente, esto es, tras la muerte de Góngora y en momentos en que se siente atacado desde diversos frentes (con memoriales o invectivas contra sus obras). Entre sus textos literarios de sátira antigongorina destaca *La culta latiniparla. Catecismo de vocablos para instruir a las mujeres cultas y hembrilatinas* (1629), concebido contra la dificultad verbal y la vacuidad conceptual, pero también como burla de las mujeres pedantes y sátira contra la poesía cultista. Y, atribuido aún sin seguridad a Quevedo, el *Comento contra setenta y tres estancias...* (1623), invectiva contra el *Elogio descriptivo* de Ruiz de Alarcón, donde el ataque contra el léxico y el estilo del poema laudatorio contiene manifestaciones como las siguientes:

«[...] y la estancia que hay más, por faltar un intérprete para llegar al número de ellas, se quedará por entender hasta que Dios ordene otra cosa, por ser todas metáfora de metáforas, enigma de enigmas y confusión de confusiones»; «de modo que esto viene a ser metáfora de perífrasis y tan dificultoso que aun el diablo no lo podrá entender»; «De esta estancia, como de otras muchas, no se puede entender palabra alguna»²⁴.

Compendio y conclusión sintética de sus ideas en torno a la poesía cultista es el cuadro «Poeta culto» de *La fortuna con seso y la Hora de todos*, editada póstumamente en 1650 pero redactada a mediados de la década de 1630:

Estaba un poeta en un corrillo leyendo una canción cultísima, tan atestada de latines y tapiada de jerigonzas, tan zabucada de cláusulas y cortada de paréntesis, que el auditorio pudiera comulgar de puro en ayunas que estaba. Cogiole la Hora en la cuarta estancia y, a la obscuridad de la obra (que era tanta que no se vía la mano), acudieron lechuzas y murciélagos y los oyentes, encendiendo linternas y candelillas, oían de ronda la musa, a quien llaman «la enemiga del día, que el negro manto descoge». Llegose uno tanto con un cabo de vela al poeta noche de invierno (de los que llaman boca de lobo) que se encendió el papel por en medio. Dábase el autor a los diablos de ver quemada su obra, cuando el que la pegó fuego le dijo: — Estos versos no pueden ser claros y tener luz si no los queman; más resplandecen luminaria que canción (págs. 608-610).

²⁴ «Aristóteles, en su *Poética*, hablando de la locución, dice: “la bondad de la locución es que sea clara y no humilde”. ¿Qué dirá don Juan viendo esto y que su elogio es una mezcla de metáforas y de nombres forasteros, usando de ellos tan mal que, como dice el mismo Aristóteles, quien hiciese esto pretende que su estilo sea ridículo? Pues, haciendo su discurso de metáforas, fabricó un enigma y, componiéndole de diversidad de lenguas, formó un barbarismo. No se entienda que excedemos de la verdad, y veamos las palabras forasteras, no conocidas ni oídas en nuestro idioma»; «Nótese con cuidado que todo lo que escribe o es humilde o enigma o barbarismo»; «Esconder lo oscuro no es habilidad», señala en otro lugar. Cito por mi edición de la obra, en fase de elaboración.

Las reflexiones quevedianas más extensas sobre este tema, no tamizadas por la mirada de un locutor burlesco, se encuentran en los preliminares de sus ediciones de las obras poéticas de fray Luis de León y Francisco de la Torre, de 1631, vinculadas a las ideas esbozadas por Jáuregui en su *Discurso poético*. En ellas, interpretadas por Rivers (1998) como «poética dedicada a Olivares»²⁵, Quevedo recurre a la preceptiva clásica para denostar la oscuridad cultista y proponer un canon literario en el que destaca la figura modélica de Garcilaso de la Vega. En la primera, en palabras del propio Rivers, se postula «la claridad (pureza, elegancia y evidencia)» (pág. 26) como remedio contra todos los vicios elocutivos denostados (metáforas oscuras, barbarismos, hipérbaton, vulgarismos...). Tiene interés asimismo el prólogo de *Eternidad del rey don Felipe III*, de Ana de Castro Egas (1629), donde el elogio de su estilo parece sustentarse en su apartamiento de algunos de los vicios cultistas²⁶.

Pero la actividad crítica de Quevedo se refleja asimismo en abundantes anotaciones autógrafas marginales de algunos libros de su biblioteca. Necesariamente posteriores a 1619, las incluidas en el ejemplar de la edición de ese año en los *Versos* de Herrera²⁷ son censuras que atañen a ciertas licencias, a la elección de numerosos términos o a la propia elocución poética. Respecto a las primeras, destaca su rechazo del apócope *do por donde*²⁸. *En cuanto a los términos reprobados, se puede destacar el caso de fulgor* (soneto II, pág. 2), «oscura locuzion i no alentada»; *viera l' alma Belleza* (soneto IV, pág. 3), que suscita el comentario «Alma, belleza no se deue hablar en sentido latino...»; *endereçada* (pág. 96), «encaminada era bueno esto es malo»; *pocion* (pág. 99): «pocion mal no cupo bebida»; *pensosa* (pág. 124): «mala composicion de palabra»; *Ave Arabia, relazaron* (soneto XCIX, pág. 126): «mal se dice en español»; *contino* (soneto XLI, pág. 203): «contino no dize lo que quiere decir contino [...] i esta mal recibido

²⁵ Tal vez su perspectiva estrictamente teórica y no crítica explique «ciertas tensiones» como las apreciadas por Smith en la teoría literaria de Quevedo o las «significativas contradicciones ideológicas» (pág. 21) a las que se refirió Schwartz; como otros autores de su tiempo, habría estado sometido al divorcio entre los preceptos clásicos y el empuje renovador de la literatura contemporánea.

²⁶ «El volumen es descansado, el estilo pulido con estudio dichoso, las palabras sin bastardía mendigada de otras lenguas, que en algunos cuadernos, por blasonar noticia, desaliñan la nota, y cuando más presumen de joyas, mejor se confiesan manchas. Tan docto escrúpulo ha tenido en lo que deja, como cuerda elección en lo que elige. La sentencia es viva y frecuente, los afectos eficaces y debidos; pues sin digresiones forasteras deja vivir su vida al Príncipe» (pág. 483).

²⁷ Quevedo hubo de tener en cuenta este libro y sus propias notas para la redacción de los preliminares de su edición de la poesía de Francisco de la Torre, como lo delatan las abundantes referencias cruzadas. Cito por el ejemplar custodiado en la biblioteca del Seminario Diocesano de Vitoria, con signatura Ms. 179.

²⁸ «Do» (soneto XI, pág. 10, y soneto XIX, pág. 17): «no cabe donde»; «Adonde» (pág. 27): «do no hazia berso»; «A do» (pág. 27): «do no era [...] mas eralo donde»; «donde» (pág. 19): «donde cupo i do no era uerso»; «A do» (soneto XXVI, pág. 22): «donde tienes la luz»; y en las págs. 88 y págs. 89, 93, 101, 102, 104, 135. La misma crítica se observa a propósito de «vo» (pág. 96): «vo, porque no cupo boi...».

este hablar barbaro»; o *el suelo esmalto de rotos lazos* (soneto xxxix, página 202): «esmaltar de rotos lazos no se dice bien...». En otros casos se reprobaban expresiones de otras lenguas —*no vos nego* (soneto xxxiv, pág. 194): «gallega manera io vos juro»—; voces nuevas —*ufania* (soneto xxxix, pág. 202): «ufania no es feliz novedad»—; términos antiguos —*i yuso* (pág. 219): «voz antigua por debajo»—; o expresiones redundantes, como en *i alço osado en alto* (soneto xxxix, pág. 202): «Alzar en alto es locucion vulgar i sobrada porque [...] no puede ser alçar en bajo». Ello no le impide emitir ciertos juicios positivos que tal vez haya que interpretar en clave irónica: *Sino valgo este bien* (pág. 128), «esto es elegante»; *i pone freno al mar; que no s'estienda resonante* (pág. 219): «admirable imitacion de Homero con eficaces palabras»; *mustio* (soneto LI, pág. 222): «voz felizmente introducida». Quevedo incluso somete a lima estilística versos y casi la totalidad de un poema, como se observa en las versiones alternativas que ofrece, por ejemplo, para los sonetos LXXXI (pág. 268) o XLV (pág. 377).

Quevedo también introdujo diversas reflexiones críticas en la traducción de la *Retórica* de Aristóteles de Hermolao Barbaro (Basilea, 1547). El ejemplar con sus anotaciones autógrafas muestra su interés por aspectos elocutivos; aunque en muchos casos se limita a glosar pasajes aristotélicos, interesan aquellos en los que opta por hacer alguna aportación crítica contra vicios de la poesía cultista, por ejemplo a propósito de la ambigüedad:

Ambigüedad. empedocles ase de huir la Ambigüedad, si no se haz[e] a proposito porque afectada es mala, por que ai algunos que no teniendo que dezi[r] para disimular la pobreza del cauda[l] train cosas de inzierto entendimiento para que parezca qu[e] dizen algo. Vizio familiar a los Poetas i de que empedocles vso vnicamente porque con grandes rodeos diuierde [la] intencion. i engaña los oientes. e[n] esto le imitaron en españa. profesa[n]dolo d. Luis de Gongora, i Hortensio (pág. 314 [443]).

Al propio interés de estos comentarios²⁹ se suma el hecho de que se insertan en una preceptiva, la aristotélica; Quevedo, que comenta reglas clásicas

²⁹ En el ejemplar se hallan otras notas «críticas»: «no ai arte de pronunziar [ni] que es acomodar la voz a las cosas, i della las acciones para que se bea lo que se dize que muebe, lo que no haze si se oie solamente. esta Arte de la accion, i pronunziacion haze que las voces se [oigan] i se bean, i que los afectos interiores tomen cuerpo visible, asi lo digo io» (pág. 294 [403]); «Poetas usan de palabras humildes, i auezes impropias, i poco acomodadas. aqui ai defensa del Ariosto (pág. 298 [413]); «Reprehende a Sophocles las clausulas no solo se an de acabar con comprensiones, i periodos sino tambien con sentidos. io añado determinados (pág. 327 [460]); «Homero admira Aristoteles que debiendose regular el numero por el modo Homero dixo tantas cosas as contado quantas es conveniente contal que es varon sabio, i prudente. i dize que es digno de advertenzia que el Poeta no quiso significar el jenero, i la calidad de las cosas, sino el numero. en el exceso deste numero prudente advierto io que pecco Lucano con nimiedad, i otros. (pág. 378 [529]). Añádanse otras referencias sobre el uso de palabras deshonestas o los tipos de oración «fría», por ejemplo la composición de muchos nombres en uno, la variedad de lenguas o las traslaciones.

proyectando su aplicación a la literatura de su tiempo, se convertiría así en ejemplo paradigmático de la usual derivación de la teoría poética hacia la crítica de géneros o autores contemporáneos³⁰.

La preferencia de Lope y Quevedo por este tipo de crítica es, no obstante, signo común de una época en la que la polémica anticultista centró el interés de todos. Remontándonos a las décadas primeras del siglo, candente aún la controversia anticultista, el prólogo de las *Rimas* de Juan de Jáuregui (Sevilla, 1618) es reproche contra ciertas poesías contemporáneas

[...] desalmadas, que no tienen fundamento ni traza de asunto esencial y digno, sino sólo un cuerpo disforme de pensamientos y sentencias vanas, sin propósito fijo, ni trabazón y dependencia de partes. Vemos otras que sólo contienen un adorno o vestidura de palabras, un paramento o fantasma sin alma ni cuerpo [...]. Así que no pretendan estimación alguna los escritos afeitados, con resplandor de palabras, si en el sentido juntamente no descubren mucha alma y espíritu, mucha corpulencia y nervio (pág. 233)³¹.

Francisco de Rioja elogió por extenso a Fernando de Herrera en la edición de sus *Versos* de 1619, con argumentos propios de esta polémica, aunque en este caso rasgos que en ciertos autores cultistas eran objeto de censura se convierten en mérito por la pericia poética del escritor: un ornato que no oscurece ni oculta la hermosura (pág. 481) o la transposición motivada y, por tanto, digna de admiración (pág. 484). Del mismo tipo es el juicio emitido por Luis de la Carrera en el prólogo a los *Triunfos divinos* de Lope de Vega (Madrid, 1625), autor que en su opinión «ha mostrado la fertilidad de su ingenio con admirable dulzura y elegancia, conseguida en sus versos sin estropear la lengua, a quien ahora la oscuridad afectada tiene tan ofendida, que siendo para deleitar atormenta» (pág. 252).

Desde la óptica contraria, los preliminares de la edición de *Rimas y prosas* de Gabriel Bocángel (Madrid, 1627) intentan deslindar la usual asociación entre culto y oscuro:

[...] no pasaré en silencio la ignorancia de algunos, que por verse quizá remotos del estilo grande, dicen mal de lo culto, como si hubiese algo bueno en la poesía si no es lo culto [...] y digo que nadie confunda lo culto con lo oscuro, que lo oscuro no es culto, sino inculto, y lo claro

³⁰ En el *Anticlaudio* de Alain de Lille (Basilea, 1536) mostró interés, con subrayados y anotaciones, por pasajes en los que se trata del estilo de Enio, «tenebrosi carminis» (I, pág. 7, vv. 158-165); y el de Ovidio, Lucano, Virgilio y la sátira (II, pág. 36, vv. 361-362).

³¹ Cito algunos preliminares por A. Porqueras Mayo, *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*, CSIC, Madrid, 1968.

está sujeto igualmente a ser malo, si no es grande, ni puede ser bueno, sólo porque es claro (pág. 259).

Ya en la década de 1630, aparte de los conocidos prólogos de Quevedo a las obras de fray Luis de León o Francisco de la Torre o las reflexiones de Lope de Vega en los preliminares de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, puede mencionarse a quienes intentan engrandecer la memoria de Góngora, enaltecendo a alguno de sus más eminentes discípulos. Tal es el caso de José Pellicer en su edición póstuma de las obras de Anastasio Pantaleón de Ribera (Madrid, 1631), donde incluye, además de una interesante relación de sus autores predilectos (pág. 271), juicios como el que sigue:

Habiendo asistido Anastasio al orador más célebre deste siglo, comunicó al mayor poeta, bebiéndole a don Luis de Góngora el espíritu y el estilo [...]. Lo más alto de la oración se llama poesía, lo medio oratorio, lo bajo vulgar [...]. Atar a números y obligar a sonoridad muchas palabras, no formará poesía. La elegancia sí [...]. Los que miran la poesía por el lado de dulce echan menos la claridad. No quieren buscarla, sino que los busque y no saben que el agua del mar es más dulce en lo profundo. Condición es de lo precioso vivir escondido. Lo vulgar a los ojos está de todos. Llegó poco ha este estilo a España; no le aconteció antes a la edad latina. No es haber degenerado la poesía, sino llegar a perfección (pág. 268).

Y el de García de Salcedo Coronel, en su edición de las *Soledades* (Madrid, 1636), donde alaba al introductor de la poesía cultista y critica los excesos en los que incurrieron sus seguidores:

Muchos han culpado la obscuridad de D. L. con que hizo menos fácil la sentencia, siendo la claridad una de las partes esenciales de la oración, pero ninguno puede negar que fue el primero de nuestros poetas, que huyendo de las frases vulgares enriqueció nuestra lengua con voces que realizaron la poesía castellana (humildísima hasta su tiempo), debiendo España a su osadía y autoridad la mayor alteza de sus locuciones, y no porque algunos (queriendo inconsideradamente seguir esta nueva senda) se han precipitado en la bárbara confusión de inexplicables errores, usurpándose (bien que con impropiedad) el nombre de cultos, es digno de vituperio quien llegó por ella a la inmortalidad (pág. 276).

A imitación de Quevedo, quien propuso la reforma de la república literaria ante el agotamiento de sus recursos en *Premáticas del desengaño contra los poetas güeros* (1605), texto después incluido en el *Buscón* (1626)³², Vélez de

³² «Esta seta infernal de hombres condenados a perpetuo concepto, despedazadores del vocablo y volteadores de razones han pegado el dicho achaque de poesía a las mujeres, declaramos que nos tenemos por desquitados con este mal que las hemos hecho del que nos hicieron en la

Guevera describió, en *El diablo Cojuelo* (1641), la sesión de una academia literaria en la cual la lectura de las «Premáticas y ordenanzas que se han de aguardar en la ingeniosa Academia Sevillana» permite considerar aún viva la polémica anticultista:

Primeramente se manda que todos escriban con voces castellanas, sin introducillas en otras lenguas, y que el que dijere *fulgor, libar* [...] *idilio*, ni otras desta manera, ni introdujere posposiciones desatinadas, quede privado de poeta por dos academias, y a la segunda vez confiscadas sus sílabas y arados de sal sus consonantes, como traidores a su lengua materna» (pág. 175); «Iten, que los poetas más antiguos se repartan por sus turnos a dar limosna [...] a poetas vergonzantes que piden de noche, y a recoger los que hallaren enfermos comentando o perdidos en las *Soledades* de don Luis de Góngora (pág. 177)³³.

La pervivencia de las opiniones críticas, no preceptivas, sobre la dificultad se aprecia de modo nítido en una obra más tardía, la *Neapolisea* de Francisco de Trillo y Figueroa (Granada, 1651), cuyo prólogo es una extensa refutación contra Quevedo, González de Salas y otros anticultistas³⁴.

Parece pertinente mencionar al menos los juicios emitidos por críticos de la centuria siguiente, por ejemplo Pedro Estala, quien proscribió el *Polifemo*, el *Panegírico al Duque de Lerma* y las *Soledades* de Góngora —como, por otra parte, habían hecho tantos de sus contemporáneos— en la edición de su *Poesía*. La razón: no haber querido «contenerse en los límites que prescriben la naturaleza y arreglado juicio», abriendo «sendas no trilladas hasta entonces de ninguno» —no incurrieron en tal vicio Garcilaso, Hurtado de Mendoza, los Argensolas y Quevedo— y constituyéndose por cabeza de la secta dicha vulgarmente culteranismo [...] extraviando consigo a muchos» (pág. 175), como Villamediana, Soto de Rojas o Paravicino. «El tiempo [...] ha calificado las *Soledades* y el *Polifemo* como una producción extravagante, en quien reinan

manzana. Y, por cuanto el siglo está pobre y necesitado, mandamos quemar las coplas de los poetas, como franjas viejas, para sacar el oro, plata y perlas, pues en los más versos hacen sus damas de todos metales, como estatuas de Nabuco» (II, 3, pág. 119).

³³ E. Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo* (ed. E. Rodríguez Cepeda), Cátedra, Madrid, 2007.

³⁴ «Mayormente conociendo adónde tira [González de Salas], así por su natural, como por amigo íntimo de aquellos que tanto escarnecieron la sagrada cultura del honor de nuestra Andalucía, don Juan de Jáuregui y don Francisco de Quevedo, ingenios cual todos saben en aqueste ministerio» (pág. 207). «Acaben ya de entender que no es para sus plumas cosa heroica, escriban sus equívocos, sátiras, comedias y puerilidades, y dejen al grande don Luis de Góngora, y a quien (si puede ser que le haya) algo imitare su estilo, jamás de otro alcanzado» (pág. 209). «Tales poemas como los de Lope, Arcilla, Rufo, Valdivieso, Zárate, el Pinciano, Cueva, Barahona de Soto, y otros semejantes, bien sean latinos, o vulgares de cualquiera idioma, son buenos para quien camina a paso llano, sin querer resbalar en parte alguna» (pág. 210). Tales referencias siguen a una declaración inicial en la que manifiesta que no aprueba la oscuridad pero sí la cultura, «y ésta —afirma— no puede jamás ser clara».

la hinchazón, la oscuridad, la afectación y todos los desórdenes de una imaginación caldeada excesivamente» (pág. 177), sentenciaba este crítico literario. Sus juicios muestran acusadas coincidencias con los de Velázquez en su edición dieciochesca de la poesía de Francisco de la Torre.

Así Lope, como Quevedo, pretendían de este modo combatir a Góngora, y a otros malos poetas de su siglo, que habían empezado a corromper la lengua, y la poesía castellana con el uso de voces bárbaras, y oscuras, con frecuentes latinismos, con un estilo hinchado, y lleno de un vano estrépito, con imitaciones frívolas, afectadas, e impertinentes, y con los demás vicios propios del lenguaje, y estilo, que en aquel tiempo se llamaba Culto, y del cual tantas veces se burlaron uno, y otro autor (edición de la poesía de Francisco de la Torre, discurso de Luis Joseph Velázquez, Madrid, 1753, pág. xvii).

[...] que sólo por ellas deberá reputarse Quevedo como uno de nuestros mejores poetas, y digno de componer el Parnaso español con Garcilaso, Padilla, Villegas, los Argensolas, fray Luis de León, y otros, aunque pocos, que en todos tiempos serán reputados como los únicos maestros de la buena poesía castellana (Luis Joseph Velázquez, pág. xx).

El canon esbozado reitera aquel perfilado por Lope y Quevedo en sus escritos críticos del siglo anterior, consolidando su posición a la cabeza de la mejor poesía castellana deudora de Garcilaso.

La comedia nueva

El fenómeno de la comedia nueva suscitó también abundantes textos críticos. El género dramático mereció la principal aportación «teórica» de Lope, un hecho relacionado con su amplísima producción de comedias y el reconocimiento popular que sus obras consiguieron. El *Arte nuevo de hacer comedias*³⁵, publicado en 1609 en el volumen de las *Rimas*, toma como punto de partida las preceptivas neoplatónicas para exponer sus propias ideas sobre el teatro, en un momento en que éstas ya habían sido consagradas por un éxito rotundo en los escenarios: pese a llamarle «arte» (conjunto de preceptos), Lope de Vega ofrece, más que una preceptiva estricta, una explicación sobre su práctica teatral, sobre su modo de encarar cuestiones polémicas como el respeto a las tres unidades o la mezcla tragicómica. Aparte de este texto, el único concebido con cierto carácter teórico, consagrado a un género y estructurado de un modo sistemático —con la ayuda de una clara estructura retórica del discurso—, el escritor introduce consideraciones críticas sobre la comedia

³⁵ Este texto se encuentra entre los que han suscitado más análisis críticos. Véase al respecto J. M. Rozas, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, SGEL, Madrid, 1976.

en cartas, preliminares, textos poéticos y narrativos o prólogos de sus *Partes* de comedias, donde despliega breves reflexiones a propósito de la «comedia nueva» que él fundó.

Abundan los comentarios relativos a la recepción de sus comedias o las de sus contemporáneos; Lope, crítico similar al de nuestros días, da noticia del éxito o el fracaso de la obra, proponiendo un juicio implícito o explícito de la misma³⁶. En cartas que por su propio género acentúan la impresión de cercanía a su autor, Lope también alude a disposiciones legales relacionadas con el espectáculo teatral³⁷. En otros casos, reflexiona sobre su propio oficio y da noticia sobre la trayectoria de otros autores de comedias³⁸. Aunque no son catálogos de dramaturgos, estas pinceladas críticas sitúan los textos teatrales en el mismo momento de su creación y representación, por medio de juicios que transparentan las ideas de Lope sobre esa parte de la producción literaria de su tiempo y hasta propician opiniones generales sobre el teatro contemporáneo, por ejemplo en *La Circe (Epístola tercera, «A Juan Pablo Bonet»*, vv. 292-300).

La crítica de Lope sobre el género dramático tiene notables precedentes en España, entre los cuales se puede citar el «Prohemio» a la *Propalladia* de Torres Naharro, de 1517, o el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva, de 1606. Y, más interesantes por emitir juicios sobre su historia inmediata, sobre su propia producción teatral y sobre autores contemporáneos como el propio Lope de Vega, el «Prólogo al lector» de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* de Miguel de Cervantes, de 1615; y el *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas, de 1624, quien incluye en la loa ocho un catálogo de ingenios desde los orígenes y, en el siguiente diálogo, una explicación de las ocho especies de compañías de representantes de su tiempo. A través de todos ellos es posible seguir la evolución, la historia más inmediata del género, y comprender así por qué «las comedias en España no guardan el arte [...] yo las proseguí en el estado que las hallé, sin atreuerme a guardar los precetos, porque con aquel rigor de ninguna manera fueran oídas de los españoles» (*El peregrino en su patria*, pág. 119). Justificación

³⁶ Por ejemplo, en carta de 1604 sobre las representaciones de Morales y los silbidos que cosecha su comedia *La rueda de la Fortuna* (I, pág. 111); sobre las obras de Liñán y las tragedias de Lupercio (I, pág. 180); o sobre las comedias de Alarcón y Godínez, que no gozan del aplauso popular (*Carta de Lope*, 1628, II, pág. 710).

³⁷ En concreto, a la suspensión de las representaciones teatrales por la muerte de la reina (I, pág. 181). En *La Dorotea* (IV, II), a las denuncias y controles que en el siglo XVII provocó la supuesta inmoralidad de muchas representaciones.

³⁸ *Cartas de Lope de Vega*, 1620, I, pág. 579; y *Carta de Lope de Vega*, 1630, II, pág. 730. A la manera de los chascarrillos que aun ahora salpican las crónicas periodísticas de algún espectáculo, su epistolario incluye referencias sobre la equivocación cometida por el actor al recitar un soneto de una comedia de Lope (*Carta de Lope*, 1619-1620, II, pág. 559); refleja el mundo de los actores y compañías teatrales (*Carta de Lope*, 1633, II, págs. 744-745), elemento imprescindible para garantizar el éxito de la comedia; o proporciona datos sobre los concursos habituales en el seno de las academias literarias (II, págs. 705-706).

de su propia producción equivalente a las ideas esbozadas en la poética dramática del *Arte nuevo* y a la de ciertos preliminares de sus comedias³⁹.

En las primeras décadas del siglo XVII abundan los juicios críticos sobre autores, obras y el propio género dramático, todas coincidentes al atribuir la monarquía dramática a Lope. Uno de los testimonios tempranos más significativos se incluye en *Los cigarrales de Toledo*, de Tirso de Molina (1621), donde don Alejo profiere una acalorada defensa de la ruptura de las unidades clásicas: «ha guardado las leyes de lo que ahora se usa» (pág. 225):

¿Qué mucho que la comedia, a imitación de entrambas cosas, varíe las leyes de sus antepasados, e injiera industriosamente lo trágico con lo cómico, sacando una mezcla apacible de estos dos encontrados poemas, y que, participando de entrambos, introduzca ya personas graves, como la una, y ya jocosas y ridiculas, como la otra? (pág. 228)

Explicación genérica que concluye con una alabanza de Lope de Vega y su comedia nueva:

La excelencia de nuestra española Vega, honra de Manzanares, Tulio de Castilla y Fénix de nuestra nación, los hace ser tan conocidas ventajas en entrambas materias [...] que la autoridad con que se les adelanta es suficiente para derogar sus estatutos. Y habiendo él puesto la Comedia en la perfección y sutileza que agora tiene, basta para hacer escuela de por sí, y para que los que nos preciamos de sus discípulos nos tengamos por dichosos de tal maestro, y defendamos constantemente su doctrina contra quien con pasión la impugnare. Que si él, en muchas partes de sus escritos, dice que el no guardar el arte antiguo lo hace por conformarse con el gusto de la plebe —que nunca consintió el freno de las leyes y preceptos—, dícelo por su natural modestia, y porque no atribuya la malicia ignorante a arrogancia lo que es política perfección. Pero nosotros [...] es justo que dél como reformador de la comedia nueva, y a ella, como más hermosa y entretenida, los estimemos, lisonjeando al tiempo, para que no borre su memoria (págs. 229-230)⁴⁰.

Quevedo, que cultivó escasamente el género dramático, parece haberse interesado críticamente por él, como lo muestran ciertas descripciones burlescas de las prácticas dramáticas de tono «costumbrista». Así, en la *Premática del desengaño* inserta en el *Buscón*, limita «a los poetas de farsantes que no acaben los entremeses con palos ni diablos, ni las comedias en casamientos, ni hagan las trazas con papeles o cintas» (II, 3, pág. 122); y muestra las mañas de Pablos

³⁹ Véase, por ejemplo, la dedicatoria a Juan Bautista Marini, en la comedia *Virtud, pobreza y mujer*.

⁴⁰ La cita procede del «Cigarral primero», ed. de L. Vázquez Fernández, Castalia, Madrid, 1996.

como representante, con juicios explícitos sobre las comedias de su tiempo y los malos poetas:

Representamos una comedia de un representante nuestro; que yo me admiré de que fuesen poetas, porque pensaba que el serlo era de hombres muy doctos y sabios, y no de gente tan sumamente lega. Y está ya de manera esto, que no hay autor que no escriba comedias ni representante que no haga su farsa de moros y cristianos; que me acuerdo yo antes, que si no eran comedias del buen Lope de Vega, y Ramón, no había otra cosa (III, 9, pág. 210).

El reconocimiento al magisterio de Lope de Vega será constante y se intensificará en la década de 1630, por ejemplo en el prólogo de Quevedo a la *Comedia Eufrosina* (Madrid, 1631):

Con grande gloria de la virtud y buen ejemplo, se han escrito en España, con nombre de comedias [...] historias y vidas, que a la virtud y al valor enseñan y mueven con más fuerza que otra alguna cosa; como se ve con admiración en las de Lope de Vega Carpio, tan dignas de alabanza en el estilo y dulzura, afectos y sentencia, como de espanto por el número, demasiado para un siglo de ingenios, cuanto más para uno solo. A quien en esto siguen dichosamente muchos que hoy escriben este entretenimiento decente a soberanas ocupaciones (A. Porqueras, pág. 151).

La Perinola (1633), invectiva contra la obra *Para todos* de Montalbán (1632), incluye un análisis jocosos de sus comedias y autos sacramentales, donde unas mujeres de rasgos caricaturescos convierten al autor en «retacillo de Lope de Vega» (págs. 465-466), que roba textos a otros. Ya cerca del final, Quevedo ofrece un sintético canon de la literatura de esos tiempos: «y deje las novelas para Cervantes; y las comedias a Lope, a Luis Vélez, a don Pedro Calderón y a otros» (pág. 478).

Juicios críticos sobre la prosa

Lope de Vega incluyó la mayoría de sus opiniones sobre la novela, género nuevo y sin referentes en la antigüedad aunque sí en el entorno inmediato de Lope —por ejemplo Cervantes y sus *Novelas ejemplares*—, en las *Novelas a Marcia Leonarda* (1621-1624)⁴¹. Pese a la brevedad de los prólogos, que concentran

⁴¹ Sobre esta obra, abundan los estudios que abordan cuestiones genéricas o de técnica narrativa. Véase, por ejemplo, Marina Scordilis Brownlee (*The Poetics of Literary Theory*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1981), quien pone en relación a Lope de Vega y Cervantes, respecto a la comedia y la novela.

buena parte de sus reflexiones, sorprende la abundancia de datos sobre su propia concepción del género. Al principio de *Las Fortunas de Diana*, la primera de ellas y la única que no se publicó en *La Circe*, reconoce la novedad de la petición formulada por Marcia para que escriba una novela, género «más usado de italianos y franceses que de españoles»⁴², antes de trazar una historia, novelada, del mismo, que parte de los *cuentos* orales, cuyas fábulas equivalen a «caballerías» («hechos grandes de caballeros valerosos»), en las que los españoles fueron «ingeniosísimos». Tras mencionar a «El Boardo, el Ariosto y otros» italianos que cultivaron el género en verso, Lope se adentra en su derivación contemporánea en España y se siente obligado a mencionar al artífice de la novela española, pero su elogio aparente de Cervantes se difumina cuando niega a sus creaciones la cualidad de «ejemplares»⁴³, como también hizo Avellaneda⁴⁴. Tal apreciación está lejos de ser inocua, porque sus textos son «entretenidos», pero carecen de la enseñanza moral que la tradición clásica había considerado necesaria en el arte poético. Son, además, ataque directo contra quien señalaba, en el «Prólogo al lector» de la edición de la *Novelas ejemplares* de 1613, «Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso».

Idea central de Lope sobre la novela es la verosimilitud, principio aristotélico al que se refirió también Cervantes en el *Quijote* o en las *Novelas ejemplares*. Este concepto acostumbra a relacionarse con la distinción entre «fábula» o prosa de ficción e «historia» o prosa histórica, entre la libertad creadora para inventar relatos ficticios (aunque verosímiles) y la obligación del historiador de ceñirse a la verdad, a los hechos ocurridos⁴⁵. Abundan las reflexiones sobre el tema en las *Novelas a Marcia Leonarda*⁴⁶, y se aborda más

⁴² Cito por la edición de A. Carreño, *op. cit.*, pág. 103.

⁴³ «Y aunque en España también se intenta, por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos y de ellas propias en que no le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandello, pero habían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos» (págs. 104-106).

⁴⁴ Recuérdese que Avellaneda afirmó, en un pasaje muy próximo al de Lope: «sus novelas, más satíricas que ejemplares, si bien no poco ingeniosas»; Cervantes, en el prólogo de la segunda parte del *Quijote* se mostró agradecido por haber dicho que «mis novelas son más satíricas que ejemplares, pero que son buenas; y no lo pudieran ser si no tuvieran de todo».

⁴⁵ Sobre este asunto, véanse A. Castro (*El pensamiento de Cervantes*, Imp. Revista de Filología Española, Madrid, 1925, págs. 23-45 [facsimil: Crítica, Barcelona, 1987]), E. C. Riley (*Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1971, págs. 255-307) y Tubau (*op. cit.*, páginas 23-27 y nota 18).

⁴⁶ «[...] yo gusto de que vuestra merced no oiga cosas que dude; que esto de novelas no es versos cultos» (*La desdicha por la honra*, pág. 198); «¿para qué se fatiga el que sólo tiene obligación de contar lo que pasó?, que aunque parece novela, debe de ser historia» (Lope de Vega, *La prudente venganza*, en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de A. Carreño, pág. 277); «esta no es historia sino una cierta mezcla de cosas que pudieron ser, aunque a mí me certificaron que eran muy ciertas, y como dijo el poeta antiguo castellano [el marqués de Santillana]: Las cosas de admiración/no las cuentés,/porque no saben las gentes/cómo son» (*Guzmán el Bravo*, pág. 303); «Y advierta

brevemente en *El peregrino en su patria* (págs. 428-429) o en la dedicatoria a Juan de Arguijo de las *Rimas* de 1602 (págs. 277-278)⁴⁷; en la última escena de *La Dorotea*, la Fama concluye: «no quiso el poeta faltar a la verdad, porque lo fue la historia» (v, xi, pág. 834). Con una aparente pátina preceptiva, las opiniones de Lope buscan sólo justificar su propia literatura.

Otro principio fundamental es la *varietas*, origen de deleite para el lector. A él apela el escritor cuando, en las comedias, incluye metros y estrofas diversos; cuando, en textos en prosa, introduce versos⁴⁸ o relatos cortos intercalados, a la manera de Cervantes en el *Quijote*⁴⁹; y, en obras misceláneas, para justificar su contenido heterogéneo, como en el prólogo de *La Filomena*, donde se muestra convencido de que «no perderá por la variedad, de que tanto se alaba la naturaleza, y Tulio al divino Platón» (pág. 573). Y en *La Dorotea*, donde a la advertencia de Felipa «o se escribe verso o prosa», responde Fernando: «sentencia y belleza bien pueden estar juntas; que son como discreción y hermosura» (III, VIII, pág. 720).

Por otra parte, Lope comenta algunos de sus recursos y técnicas narrativas, cuyo objetivo puede ser la verosimilitud del discurso, la suspensión del lector a la espera de un desenlace a veces concebido como anagnórisis aristotélica, o el mero entretenimiento. Aunque en algún caso se trata de ideas ya previstas en las poéticas clásicas a propósito de géneros cultivados en la Antigüedad, el escritor reflexiona sobre su uso y efecto en la forma nueva de la *novela*. En *Las fortunas de Diana* existe una moderna reafirmación de independencia y un alegato de la originalidad del artista⁵⁰.

vuestra merced que no repito otra vez este nombre porque me güelgo de hablar arábigo, sino por no exceder de las palabras de esta ocasión; así me precio del rigor de la verdad a ley de buen novelador» (*Guzmán el Bravo*, pág. 319).

⁴⁷ Donde indica que «aquella prosa es poética, que, a diferencia de la historial, guarda su estilo, como se vee en el Sanazaro» (pág. 277); que «La *Arcadia* es historia verdadera, que yo no pude adornar con más fábulas que las poéticas» (pág. 278), además de no ser «infructuosa», esto es, que encierra alguna enseñanza moral. Aunque las alusiones a la verosimilitud de la fábula se concentran en las *Novelas a Marcia Leonarda*, Lope prodigó apelaciones al lector para hacerle ver que su discurso no era historia y, por tanto, no debía ceñirse a la verdad histórica.

⁴⁸ «[...] una noche cantaron así (porque vuestra merced descanse de tan prolija prosa en la diferencia de los versos)», dice en *Guzmán el Bravo*, pág. 332.

⁴⁹ «[...] en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma, sin disgusto de los oídos aunque lo sea de los preceptos. Porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores, pienso valerme para que ni sea tan grave el estilo que cansé a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden» (*La desdicha por la honra*, págs. 182-183).

⁵⁰ Cuando pondera, a propósito de su arte de «novelar» y su relato, que «por lo menos yo sé que no la ha oído, ni es traducida de otra lengua» (pág. 107), explica, ante las imaginadas protestas de Marcia por haber «descuidado la novela» (pág. 157), que «muchas veces hace esto mismo Heliodoro con Teágenes, y otras con Clariquea, para mayor gusto del que escucha, en la suspensión de lo que espera» (pág. 157). En la misma novela (págs. 174-175) aún volverá a justificar la demora en el desarrollo narrativo en aras de una mayor credibilidad del desenlace, que,

Lope de Vega realiza alguna incursión en el ámbito de la elocución y el ornato, aunque no con tanta frecuencia como en el caso de la lírica. En *Guzmán el bravo* admite implícitamente licencias poéticas también en este nuevo género narrativo⁵¹, y equipara los preceptos de comedias y novelas en *La desdicha por la honra* (pág. 183). Apoyado en los principios de la retórica, Lope impone ciertas condiciones al uso del tropo, en la línea de la moderación ya señalada en el análisis de la poesía⁵².

Quevedo se interesó poco por la novela, un género que no cultivó en sentido estricto, pero sí por el estilo prosístico, como lo muestran abundantes prólogos de sus escritos morales, políticos o religiosos, así como sus preliminares literarios o legales a obras ajenas. Autor ya reconocido, que además busca reafirmar su perfil erudito y grave, firma abundantes juicios, prólogos, advertencias, aprobaciones y censuras en el período comprendido entre finales de la década de 1620 y la de 1640. Aunque sus preliminares no pueden desprenderse de los tópicos asociados a este tipo de textos, cabe señalar que incluso los elogios más impersonales contienen reflexiones críticas que suponen un esbozo de lo que persiguió como virtudes deseables de su propia producción en prosa: la concisión, la combinación de utilidad y deleite, la erudición (en especial la sagrada) o el adorno moderado.

Un repaso de sus escritos en prosa de esta época pone de manifiesto que, con independencia de su carácter (tratados morales, traducciones, textos políticos o religiosos), la brevedad y la concisión expresiva constituyen el rasgo más codiciado y ensalzado, con destacados antecedentes como el prólogo de Antonio de Guevara a su *Reloj de Príncipes* (1529)⁵³. Inaugurando la década de 1630, Quevedo alaba el estilo de su admirado marqués Virgilio Malvezzi en el prólogo de su traducción del *Rómulo* (1631), obra «inmensa en pequeñez tan abreviada» (I, pág. 111), libro «donde es inmensa la escritura y corta la lección» (pág. 112), antes de insertar un juicio de índole más general:

Pocas son las hojas, mas muchas si son buenas; porque la calidad de lo bueno es medida del número, y la intención es quien las dilata. Yo llamo mercenario al que en mucho papel da pocos preceptos. Págale el precio de lo que aprende, la paciencia del que lee; y el autor es el peor

así retardado, aumenta la tensión; no obstante, reconoce un cierto abuso al incluir todo «lo que se me viene a la pluma» (pág. 159), aprovechando que «como no ha estudiado retórica, no sabrá cuánto en ella se reprehenden las digresiones largas». *La desdicha por la honra* incluye reflexiones de la misma índole, aunque ahora la espera del narratario se produce debido a una descripción (pág. 208). Y en *Guzmán el Bravo* insiste en su defensa de la variedad de constituyentes de la fábula.

⁵¹ Califica como «hispanismo cruel» su símil «hermosa como el sol», aunque la crítica aparente se mitiga cuando advierte que es «de los de la primera clase en el vocabulario del novelar».

⁵² «Las comparaciones [...] no han de ser tan uniformes que pareciesen identidades» (páginas 308-309).

⁵³ «[...] toda la excelencia del escribir está en que debajo de pocas palabras se digan muchas y muy grandes sentencias» (A. Porqueras Mayo, *op. cit.*, pág. 45).

de los ladrones, pues roba el tiempo que no puede restituir. La arte es larga, la vida es breve: esta se consume más en leer que en aprender (pág. 112).

Un poco más tarde, en el prólogo de *La cuna y la sepultura* (1634) reconoce que «determiné de escribir este tratado breve por que no amedrente con prolijidad el gasto de muchas horas» (pág. 203). Al comienzo del capítulo dedicado a la «Invidia», en *Virtud militante* (1636), ahora pondera la excelencia del estilo senequista que pretende imitar:

Agudísimo y admirablemente docto fue Séneca; su estilo, con la brevedad de las sentencias, tiene obras de estrecho, que ciñe en pequeños espacios corrientes de profundos mares de ciencia (pág. 462).

Y en *Marco Bruto*, tal vez escrita ocho años antes de su prisión, en torno a 1631 —aunque publicada al final de su vida, en 1644—, Quevedo escribe un prólogo en el que ahonda en tal propósito de concisión expresiva:

Poco escribo, no porque excuso palabras, sino porque las aprovecho y deseo que hable la doctrina a costa de mi ostentación. Aquel calla que escribe lo que nadie lee, y es peor que el silencio escribir lo que no puede acabarse de leer; y más reprehensible acabar de escribir lo que cualquiera se arrepiente de acabar de leer. De mí sólo aseguro que ni el que me empezare a leer se cansará mucho ni el que me acabare de leer se arrepentirá tarde. Harto haré si alcanzo a parecer bueno por poco malo, y aun esta disculpa tan culpable no se deberá a mi ingenio, sino a mi brevedad, no imitando a aquellos que ponen su cuidado en no empezar a decir sin acabar de hablar. Gastaré pocas palabras y haré gastar poco tiempo. Este ahorro de tan preciosa porción de la vida me negociará perdón, si no me encaminare alabanza (ed. M. Veloso, págs. 720-721).

Tales ideas son coincidentes con las que, años más tarde, destacarán proistas como Diego de Saavedra Fajardo, quien esboza su ideal estilístico en el prólogo de *Idea de un príncipe político-cristiano* (Mónaco, 1640): una combinación de gravedad, novedad, estilo levantado pero no afectado, breve y no oscuro. De igual modo, en *Corona gótica, castellana y mística* (Munster, 1645), reconoce imitar el estilo de los historiadores latinos, «que con brevedad y con gala explicaron sus conceptos» (pág. 131). Por su parte, Baltasar Gracián, paradigma de estilo conceptuoso y conciso, se defiende en *El discreto* (1646) de quienes asocian laconismo y oscuridad en sus escritos:

Oponen los segundos, que este modo de escribir puntual, en este estilo conciso, echa a perder la lengua castellana, destruyendo su claridad, que ellos llaman pureza [...]. Digo, pues, que no se escribe para todos, y por eso es de modo que la arcanidad el estilo aumente veneración a la

sublimidad de la materia, haciendo más veneradas las cosas el misterio de decir las (págs. 133-134).

Apoyándose en el clásico binomio horaciano de la utilidad y el deleite, esto es, en la preceptiva, Quevedo postula tal mezcla quizá con el objetivo «crítico» de contrarrestar su fama preferente de autor burlesco. Así sucede en los prólogos de relatos satírico-morales como los *Sueños y discursos* (1627), pero también en *La Fortuna con seso*, que, en la dedicatoria a don Álvaro de Monsalve incluida en el manuscrito Frías, insiste en la risa generadora de enseñanza: «El tratadillo, burla burlando, es de veras. Tiene cosas de las cosquillas, pues hace reír con enfado y desesperación» (pág. 810). La idea se recrea asimismo en los preliminares de obras ajenas, por ejemplo en las *Rimas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634), donde el encendido elogio del poeta y su estilo no olvida la prevención ante una posible lectura de los poemas exclusivamente burlesca:

Son burlas que de tal suerte saben ser doctas y provechosas, que enseñan con el entretenimiento, y entretienen con la enseñanza; y tales, que he podido lograr la alabanza en ellas, no ejercitar la censura (páginas 496-499).

El motivo se encuentra incluso en textos religiosos, como el prólogo a la *Milicia evangélica* de Sarmiento de Mendoza (1628), donde Quevedo relaciona la elegancia de la obra con el hecho de que «en ninguna cláusula se aparta el deleite del provecho» (pág. 482).

En cuanto a la parquedad en el uso de recursos retóricos, se glosa en el prólogo de la traducción quevediana de la *Introducción a la vida devota de Francisco de Sales* (1634), donde el traductor pone especial esmero en no deslucir la elegancia de la fuente con locuciones afectadas:

Por esto, yo con desvelo religioso he solicitado no profanar la castidad apostólica de sus palabras con afectadas locuciones, que antes la adulteran que la pulen. Hallo sus discursos vestidos de palabras elegantes, como eficaces, vivas y ardientes, que hermosamente adornan sus sentimientos con gravedad honesta y majestad humana y tratable a la atención de los lectores [...]. Acompañanse los preceptos, de erudición grande y opulenta, empero aplicada sin pompa y presunción; de comparaciones propias, doctas y sutiles, de tal manera asistidas de las palabras, que ni a la verdad la falta adorno, ni ellas con la demasía embarazan a la verdad; tan decentes, tan ajustadas, que se oye en ellas la verdad vestida, y se ve desnuda. Da el santo a su doctrina adorno que es honesto, no elocuencia profana; sigue en todo a los santos (págs. 250-251).

Ideas de este tipo se encuentran incluso en preliminares de obras de temática tan poco usual como el *Arte de ballestería y montería*, de Alonso Martínez

de Espinar (1644), donde alaba que «el estilo es descansado de afectación y demasías sobradas» (pág. 494).

Los catálogos de poetas

Una forma peculiar de enjuiciar la literatura de su época —complementaria de la que se centró en diversos géneros o estilos variados, aunque especialmente en los que se introdujeron como novedad en el siglo xvii— atañe a la tendencia a ofrecer listas de poetas en obras en verso o en prosa. Lope de Vega configura su propio canon literario (o más bien artístico, porque incluye pintores, historiadores, etc.) por medio de una curiosa combinación de clasicismo y novedad: junto a autores consagrados de la antigüedad grecolatina, que muestran un apego por la tradición habitual en los escritores de su tiempo, sitúa a escritores españoles próximos en el tiempo pero ya tratados como clásicos⁵⁴, a poetas contemporáneos con cierta trayectoria y a representantes las más jóvenes generaciones literarias del momento. Es en esta muchedumbre de autores coetáneos donde se aprecia mejor la labor crítica de Lope: con criterios subjetivos no claramente explicados, aunque casi siempre subyazca el principio de la llaneza y la claridad castellanas, menciona a nobles y mecenas, a autores amigos que la historia de la literatura ha olvidado por completo en muchos de los casos.

Uno de los catálogos de poetas más temprano, y también uno de los más extensos, es el incluido en *La Arcadia* (v, 424-425); tras enumerar a los más destacados de la Antigüedad, se propone un listado de ingenios, españoles casi todos, más o menos contemporáneos y, entre ellos, como en todas sus selecciones, Garcilaso, Boscán, Herrera y Diego de Mendoza. En las *Rimas* de 1609, se vuelve a ensayar una relación de ingenios, esta vez ya con más comentarios críticos, en la cual Herrera destaca por sus conocimientos y la «castidad de su lenguaje» (pág. 290). De la lista de autores es posible extraer dos conclusiones y deducir dos objetivos que Lope mantendrá cada vez que pretenda fijar el canon poético: por una parte, la defensa de la tradición poética castellana que, encabezada por Garcilaso y Boscán, desemboca en Herrera y, aunque no lo diga, en su propia figura; por la otra, la alabanza de nobles y mecenas poderosos, en lo que parece una estrategia, literaria y biográfica, para conseguir su favor.

También *La Filomena*, de 1621, propone un catálogo de artistas contemporáneos en la *Epístola segunda* dirigida al doctor Gregorio de Angulo (vv. 244-285), en el que tienen cabida poetas ya mencionados y otros no incluidos en anteriores elogios. Más amplia aun es la de la *Epístola octava* dedicada a Francisco de Rioja, conocida como «El jardín de Lope de Vega» (vv. 178-375), que concluye con tres versos alusivos a la extensión de su alabanza: «Y sólo don Antonio de

⁵⁴ Piénsese, por ejemplo, en autores como Garcilaso, Boscán o Herrera. Los comentarios a la poesía del primero le convirtieron de inmediato en un clásico indisputado.

Molina/término ponga al número infinito,/que el monte de las musas peregrina» (vv. 373-375). La novena y última *Epístola* (vv. 178-219) que envía a Juan de Arguijo, limita el número de poetas, pero, a cambio, adquiere valor cualitativo al explicar las razones de su elección, entre las cuales destacan el respeto a la rima castellana; el dotar de mayor prestigio a la literatura española frente a la italiana, por ejemplo; o el «arte de escribir con los preceptos», entre otras.

Existen más ejemplos procedentes de *La Filomena*, tal vez porque la redacción de sus distintas piezas hubo de producirse en los momentos centrales de la intensa polémica literaria sobre la nueva poesía cultista, suscitada en torno a 1613 y a raíz de la difusión de las *Soledades* y el *Polifemo* de Góngora⁵⁵. En ese largo período de confrontación, de ataques en los que Lope fue polemista, acusador y acusado, la *Respuesta de Lope de Vega Carpio* a «un señor destos reinos», enfatiza el lugar preeminente que ocupa Góngora entre «insignes hombres» de letras de su tiempo y ámbito (pág. 877).

Pero la muestra más significativa de esta práctica selectiva de autores de su tiempo se halla en *Laurel de Apolo*, cuyas diez silvas —que contienen unos siete mil versos— constituyen casi en su integridad una enumeración, muchas veces razonada, de tres centenares de poetas y pintores españoles y portugueses; junto a ellos, Lope menciona a autores clásicos, italianos y franceses, todos ellos nombrados de acuerdo con un orden fundamentalmente (aunque no exclusivamente) geográfico. Entre los precedentes de este subgénero de carácter encomiástico se encuentra el *Viaje del Parnaso* de Miguel de Cervantes, publicado en 1614⁵⁶. Sin ánimo de exhaustividad, destacan en este catálogo ideas que parecen una constante en las distintas propuestas de canon poético debidas a Lope: tomando como telón de fondo la polémica con Góngora, se declara su admirador, aunque sus versos, en especial los del final de la obra (x, vv. 660-684), son un alegato anticultista con el que se aboga por el prestigio de la producción literaria española (nunca inferior a la italiana)⁵⁷. La explicación de Apolo acerca de los criterios que se observarán para adjudicar el premio al

⁵⁵ Para una revisión general del fenómeno literario, véanse B. López Bueno, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Alfar, Sevilla, 1987 (22000, edición revisada); y *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Universidad de Sevilla, 1997. Véanse asimismo los trabajos de J. M. Micó: «Góngora en las guerras de sus comentaristas: Andrés Cuesta contra Pellicer», *El Crotalón*, 2, 1985, págs. 401-472; y «Proyección de las Anotaciones en las polémicas gongorinas», en *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios* (ed. de B. López Bueno), Universidad de Sevilla, 1997, págs. 263-278. En torno al reflejo de la polémica sobre la nueva poesía en *La Filomena*, véase J. Matas Caballero, «La sátira contra la nueva poesía en *La Filomena* de Lope de Vega», en *Estudios de literatura comparada* (ed. de Martínez Fernández *et alii*, Universidad de León, págs. 375-390.

⁵⁶ Véase la introducción de M. G. Profeti, en Lope de Vega, *Laurel de Apolo* (ed. de M. C. Giaffreda, Firenze, Alinea, 2002), en concreto el apartado titulado «L'allocuzione e il punto de vista: il Laurel e il *Viaje del Parnaso*» (págs. 46-52).

⁵⁷ Dado que el contenido del canon propuesto por Lope de Vega ya ha sido analizado de forma exhaustiva por Maria Grazia Profeti, remito a su estudio introductorio (*loc. cit.*), en especial a las págs. 57-83.

mejor poeta son síntesis idónea de las ideas básicas de Lope sobre los poetas y la poesía en el conjunto de su trayectoria literaria: pureza, claridad, estudio e ingenio propio.

Y un poco más tarde, en 1632, merece destacarse la sintética enumeración de ingenios, incluido un joven Lope de Vega, realizada por César en *La Dorotea*⁵⁸.

Si se analizan con perspectiva cronológica, las numerosas relaciones de poetas de Lope de Vega demuestran que su actividad y conciencia críticas se acentúan con el paso de los años; entre las primeras y las últimas se aprecia una tendencia progresiva a evitar listas prolijas de autores que no incluyan juicios estéticos sobre su actividad literaria. El Lope del ciclo de *senectute* prefiere justificar sus elogios para darles una apariencia de imparcialidad y objetividad críticas⁵⁹.

Otro escritor propenso a escribir catálogos de autores fue Juan Pérez de Montalbán, quien, en el «Índice o catálogo de todos los [...] poetas y varones ilustres en todo género de letras que ha tenido y tiene la insigne villa de Madrid...» de su obra *Para todos* (1632), cita y relaciona las obras de 298 ingenios, explicando sólo en casos aislados sus méritos (págs. 846-883), además de mencionar elogios precedentes en los que se basó, entre ellos los de Lope de Vega, Gil González Dávila o Tomás Tamayo de Vargas (pág. 847). Quevedo se burló de sus preferencias en *La Perinola* (págs. 475-478), donde le acusó de falta de juicio en la selección de autores y, sobre todo, falsedad en la atribución de sus obras⁶⁰. Montalbán complementó aquel catálogo con una «Memoria de los que escriben comedias en Castilla solamente» (págs. 884-889).

⁵⁸ «Graves poetas son los desta edad [...] Diego de Mendoza, Vicente Espinel, Marco Antonio de la Vega, Pedro Laínez, el doctor Garay, Fernando de Herrera, los dos Lupercios, don Luis de Góngora, Luis Gálvez Montalvo, el Marqués de Auñón, el de Montes Claros, el Duque de Francavila, el canónigo Tárraga, el Marqués de Peñafiel, que tanta gracia tuvo para los versos castellanos [...]. Francisco de Figueroa y Fernando de Herrera, que entrambos han merecido nombres de divinos; Pedro Padilla, el doctor Campuzano, López Maldonado, Miguel Cervantes, el jurado Rofos, el doctor Soto, don Alonso de Ercilla, Liñán de Rianza, don Luis de Vargas Manrique, don Francisco de la Cueva y el Licenciado Berrio, y este Lope de Vega que comienza agora» (iv, 2).

⁵⁹ A estos «catálogos de poetas» hay que sumar las cartas y los elogios en los que Lope refiere su impresión sobre alguna obra recientemente publicada, algún poema llegado a sus manos y muchas comedias representadas, además de aportar datos sobre sus publicaciones, obras proyectadas o ediciones a punto de salir de la imprenta. Lope juzga en sus cartas y documentos las *Soledades* y el *Polifemo* de Góngora, textos de Medinilla, las *Solidades* de Diego Félix de Quijada, un romance y el *Chitón de las tarabillas* de Quevedo —«verdaderísimo» y «lo más satírico y venenoso que se ha visto desde el principio del mundo y bastante para matar a la persona culpada» (ii, pág. 279)—, *El fénix de Minerva* de Juan Velázquez de Acevedo, la edición de Vicente Noguera de las *Obras* de Francisco de Figueroa, la novela *Experiencias de amor y fortuna* de Francisco de las Cuevas (Jerónimo de Quintana), el *Discurso de los tufos, copetes y calvas* de Jiménez Patón, la *Corona trágica* de María Estuardo de Manuel de Faria y Sousa, la *Vida de Nuestra Señora* de Hurtado de Mendoza...

⁶⁰ Sin ir más lejos, señala, «A don Francisco de Quevedo le usurpa el libro que llama *Polilla de las repúblicas*, y la *Historia del año de 31* [...]. Pero después se desquita, añadiendo

Con posterioridad a Lope, otros autores elaboraron relaciones de ingenios. Entre ellos ocupa un lugar destacado Saavedra Fajardo y su *República literaria* (1655), alegoría satírica en cuya cuarta parte desfilan escritores españoles enjuiciados por Herrera. Antonio Enríquez Gómez, por su parte, reúne poetas y dramaturgos de los siglos XVI y XVII, antes de referirse a los títulos de sus obras y a su propia trayectoria literaria (págs. 214-216), en *Sansón Nazareno* (Ruan, 1656). Un caso peculiar es *Hospital das letras*, apólogo dialogal cuarto, del portugués Francisco Manuel de Melo (1657), quien reúne en una biblioteca, por determinación de Apolo, al italiano Bocalino, al belga Justo Lipsio y al español Francisco de Quevedo, para que hagan juicios críticos sobre las obras allí guardadas y sus autores, que, en el caso de España, son los principales ingenios barrocos. La mera selección de personajes capaces de hacer tal valoración comporta ya una lectura crítica del pasado inmediato.

Quevedo no fue muy aficionado a este tipo de elogios múltiples, si se exceptúa su temprana historia de la literatura romance en el capítulo cuarto de *España defendida* (1609): su canon, reducido, de autores predilectos, españoles o grecolatinos, sagrados o profanos, se mantiene casi inalterado a lo largo de su trayectoria literaria y acostumbra a incluirse, por lo general de modo selectivo y razonado, en sus textos preliminares. En cambio, dibuja abundantes panorámicas acerca del oficio de poeta —como Lope de Vega a propósito de la abundancia, su falta de rigor, los plagios y la escasa profesionalidad de los impresores—, cuya peculiaridad consiste en integrarse por lo general dentro de un relato burlesco. Estas reflexiones críticas, deudoras de la sátira de estados y oficios, pese a desfigurar la realidad con retratos caricaturescos e hiperbólicos, tienen el interés de incidir en ciertos abusos literarios de los que Quevedo parece desear distanciarse. Siguiendo un orden cronológico, cabe recordar la ya mencionada *Premática del desengaño contra los poetas güeros* (1605) y el correspondiente pasaje del *Buscón* (II, 3, págs. 119-122); las más breves referencias contenidas en *Premática del Tiempo* (pág. 89), *Vida de Corte* (pág. 324) y *Papeles de las cosas corrientes en la Corte* —«poetas de diferentes estofas, pero todos envergonzantes» (pág. 382); los fragmentos incluidos en *Sueños y discursos* (1627), en concreto en *Sueño del Juicio Final* (pág. 211) y *Sueño del Infierno* (págs. 323-325); y especialmente *Discurso de todos los diablos* (1628), donde Quevedo contrapone, tal vez distanciándose de ambas, dos clases de picardía literaria por medio de las figuras del «Poeta de los pícaros» y el «Poeta de los cultos» (págs. 529-535), el primero de los cuales argumenta:

¿Es mejor andar gastando auroras en mejillas y perlas en lágrimas, como si se hallasen detrás de la puerta? Y estando España sin un real de plata, ¿gastalla en fuentes y en cuellos torneados, valiendo a setenta por ciento, y sin que se vea una onza gastada en lámparas por los poetas,

obras a otros que ni se han visto ni se han oído. De manera que es abominable por lo que añade, por lo que quita, por lo que dice, por lo que calla» (págs. 477-478).

teniendo repartidos millones en orejas y testuces? [...] ¿Y llámanme a mí poeta de pícaros porque sin gasto ni daño alegre y entretengo, barato y brioso, [...] No, sino escribiré *coruscos, lustros, joven, construyendo, adunco, poro con trisulca, alcuza, naqueracuzo; y libando aljófara con si bien, erigiendo piras, canoro concento en liras* (págs. 532-534).

Lo uno es culto y lo otro pimienta; cuál hará mejor caldo, dígalo un cocinero. Ello, yo bien puedo ser el poeta de los pícaros, mas ellos son los pícaros poetas, y por lo menos a mí no me veda la Inquisición ni tengo examinadores; y míreseme bien mi causa, que yo soy el mejor de todos. Y Dios me haga bien con mis seguidillas y jacarandinas, que no me entiendo en octavas ni con esotras historias, ni se hallará que haya dicho mal de otro poeta (pág. 535).

Tanto en esta última obra como en las anteriores la sátira contra el oficio, distante del hombre y poeta Quevedo por medio de locutores burlescos interpuestos, contribuye a hacer patente el desgaste acusado de las distintas fórmulas y tópicos literarios —de manera muy acusada los de la tradición petrarquista— ya en la tercera década del XVII.

Los juicios críticos de los escritores no se limitaron en las primeras décadas del siglo XVII a los géneros y temas precedentes⁶¹, pero el recorrido por la poesía cultista, la comedia nueva y la prosa permiten una aproximación a aquellas cuestiones que fueron objeto preferente de la crítica y observar cómo este tipo de juicios corrieron paralelos a las innovaciones literarias más notables de la época, no a las disquisiciones teóricas clásicas sobre la Literatura, si bien acabaron por contagiarlas.

Recapitulación: de la preceptiva a la crítica

Los autores franceses, ingleses, italianos y alemanes de la segunda mitad del siglo XVIII, con los que Wellek ejemplificaba el nacimiento de la disciplina, ensayaron métodos críticos —por ejemplo, las consideraciones de Voltaire sobre Shakespeare, Racine o Dante—, que se pueden considerar próximos a los de ciertos escritores españoles del Siglo de Oro no considerados en su análisis. De la heterogeneidad y precocidad con que se manifiestan tales ideas críticas en el contexto europeo es testimonio, por ejemplo —en Francia y a fines del siglo XVI—, Michel de Montaigne, quien practica una reveladora síntesis entre crítica literaria y ensayo, subgénero que es habitual vehículo de difusión de la crítica literaria postpreceptista: varios de sus ensayos contienen

⁶¹ Sólo a modo de ejemplo, abundaron también las reflexiones por ejemplo sobre la épica, como se aprecia en los preliminares compendiados por Porqueras Mayo (*op. cit.*) y procedentes de las obras de Cristóbal de Mesa a *La restauración de España*; la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega; Bernardo de Valbuena al *Bernardo*; Díaz-Callecerada al *Endimión*; Trillo de Figueroa a la *Neapolisea*; o Armendáriz a la traducción de Jáuregui sobre la *Farsalia*.

reflexiones muy personales y subjetivas, dependientes de sus gustos, en las que desgrana su impresión sobre escritores, antiguos y modernos⁶², los sonetos de un amigo poeta⁶³, o su propio estilo⁶⁴.

En la producción literaria de este período histórico en España, pueden ser entendidas como crítica —como lo hizo José Manuel Blecuá— algunas de las «ideas estéticas» entresacadas por Menéndez Pelayo ya en el siglo XIX⁶⁵. Así lo sugieren diversos trabajos que abordaron la teoría poética de Quevedo (C. Cuevas, 2003, págs. 191-208)⁶⁶ y de Luis Carrillo Sotomayor (A. Costa, 1984, págs. 29-56)⁶⁷, la teoría de la novela en Cervantes (E. C. Riley, 1971) o la de la égloga (A. Egido, 1985), aunque su perspectiva haya sido más teórica que crítica. Riley señaló:

Hay escritores, hay críticos y hay escritores-críticos. Cervantes fue uno de estos últimos. No escribió ningún tratado o discurso sobre la poesía como Torcuato Tasso, ningún arte poética en verso como el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega. Con todo, su obra literaria bebe un sustancioso compendio de teoría y crítica literaria⁶⁸.

Y Egido parafraseó oportunamente la afirmación de López Pinciano (*Philosophia antigua poética* 3, pág. 228) «sin poética hay poetas», evocando el divorcio entre teoría y práctica de la literatura ya constatado por A. Vilanova (1968, III, pág. 559): «todas las innovaciones estéticas que arraigan en la literatura española de los siglos XVI y XVII se desarrollan con absoluta independencia de las teorizaciones de los preceptistas», afirmación tal vez demasiado tajante —pues los escritores-críticos de la época nunca perdieron de vista los preceptos, esgrimidos muchas veces de modo sólo aparente o interesado,

⁶² En el titulado «De los libros», muestra predilección por los libros antiguos, «más sólidos y sustanciosos», frente a los modernos; el ensayo perfila un canon individual de autores cuya subjetividad reconoce el propio Montaigne (II, X).

⁶³ Véase el ensayo «Veintinueve sonetos de Esteban de La Boëtie» (I, XXVIII).

⁶⁴ En «Consideración sobre Cicerón», inserta un juicio estilístico sobre sus propios escritos (I, XXXIX).

⁶⁵ Aunque con planteamientos metodológicos propios de su época, M. Menéndez Pelayo habló de «crítica literaria de nuestra edad de oro, mucho más fecunda y poderosa que cuanto acertaríamos nosotros a encarecer» (1974, I, pág. 684), para referirse a ciertos pensamientos de Cervantes, Tirso, Lope o Quevedo «sobre su arte». Xavier Tubau vio a Lope como «poeta que forma parte de esa historia literaria sobre la que está emitiendo juicios críticos» (*op. cit.*, pág. 114).

⁶⁶ El artículo de Cristóbal Cuevas reconstruye la teoría poética de Quevedo, cuyo modelo fue Luis de León, en defensa de la claridad y como contrapartida de la estética cultista.

⁶⁷ Véanse las publicaciones de Angelina Costa en torno a este autor, en especial las relativas a su *Libro de la erudición poética*, como la de 1984 (*La obra poética de Luis Carrillo y Sotomayor*, Diputación Provincial de Córdoba), págs. 29-56, cuyo segundo capítulo se dedica a la teoría poética del escritor.

⁶⁸ La cita procede de «Cervantes: teoría literaria», publicado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <<http://www.cvc.cervantes.es/obref/quijote/introduccion/prologo/riley.htm>>

como pretexto—, pero evoca con claridad el distanciamiento de las prácticas literarias respecto a las normas consagradas al que me refería antes.

Las apreciaciones críticas de los escritores del xvii no constituyen una novedad en nuestra historia literaria, pues tenían tras sí notables precedentes en la tarea crítica ya desde la Edad Media. Atrás quedaban las consideraciones que sobre el género teatral habían hecho Torres Naharro o Juan de la Cueva, opinando sobre las transformaciones de una fórmula clásica incapaz ya de dar respuesta a las necesidades de su tiempo. De centurias anteriores procedían reflexiones sobre la poesía, con una breve historia de sus orígenes en España, y el carácter esencial o accidental del verso, incluidas en el *Proemio y Carta al Condestable de Portugal*, del marqués de Santillana⁶⁹; las apreciaciones de Juan de Mena⁷⁰; las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a la poesía de Garcilaso, con juicios críticos sobre su obra y la de otros autores a propósito de cuestiones como el decoro, la oscuridad poética y el uso de las figuras retóricas; o las consideraciones de Juan de Valdés para revalorizar las lenguas vulgares frente al dominio literario del latín en etapas anteriores, en *Diálogo de la lengua*⁷¹.

Las reflexiones críticas que ciertos autores salpicaron en sus textos, ya al comienzo del siglo xvii y especialmente en la cuarta década del mismo, tuvieron como objetivo fundamental emitir juicios de valor sobre la literatura de su tiempo. Su ejercicio crítico surge tanto en una obra literaria de cualquier género como, con especial insistencia, en textos preliminares y en la correspondencia, un tipo de escrito más próximo al autor real, sin voces literarias interpuestas. Pero más que el tema o el soporte, interesa destacar cómo en todos los casos la «crítica» emerge de entre la preceptiva; cómo los discursos que la contienen se fundan más en el criterio subjetivo del gusto que en las normas clásicas.

En la época en que Lope prodigaba reflexiones críticas en sus textos, Cervantes, frustrado autor de comedias, se adjudicaba innovaciones dramáticas como la reducción de cinco a tres jornadas y disertaba sobre el estado actual del género, proponiendo un breve catálogo de autores destacados, además de teorizar y hacer juicios críticos sobre la novela; Jáuregui intervenía en la polémica cultista con el *Antídoto contra la pestilente poesía de Las soledades*, Quevedo vertía comentarios críticos contra la poesía gongorina en sus preliminares literarios o se distanciaba irónicamente de la contienda, imaginando la disputa entre el Poeta de los Cultos y el Poeta de los Pícaros, en *Discurso de todos los diablos*.

Lope de Vega sostuvo durante toda su vida una actividad crítica, que, además de teñir las más variadas modalidades literarias, se caracterizó por un

⁶⁹ Véase el *Proemio y Carta* de Íñigo López de Mendoza al condestable de Portugal.

⁷⁰ *La coronación del marqués de Santillana* incluye muestras de esta labor crítica incipiente.

⁷¹ Valdés se sumó a la tradición crítica española con consideraciones críticas incluidas en el *Diálogo de la lengua*.

uso «interesado» de los juicios: éstos suelen referirse a cuestiones polémicas en las que jugó un papel protagonista, como la irrupción de la poesía cultista frente al estilo «llano» representado por él mismo o la nueva comedia que revolucionó texto y espectáculo teatral.

La producción literaria de Quevedo muestra una creciente preocupación por la crítica literaria, más acusada en las últimas décadas de su vida y que se canalizó en dos tipos fundamentales de textos —preliminares literarios o legales y obras literarias de carácter burlesco—, abarcando tres ámbitos preferentes: la polémica anticultista y la defensa de la claridad; el estilo prosístico, con una defensa de la brevedad y la expresión lacónica senequista; y la producción dramática contemporánea. Su mayor interés crítico parece acentuarse a finales de la década de 1620, coincidiendo con las denuncias que sufren sus obras ante la Inquisición y con la difusión de invectivas literarias que intentan desacreditarle como escritor y hasta como católico ortodoxo: la *Venganza de la lengua española* (1629), *El retraído* de Juan de Jáuregui (1635) o el *Tribunal de la justa venganza* (1635), textos que tal vez le empujaron no sólo a prodigar tratados morales y religiosos, sino también a exhibir su erudición y juicio crítico, a profundizar en su faceta de severo censor de la literatura de su tiempo.

Sin dejar de tener en cuenta los antecedentes mencionados, tal vez sea posible postular que en las décadas iniciales de la centuria se intensificaron los perfiles de una crítica aun incipiente, pero imprescindible para que pueda producirse, ya en el siglo XVIII, esa desintegración del gran sistema de la crítica neoclásica a la que se refirió Wellek. Éste aludió al divorcio entre la rigidez de los principios neoclásicos defendidos en el ámbito teórico y la maleabilidad de las prácticas literarias concretas, cuando señaló «el profundo abismo entre teoría y práctica que se abre a lo largo de la historia literaria» (1969, I, pág. 16). Y así fue en España, donde muchos autores, mirando de soslayo las preceptivas de corte aristotélico y horaciano, enunciaron normas propias a la vista de sus escritos o los de sus contemporáneos; justificaron o desdeñaron la literatura de su tiempo. Pese a beber siempre de aquellas fuentes clásicas o, con más frecuencia, de recopilaciones de fragmentos o sentencias asimiladas durante la etapa escolar,⁷² se apartaron de ellas con frecuencia, con propuestas nuevas. En el Siglo de Oro español, la mirada crítica de tantos autores sobre creaciones contemporáneas contribuyó a legitimar o, al menos, a favorecer el debate en torno a prácticas literarias muy alejadas ya de los preceptos y autores clásicos. Es cierto que sus reflexiones carecen del carácter sistemático de la crítica practicada en España a finales del siglo XVIII, por Pedro Estala⁷³ por ejemplo, en advertencias, respuestas, prólogos o discursos sobre Francisco de Figueroa, los Argensola, Herrera, Jáuregui o Góngora, pero también lo es que

⁷² Para el caso de Lope de Vega, Xavier Tubau (*op. cit.*, págs. 13-14) se refirió recientemente a estas prácticas.

⁷³ Véase *Prefacios y artículos de crítica literaria* (ed. de M^ª E. Arenas), Diputación de Ciudad Real, 2006.

los juicios de aquél no se hicieron desde la óptica de un escritor protagonista de los fenómenos literarios.

Y es en este punto donde puede cobrar más valor la distinción con que comenzábamos, como base de una hipótesis. Con sus difusas fronteras, las tres categorías teórico-críticas diferenciadas transparentarían en estas décadas un momento crucial de contaminación y cambio en la historia literaria, de transición desde las perspectivas más preceptivas hasta las más críticas, apreciables estas últimas en textos de valor singular justamente entre los años 20 y 40 del siglo XVII: sobreviven las preceptivas clásicas, especialmente al inicio del siglo, como prolongación del anterior; al tiempo, las rígidas estructuras del pasado se van diluyendo en «pseudopreceptivas» que, teñidas por las novedades y polémicas, se deslizan, ocasionalmente o de modo reiterado, hacia el ámbito crítico (según J. M. Rico, «la teoría literaria fue seleccionando modelos de discursos más acordes con los tiempos», 2010, pág. 105); y, en fin, se produce una decidida irrupción de la actividad crítica, tal vez inconsciente pero desasida ya de la preceptiva, no aislada en autores u obras concretas como en la Edad Media y el Renacimiento, sino latente en buena parte de los escritos de la época, especialmente en la tercera y cuarta década, cuando las novedades ya son un hecho y no sólo un tanteo, cuando existe una cierta distancia crítica de los autores implicados en los cambios. Tal vez los abundantes textos de incómoda clasificación, que curiosamente parecen más norma que excepción en el contexto de la época, sean indicio conspicuo del progresivo desmoronamiento de una actividad preceptiva que no sobrevivió a la edad moderna, relegada por la pujante marea de la crítica.

La teoría poética, la preceptiva, no resultaba un instrumento ágil para captar las peculiaridades literarias, especialmente en momentos de transformación profunda de los géneros como la operada en las primeras décadas del XVII, un hecho patente en las consideraciones de ciertos preceptistas sobre autores de la época, incapaces de comprender sus propuestas, constreñidos por las rigideces preceptivas heredadas del pasado. Así se explica también que, desde la *Poética* de Luzán (1737 y 1789), fuera imposible entender y valorar las aportaciones del siglo anterior: su proemio es contundente cuando relaciona la escasez de preceptivas poéticas con la «errada presunción» (pág. 149) de autores —Lope de Vega, Calderón...— que, fiados sólo de su talento natural, desdeñaron la instrucción preceptiva. Aunque salva de la condena general los tratados de Cascales y González de Salas, pues siguen «en todo» y comentan «la *Poética* de Aristóteles», su juicio detecta en el texto del segundo el propósito de «criticar alguno de los errores de su tiempo [...] en aquella tan general corrupción de la poesía» (pág. 151). Esto es, le muestra como crítico incapaz de contener su poética en los márgenes estrictos de la preceptiva; como le sucede con el *Arte nuevo*, que, según dice, «escribió Lope de Vega para apoyar la novedad de sus comedias», libro indigno de «suplir la falta de semejantes tratados», por su oposición «a la razón y a las reglas de Aristóteles» (pág. 152).

Cabe proponer que los lectores con juicio preceptivo no podían construir el canon de los grandes escritores del Barroco, tarea posible únicamente desde el juicio crítico⁷⁴. El encomio de Góngora o Lope de Vega sólo podría haberse producido, y de hecho se produjo, desde el criterio del gusto, desde la valoración personal, esto es, desde la crítica y no desde la preceptiva. Sin poéticas, habría habido poetas; sin los juicios de nuestros poetas, no habría existido la crítica literaria en el siglo XVII.

⁷⁴ Por citar sólo un caso, García Berrio recorre las teorías antiguas sobre la oscuridad en *Introducción a la poética clasicista: Cascales*; cuando al final se detiene en los juicios de Cascales sobre Góngora, ya de carácter más «crítico», lo condena por no haber comprendido a Góngora. Se puede postular que tal vez no podría haberlo elogiado desde su óptica preceptista (comentario al «Texto 20», 234-253, pág. 252).

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Veloso, M^a J., «La virtud retórica de la claridad en los preliminares literarios de Lope de Vega y Quevedo», *Anuario Lope de Vega*, 11, 2005, págs. 9-28.
- , «Quevedo en sus lecturas: anotaciones autógrafas y subrayados en cuatro impresos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo», *Manuscr. cao*, 2010, 52, págs., 2010 (<<http://www.edobne.com/manuscrcao/m-j-alonso-quevedo-en-sus-lecturas.../>>).
- , «Quevedo, lector del *Anticlaudio* de Alain de Lille. Noticia sobre nuevas anotaciones autógrafas», *La Perinola*, 14, 2010, págs. 277-303.
- Artigas, M., «Un opúsculo inédito de Lope de Vega. El *AntiJáuregui* del Licenciado D. Luis de la Carrera», *Boletín de la Real Academia Española*, 12, 1925, págs. 587-605.
- Azaustre Galiana, A., «Cuestiones de poética y retórica en los preliminares de Quevedo a las poesías de Fray Luis de León», *La Perinola*, 7, 2003, págs. 61-102.
- Blecua, J. M., «Estructura de la crítica literaria en el Edad de Oro», en *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Ariel, Barcelona, 1977.
- Carrillo y Sotomayor [1611], L., *Libro de la erudición poética o lanzas de las Musas contra los indoctos, desterrados del amparo de su deidad* (ed. de A. Costa), Ediciones Alfár, Sevilla, 1987.
- Castro, A., *El pensamiento de Cervantes*, Imp. Revista de Filología Española, Madrid, 1925 [facsimil: Crítica, Barcelona, 1987].
- Cervantes Saavedra, M. de, *Don Quijote de la Mancha* (dir. de F. Rico), Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Barcelona, 2004, 2 vols.
- , *Novelas ejemplares* (ed. de H. Sieber), Cátedra, Madrid, 1989.
- , *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, edición facsimilar de la primera edición (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615), Madrid, Real Academia Española, 1984.
- Costa, A., *La obra poética de Luis Carrillo y Sotomayor*, Diputación Provincial de Córdoba, 1984.
- Cueva, J. de la, *Exemplar poético* (ed. de J. M^a Reyes Cano), Alfár, Sevilla, 1986.
- Cuevas, C., «La poética imposible de Quevedo. (Don Francisco, editor de fray Luis)», *La Perinola*, 7, 2003, págs. 191-208.
- Egido, A., «Sin poéticas hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Crítico*, 30, 1985, págs. 43-77.
- Entrambasaguas, J. de, «Una guerra literaria del Siglo de Oro: Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos», en *Estudios sobre Lope de Vega*, csic, Madrid, I, 1946, páginas 63-580, y II, 1947, págs. 11-411 [1967, edición revisada y aumentada].
- Estala, P., *Prefacios y artículos de crítica literaria* (ed. de M^a E. Arenas), Diputación de Ciudad Real, 2006.
- Froldi, R., *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Anaya, Madrid, 1968.
- Gallego Morell, A., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Gredos, Madrid, 1972.
- García Berrio, A., *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Planeta, Barcelona, 1975.
- Góngora y Argote, L. de, *Soledades* (ed. de R. Jammes), Castalia, Madrid, 1994.
- , *Cartas, documentos y escrituras de Luis de Góngora y Argote (1561-1627) y de sus parientes* (ed. de K. Sliwa), Universidad de Córdoba, 2004, 2 vols.

Herrera, F. de, *Versos*, Sevilla, por Gabriel Ramos Vejarano (ed. de Pacheco), 1619. Ejemplar con anotaciones autógrafas de Quevedo, de la Biblioteca del Seminario Diocesano de Vitoria, con signatura Ms. 179.

Jáuregui, J. de, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* (ed. de J. M. Rico García), Universidad de Sevilla, 2002.

—, *Discurso poético* [1624], ed. de M. Romanos, Editora Nacional, Madrid, 1978.

Krzysztof, Sl., *Cartas, documentos y escrituras del Dr. Frey Lope Félix de Vega Carpio*, Juan de la Cuesta, Newark/Delaware, 2007.

López Bueno, B. (dir.), *El canon poético en el siglo XVII*, Universidad de Sevilla, 2010.

— (ed.), *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Universidad de Sevilla, 1997.

—, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Alfar, Sevilla, 1987 (2000, revisada).

López de Mendoza, Í. (Marqués de Santillana), *Comedieta de Ponza, sonetos, Serranillas y otras obras* (ed. de R. Rohland de Langbehn; est. prel. de V. Beltrán), Crítica, Barcelona, 1997.

—, *El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV* (ed. de Á. Gómez Moreno), PPU, Barcelona, 1990.

López Grigera, L., «Teorías poéticas de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 4, 1998, págs. 179-191.

López Pinciano, A., *Philosophía antigua poética*, Biblioteca Castro, Madrid, 1998.

Matas Caballero, J., «La sátira contra la nueva poesía en *La Filomena* de Lope de Vega», en *Estudios de literatura comparada* (ed. de J. E. Martínez Fernández et. alii), Universidad de León, 2002, págs. 375-390.

Mena, J. de, *La Coronación* (ed. de M. P. A. M. Kerkhof), CSIC (Anejos de la *Revista de Filología Española*), Madrid, 2009.

Menéndez Pelayo, M., *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, II: Humanistas, lírica, teatro anterior a Lope de Vega*, en *Obras completas* (dirección de M. Artigas, edición de E. Sánchez Reyes), CSIC, Madrid, 1941.

—, *Historia de las ideas estéticas en España*, I, CSIC, Madrid, 1974.

Micó, J. M^a, «Góngora en las guerras de sus comentaristas: Andrés Cuesta contra Pellicer», *El Crotalón*, 2, 1985, págs. 401-472.

—, «Proyección de las Anotaciones en las polémicas gongorinas», en *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios*, ed. de B. López Bueno, Universidad de Sevilla, 1997, págs. 263-278.

Molina, T. de, *Los cigarrales de Toledo* (ed. de L. Vázquez Fernández), Castalia, Madrid, 1996.

Montaigne, M. de, *Ensayos* (trad. de C. Román y Salamero), ed. de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01372719700248615644802/index.htm>>

Montesinos, J. F., *Estudios sobre Lope*, Anaya, Madrid, 1967.

Morel-Fatio, A., «L'Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo», de Lope de Vega, *Bulletin Hispanique*, 3, 1901, págs. 365-405.

Pérez de Montalbán, J., *Para todos* [1632], en *Obra no dramática*, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1999.

Porqueras Mayo, A., *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*, CSIC, Madrid, 1968.

Quevedo, F. de, *Obras* (ed. de A. Fernández-Guerra y Orbe), Atlas, Madrid, 1946 y 1951, 2 vols.

———, *El Rómulo* (ed. de C. Isasi), Universidad de Deusto, Bilbao, 1993.

———, *Discurso de todos los diablos, o infierno emendado* (ed. de A. Rey), en *Obras completas en prosa*, I, 2 (dir. de A. Rey), 2003.

———, *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños* (ed. de P. Jauralde Pou), en *Obras completas en prosa*, II, 2 (dir. de A. Rey), Castalia, Madrid, 2007.

———, *La culta latiniparla* (ed. de A. Azaustre Galiana), en *Obras completas en prosa*, I, 1 (dir. de A. Rey), Castalia, Madrid, 2003.

———, *Preliminares literarios a las obras del bachiller Francisco de la Torre* (ed. de A. Azaustre Galiana), en *Obras completas en prosa*, I, 1 (dir. de A. Rey), Castalia, Madrid, 2003.

———, *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León* (ed. de A. Azaustre Galiana), en *Obras completas en prosa*, I, 1 (dir. de A. Rey), Castalia, Madrid, 2003.

———, *Sueños y discursos...* (ed. de I. Arellano), en *Obras completas en prosa*, I, 1 (dir. de A. Rey), Castalia, Madrid, 2003.

———, *Virtud militante* (ed. de A. Rey), en *Obras completas en prosa*, IV, 2 (dir. de A. Rey), Castalia, Madrid, 2010.

———, *La Fortuna con seso y la Hora de todos. Fantasía moral* (ed. de L. Schwartz), en *Obras completas en prosa*, I, 2 (dir. de A. Rey), Castalia, Madrid, 2003.

———, *Premáticas del desengaño contra los poetas güeros* (ed. de A. Azaustre Galiana), en *Obras completas en prosa*, I, 1 (dir. de A. Rey), Castalia, Madrid, 2003.

———, *Primera parte de la vida de Marco Bruto* (ed. de M^a J. Alonso Veloso), en *Obras completas en prosa*, V (dir. de A. Rey), Castalia, Madrid, 2011.

Rico García, J. M., «“Sin poetas hay poéticas”: los tratados de preceptiva literaria y el canon en el siglo XVII», en *El canon poético en el siglo XVII* (dir. de B. López Bueno), Universidad de Sevilla, 2010, págs. 93-123.

Riley, E. C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Taurus, Madrid, 1971.

Romera Navarro, M., *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Yunque, Madrid, 1935.

Roses Lozano, J., *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII* (pref. de R. Jammes), Tàmesis, Madrid/Tàmesis, 1994.

Rozas, J. M., *Estudios sobre Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 1990.

———, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, SGEL, Madrid, 1976.

Scordilis Brownlee, M., *The Poetics of Literary Theory. Lope de Vega's Novelas a Marcia Leonarda and Their Cervantine Context*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1981.

Serés, G., «La poética historia de *El peregrino en su patria*», *Anuario Lope de Vega*, 7, 2001, págs. 89-104.

Torre, F. de la, *Poesía* (ed. de L. J. Velázquez), Madrid, 1753.

Torres Naharro, B. de, *Propalladia and Other Works* (ed. de J. E. Gillet), George Banta Publishing Company, Pennsylvania, 1943-1961, 4 vols.

Tubau, X., *Una polémica literaria. Lope de Vega y Diego de Colmenares*, Universidad de Navarra/Editorial Iberoamericana, Pamplona/Madrid, 2007.

Valdés, J. de, *Diálogo de la lengua* (edición de R. Lapesa, preparada y dispuesta para la imprenta por M^a T. Echenique y M. de la Campa), Tirant lo Blanch, Valencia, 2008.

Vega, Lope de, *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, The University of North Carolina, ¿Valencia?, 1975.

- , «Introducción», en *Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado san Isidro en las fiestas de su beatificación*, en *Obras escogidas, I: poesías líricas, poemas, prosa, novelas* (ed. de F. C. Sáinz de Robles), Aguilar, Madrid, 1987, págs. 1112-1117.
- , «Prólogos de las Partes», en *Teatro español del Siglo de Oro*, Chadwyck Healey, España, 1997-1998.
- , *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (ed. de F. B. Pedraza), en *Rimas*, II, Universidad de Castilla/La Mancha, Madrid, 1994.
- , *El peregrino en su patria* (ed. de J. B. Avalle-Arce), Castalia, Madrid, 1973.
- , *El peregrino en su patria* (ed. de M. A. Peyton), The University of North Carolina Press, 1971.
- , *Isidro* (ed. de J. Entrambasaguas), en *Obras completas de Lope de Vega*, I: *Obras no dramáticas*, CSIC, Madrid, 1965.
- , *La Arcadia* (ed. de E. S. Morby), Castalia, Madrid, 1975.
- , *La Circe*, en *Obras poéticas* (ed. de J. M. Blecua), Planeta, Barcelona, 1983.
- , *La desdicha por la honra*, en *Novelas a Marcia Leonarda* (ed. de A. Carreño), Cátedra, Madrid, 2002.
- , *La Dorotea* (ed. de D. McGrady), en *Obras completas. Prosa*, II, Turner, Madrid, 1993.
- , *La Dorotea* (ed. de J. M. Blecua), Cátedra, Madrid, 1996.
- , *Laurel de Apolo*, (edición, nota, catálogo e índices de Ch. Giaffreda; introducción de M^{ra} G. Profeti), Alinea, Firenze, 2002.
- , *Novelas a Marcia Leonarda* (ed. de A. Carreño), Cátedra, Madrid, 2002.
- , *Obras poéticas* (ed. de J. M. Blecua), Barcelona, Planeta, 1983.
- , *Pastores de Belén* (ed. de A. Carreño), Barcelona, PPU, 1991.
- , *Rimas de Tomé de Burguillos* (ed. de J. M. Blecua), Planeta, Barcelona, 1976.
- , *Rimas humanas y otros versos* (ed. de A. Carreño), Crítica, Barcelona, 1998.
- Vélez de Guevera, L., *El diablo cojuelo* (ed. de E. Rodríguez Cepeda), Cátedra, Madrid, 2007.
- Vilanova, A., «Preceptistas de los siglos XVI y XVII», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, III, Barcelona, Barna, 1968.
- Weinberg, Bernard (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Laterza, Bari, 1970-1974, 4 vols.
- , *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University Press, 1974, 2 vols.
- , *Estudios de poética clasicista: Robortello, Escalígero, Minturno, Castelvetro* (ed. de J. García Rodríguez), Arco/Libros, Madrid, 2003.
- Wellek, R. y Austin W., *Theory of Literature*, Harcourt/Brace and World, New York, 1956.
- Wellek, R., *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, Gredos, Madrid, 1969, 4 vols.