

SÁTIRA Y MODULARIDAD GENÉRICA EN LA EPÍSTOLA A FRANCISCO DE LA CUEVA Y SILVA DE LOPE DE VEGA*

José Manuel Trabado Cabado
Universidad de León

En 1621 Lope de Vega publica el poema mitológico de *La Filomena*. A éste añade otros poemas que, en un primer momento, podrían llevar a pensar que el volumen de versos presenta una falta de unidad. Algo parece indicar que la composición genérica de los volúmenes de poesía está experimentando un cambio sustancial pues ya no se encuentra un hilo argumental que haga progresar una historia amorosa a modo de cancionero petrarquista¹. Sin embargo, no resulta arriesgado pensar que la dialéctica vida/literatura, que articula gran parte de la obra del vate madrileño, sirve como horma en la que se puede estudiar la confrontación de la tradición literaria, por un lado, y la transformación que de ella hace Lope para hablar de sí y de su obra. Existe, así pues, una pugna entre los moldes retóricos recibidos y el aliento vital e inconfundible de la vida del poeta que busca abrirse camino singularizando la propia escritura. A partir precisamente de esta dialéctica, que podría explicar en buena medida la división en dos partes del propio poema mitológico, se puede explicar la proliferación del género epistolar dentro de *La Filomena*². El auge que experimenta este género en el conjunto de poemas que se publican con *La Filomena* puede verse, a mi juicio, como la resulta de una ampliación de la veta personal que alienta el poema mitológico sobre todo en lo que a la segunda parte se refiere.

Claudio Guillén establece un punto de arranque muy válido para el estudio de las epístolas de Lope. El fin que persiguen estas líneas es el de complementar la visión sintética y comprehensiva de Guillén al dividir el corpus epistolar de Lope en cinco grandes grupos: epístolas de carácter ficticio, epístolas de carácter panegírico, epístolas satírico-literarias, epístolas filosóficas y epístolas morales (Guillén 1995).

[*] Esta comunicación está íntimamente relacionada con la del profesor Juan Matas Caballero con la que comparte planteamientos y resultados al estar ambas inmersas en un proyecto conjunto de trabajo.

[1] Véase las atinadas sugerencias de Yolanda Novo (1992) sobre la disposición genérica de los volúmenes de rimas en Lope. Sobre la pervivencia de la estructura de cancionero petrarquista en la tradición española la bibliografía es muy amplia. Quizás convenga señalar los trabajos pioneros de Antonio Prieto (1983, 1984, 1984 y 1987).

[2] Para la relación entre vida y literatura pueden verse entre otros muchos Terry (1993: 93-121) y Novo (1991).

Mi visión parte de una propuesta de estudio analítica en la cual la “epístola a Francisco de la Cueva” sea vista no como parte integrante de una de estas categorías sino como un poema complejo en el que los distintos moldes genéricos se entrecruzan aprovechando la estructura digresiva de la epístola³ al tiempo que se refleja el hibridismo genérico propio del Barroco⁴.

Surge así la necesidad de estudiar el poema entendiéndolo como una encrucijada genérica, un entramado polifónico que se resiste a una clasificación genérica que

[3] La estructura digresiva de la epístola queda reflejada constantemente en la producción de Lope a través de una práctica metadiscursiva en la que el propio Lope justifica y excusa los paréntesis de su propia escritura. Una pequeña muestra de ejemplos dará buena cuenta de este aspecto empezando por la propia epístola a Francisco de la Cueva: “Mirad dónde el paréntesis acabo / para decir que a vos, milagro al mundo, / en vez de octava maravilla alabo” (vv.187-189, p. 702). También en la epístola segunda de *La Filomena* “Al doctor Gregorio de Angulo, regidor de Toledo” se puede ver el siguiente ejemplo: “Mas ¿dónde voy con desatino tanto? / ¿Cuán lejos del propósito me veo! / ¿Por dónde volveré? De mí me espanto” (vv.121-124, p. 708). En ocasiones también se reflexiona sobre la propia estructura de la epístola como en el caso de la quinta de *La Filomena* dirigida “Al excelentísimo señor Conde de Lemos, presidente de Indias”: “¿Qué prólogo tan largo y excusado! / ¿Qué extraño exordio! No diréis, Mecenas, / que no es mayor respeto hablar turbado” (vv.55-57, p. 734). También se pueden entresacar ejemplos de alguna epístola incluida en *La Circe* como la primera, dirigida a Don Antonio Hurtado de Mendoza: “Mas ¿dónde este paréntesis camina, / después de persuadiros la alabanza / de vuestros versos excelentes dina?” (vv. 160-162, p. 1112). Igual ocurre con la epístola segunda de *La Circe*, dirigida a Fray Plácido de Tosantos: “Terrible digresión; mas era el texto / digno de aquesta glosa, aunque distinto / del justo paengirico propuesto” (vv.145-147, p. 1120). La concepción que Lope tenía sobre la estructura de la epístola la explica en la epístola novena de *La Filomena* dirigida a Juan de Arguijo: “Pero ¿por dónde vine a tan diversos / pensamientos, don Juan, y digresiones, / ni sentenciosas ellas, ni ellos tersos? / Las cartas ya sabéis que son centones, / capítulos de cosas diferentes, / donde apenas se engarzan las razones” (vv.250-255) (p. 787). Claudio Guillén ya se fijó en la declaración metapoética de Lope en su concepción de la carta en estos versos de la epístola a Juan de Arguijo (1988: 34) Inmediatamente el lector avisado pensará en el ejemplo garcilasiano de la elegía II: “Mas ¿dónde me llevó la pluma mía, / que a sátira me voy mi paso a paso, / y aquesta que os escribo es elegía? (1995: 107). En efecto, el mismo Lope cita estos versos en la epístola sexta de *La Circe*, dirigida a Lorezon Vander Hamen: “Pero advertid que dijo Garcilaso: «Aquesta que os escribo es elegía, / y a sátira me voy mi paso a paso” (vv.31-33, p. 1159). Obsérvese como se funden los moldes de elegía y epístola en la cita del propio Lope. Sobre la posible relación entre la epístola y el capítulo burlesco son interesantes las páginas que a ello dedica Silvia Longhi (1983: 182-209) bajo el epígrafe “Una lettera in capitoli”. A mi juicio, no hay que pensar en posibles valores burlescos. para la epístola de Lope. Baste con señalar que el nacimiento del capítulo burlesco de Berni y la escritura satírica de Ariosto se mueven en el mismo arco cronológico; así lo indica Longhi: “Peri di più, l’investitura del capitolo sull’uno e sull’altro fronte si realizza con netta sincronia: il primo nucleo di ternari burleschi del Berni, ascrivibile al 1518-1522, è esattamente contemporaneo alle *Satire* dell’Ariosto, scritte negli anni 1517-1524; tra il 1523 e il 1528 compone le sue satire Alamanni; e tra il 1530 e gli anni immediatamente successivi il Bentivoglio, cioè nel momento setesso in cui viene esperita con più intensa corallità la scrittura burlesca” (1983: 229). Es posible que Lope estuviese pensando en la posible afinidad entre la escritura satírica y burlesca que en la tradición italiana se valen del mismo cauce métrico: el terceto. Por otra parte, la escritura burlesca, asociada a la cosmovisión carnavalesca, es más permeable a la hibridación genérica como así lo mostró la sátira menipea. Con ello Lope contaba con una sólida coartada para establecer la estructura digresiva. También da cuenta del carácter digresivo de la epístola de Lope Gonzalo Sobejano (1993: 30).

[4] Véanse las páginas que Aurora Egido (1990: 28-34) dedica la relación entre variedad y unidad dentro del poética del Barroco. También es útil en la reflexión sobre la variedad de metros en las publicaciones poéticas de los siglos XVI y XVII Pérez Lasheras (1995: 83-95).

tematice sólo uno de sus componentes⁵. Puede verse esta epístola en consecuencia como un poema formado por diversos modelos genéricos como la sátira unida a una condición moral, el panegírico, el tratado de poética, la biografía, etc. que pueden ser actualizados indiferentemente ya que todos ellos presentaban una gran cantidad de rasgos comunes y compartían de ordinario un mismo molde métrico: el terceto.

La primera consideración que merece ser tenida en cuenta es la estrategia enunciativa sobre la que se basa toda epístola escrita para ser leída por alguien que no sea sólo y exclusivamente el destinatario que se anuncia en el título: en este caso Francisco de la Cueva y Silva. Claudio Guillén establece como característica básica en su definición de la epístola el hecho de que ésta se presente a sí misma como escritura⁶. Si bien esto es cierto no hay que perder de vista el contexto comunicativo en el que tiene lugar. La carta personal que Lope puede escribir al alguien como el Duque de Sesá forma parte de un ámbito reducido (sólo hay dos personas involucradas) y se presupone, además, una total sinceridad por parte de quien escribe al hacer partícipe a su destinatario de su mundo privado. Las epístolas publicadas, sin embargo, funcionan de manera diferente ya que ese ámbito privado y exclusivo queda inmediatamente transcendido. La comunicación epistolar incorpora entonces un nuevo destinatario —el lector— y será precisamente la incorporación de este nuevo destinatario implícito la que explique la permeabilidad de las epístolas con otros géneros⁷. La consecuencia de todo ello es que tanto emisor como destinatario se convierten también en estrategias retóricas⁸ cuyas funciones no dejan de pertenecer al terreno de la ficción y cuyo fin es la de establecer un proceso comunicativo con un posible lector

[5] El mismo Guillén (1995: 171) advierte de la hibridación genérica que se puede ver en las epístolas de Lope. No deja de ser curioso que esta reflexión surja cuando trata de la epístola satírico-literaria: “Epístola con oda, epístola con elegía: no nos sorprendan estos encuentros genéricos, entonces frecuentes. Los modelos genéricos, teóricamente dispares, se tocan y hasta se combinan en el momento y en el acto de escribir. Y luego estas conciliaciones se vuelven a su vez modélicas. En el mundo literario, a diferencias del animal y del vegetal, las especies híbridas suelen tener descendencia”.

[6] “Lo propio de la carta en verso, en primer lugar, es que se manifiesta y presenta a sí misma como escritura, como correspondencia escrita, indicando, por ejemplo, la fecha en que se redacta, o a quién se responde. Es decir, no es poesía lírica, en el sentido tradicional, no es hija o sucesora del canto o de la canción” (Guillén 1995: 164).

[7] Podría relacionarse este tipo de epístola escrita para ser publicada con el diálogo teatral. Existe un diálogo observado/leído por un tercer elemento: el *actante englobante* del teatro según Alexandrescu o, en terminología de Bajtin el *superdestinatario*. Véase para una caracterización del diálogo teatral Bobes Naves (1997: 185 y ss.). Interesa especialmente para lo que aquí propongo la página 199.

[8] Sobre la ficcionalidad de la epístola resultan de interés los trabajos de Claudio Guillén (1991, 1998: 184 y ss.). Sirva como punto de referencias este fragmento: “En los géneros epistolares el impulso del lenguaje y el progreso de la escritura misma han demostrado tener muchas veces consecuencias de carácter relativamente ficticio. Es fácil que escribir una carta lleva al autor hacia la ficción, antes que hacia la literatura. No conozco mejor prueba de la tendencia que tiene el lenguaje, pase lo que pase, a someterse a su propia lógica y su propio orden, a sufrir las consecuencias de sí mismo, y a ir edificando paulatinamente sus propias moradas y representaciones” (Guillén 1991: 75).

desconocido. En este sentido es posible que no haya una diferencia sustancial de esta epístola con la que Guillén denomina “epístola ficcionalizada”⁹. En cierta manera se puede hablar de una suerte de escritura teatralizada que preside gran parte del conjunto de poemas que se incluyen en *La Filomena*. No hay que olvidar que Lope refiere a Leonor de Pimentel todo el poema mitológico de *La Filomena*. Eso le lleva a recuperar el nombre de su destinataria al principio de cada uno de los tres cantos que componen el poema mitológico. La segunda parte de este poema también está dirigido a la misma destinataria y en él Lope se transforma en personaje asumiendo la entidad de la propia Filomena que compete y vence al tordo (Torres Rámila). Así pues, mientras que se observa un movimiento a través del cual Lope reinterpreta el mito para hablar de sí mismo se produce otro movimiento en dirección contraria: Lope se convierte en “personaje” de la misma manera que lo hace cuando asume el nombre de Belardo para establecer la comunicación epistolar como Amarilis en *La Filomena*. En definitiva la literatura se asume vitalmente y la vida se literaturiza: el género adecuado para todo ello es la epístola que, al ser pensado como poema para publicarse, sirve además como aviso a terceros¹⁰. He ahí la vertiente puramente teatral de la concepción de la escritura en Lope¹¹.

[9] No obstante, Lope puede llegar a insistir en la naturaleza no ficcional de la epístola en verso llegando incluso a simular un proceso comunicativo en el que el factor verso/prosa es intercambiable, tal y como sucede en la epístola tercera de *La Filomena* dirigida a Baltar Elisio de Medinilla: “Elisio, ocupaciones y negocios / al estudio, a la pluma, al gusto adversos, / que apenas al amor permiten ocios, / tal vez me obligan, aunque diversos, / a responder a vuestros versos prosa, / tal como agora a vuestra prosa versos” (vv.1-6, p. 714). Bastaría otro ejemplo de la epístola a Juan de Arguijo de *La Filomena* para establecer el elemento ficticio: “Pues todo cuanto he dicho es fabuloso, / menos las alabanzas y retratos / de quien he sido historiador famoso” (vv. 499-501, p. 778).

[10] Schmidt tiene en cuenta que dentro de la comunicación literaria tanto el emisor como el receptor acaban asumiendo una entidad ficticia (1987). Por su parte, Pozuelo Yvancos ha reflexionado sobre la índole ficcional del género lírico (1997).

[11] Piero Floriani recuerda los paralelismos entre sátira y comedia: “Non solo, direi, per la prossimità strutturale tra il dialogo teatrale e la forma specifica di dialogo che l’Ariosto realizza nella satira (...), quanto soprattutto per la natura di mimesi circostanziata che la voce dello *speaker* satirico ha in comune con la rappresentazione teatrale dei singoli personaggi «in situazione». Satira e commedia presentano insomma radici comuni sul piano locutivo!” (1988: 21). Baste con recordar cómo Robortello situaba la sátira dentro de los modos teatrales (1548: 497) junto con la comedia y la tragedia. No sólo establece la naturaleza teatral de la sátira sino que además relaciona a ésta con la comedia y la tragedia: “Ait enim a comedia fluxxe satyram, cum a satyra paulatim sit deventum ad comediam, sicuti patet ex eo Aristotelis loco. Brevia queadam fuirisse poemata satyras, et interponi consuevisse in tragoedis demonstrat Hortiusquoque in Poetice” (1548: 497). También Francesco Sansovino establece la relación de la sátira con la tragedia y la comedia: “Et a questo modo fu introdotta la satira antica e la comedia, le quali erano molto simili nella materia e ne’ versi. Ma erano differenti in questo, che nelle comedie no s’introducevano i satiri si come nella satira. La satira, adunque, nacque subito dopo l’antica tragedia.” (1560: 516). Por su parte Scaligero establece una filiación en la que la sátira procede de la tragedia: “Quemadmodum Satyra ex Tragoedia, Mimus e Comoedia: sic Parodia de Rhapsodia nata est” (1561: 46) liber I, Parodia, caput XLII. Dentro de la tradición teórica española el Pinciano, por poner un ejemplo, también se hace eco de la posible relación comedia/sátira: “Más hay que decir —dijo el Pinciano—, porque me falta a mí que oír. Fáltame que oír y saber que los trágicos y cómicos, y más éstos, tratan de la costumbre de los hombres también, y aun las reprehenden y, según esto, parece que la satyrica es

Otro elemento importante dentro de esta epístola va a ser la calidad del destinatario que provocará una alternancia entre el sentimiento de amistad, algo ya consabido en el género epistolar desde Horacio¹², y la alabanza, mucho más propia del panegírico. Este conflicto entre materia satírica y destinatario alabado provoca un conflicto que Lope solucionará mediante la consabida *captatio benevolentiae*:

Pero si dilatado o si sucinto,
en cosa tan infame pongo el labio,
y, siendo tan vulgar, la envidia os pinto,
pues no quedó filósofo ni sabio
que no le diera un golpe, bien se entiende
que vuestro celestial ingenio agravio (vv. 19-24, p. 697)¹³

El final de este exordio, de naturaleza panegírica, se muestra como la bisagra que articula el próximo molde genérico que se emparenta con la sátira. Si el fin primero es mostrar cómo es la envidia, pronto Lope particularizará este vicio y lo presentará desde su propia perspectiva: el objeto de sátira no será una envidia abstracta sino los críticos literarios que se encargan de calumniar la labor del creador. Lope, como no podía ser de otra manera, defenderá siempre la labor literaria frente a la crítica. Al mismo tiempo que satiriza a unos expondrá su teoría personal sobre la poesía. De este modo el molde genérico satírico que podría verse en torno a los versos 25-111 no sólo desarrolla una poética que remite al modelo satírico sino que además servirá como un lugar adecuado para la sistematización de sus propios conceptos de cómo debe ser la poesía.

Los dardos satíricos de Lope van en dos direcciones.

Una de las noticias que parece preocuparle es el enorme auge que está cobrando la nueva poesía, cuya representante puede ser Góngora. No hay que olvidar que

cómica, y la cómica, satyrica.

—Esto —dijo Ugo— es querer que yo diga lo que por llano y notorio había dejado y lo que me pareció haber ya dicho, y es que la sátira dio principio a la cómica, y que por huir de los poetas de aquélla, cuando era activa y personada, dieron en ésta; o, si queréis más, echados por las leyes, dejaron la sátira y tomaron la cómica” (1596/1998: 499-500) “epístola doce”. No hay que olvidar las atinadas observaciones de Cesare Segre con respecto a la relación comedia/sátira en la obra de Ariosto: “Las *Sátiras*, con su movimiento dialógico, forman entonces un puente entre las comedias en prosa y en verso; exentas sin embargo de la herrumbre sintáctica de las primeras, de la monotonía y de los traspies de las segundas” (1990: 118). Su final no deja de ser elocuente: “Las *Sátiras* son, quizá, las mejores comedias de Ariosto” (1990: 119).

[12] Para un repaso de las características de la epístola horaciana son fundamentales los trabajos de Rivers. (1954, 1992). También de interés resultan las páginas de Pozuelo Calero a la hora de deslindar el *sermo* de la *epistula* en Horacio (1993).

[13] Todas las citas, de no indicarse lo contrario, remiten a Lope de Vega (1989).

Lope puede haber escrito su poema mitológico de *La Filomena* espoleado por el éxito de los magnos poemas del cordobés. Las alusiones, no obstante, son tangenciales y tendrán un desarrollo por extenso en otra parte de *La Filomena*¹⁴.

Otro de los objetos que merece la reprobación de Lope es la labor de los críticos que infaman a los creadores. Aquí Lope realiza una defensa de la escritura por encima de la crítica. Así bajo el juego conceptístico “fama” vs. “infama” establece una sólida oposición escritura/crítica que tendría una serie de implicaciones intertextuales mediante las cuales se recupera el discurso teórico de la segunda parte del poema mitológico de *La Filomena*:

¡Oh qué contentos infinitos viven
desto que llaman crítica censura!
¡Oh qué placer de criticar reciben!
Gente pedante, faronesca y dura
de su opinión, y que poner presumen
en el mayor poder abreviatura.
En ceros su arismética resumen,
y a pura detracción de ajena fama,
de envidia de los sabios se consumen.
Aspiran a la verde inmortal rama
por reprehensiones, no por propia pluma,
que quieren tener fama porque infama (vv. 70-81, pp. 698-699)

También Lope asentará su crítica a quienes sólo infaman a los que escriben sobre una base teórica que se muestra perfectamente coherente con su propia trayectoria. Sus fundamentos pasan por relacionar la escritura con el *ingenium* mientras que la crítica literaria sólo es una destreza, una técnica adquirida: se trata sólo de un *ars*.

[14] A la hora de iniciar el repaso sumarisimo de la historia de la poesía Lope escribe: “aunque primero referir me agrada / (yo hablo en castellano no os asombre) / la buena dicha de la edad pasada” (vv. 46-48, p. 697). No sólo hay que tener presente la impronta del éxito de Góngora en la concepción teórica que Lope plasma en su *Filomena*. Unos años antes había adelantado ya en sus *Rimas* en la epístola a Gaspar de Barriónuevo unas ideas que pasaban por atacar a aquellos que “latinizaban” a la hora de escribir. Por entonces todavía Góngora no había creado ni el *Polifemo* ni las *Soledades*. Esto mismo lo he planteado en otro lugar en el que además sostengo una concepción teórica en Lope que le lleva a modificar el esquema de la novela pastoril. (1998). El lugar de *La Filomena* en donde se reflexiona sobre la nueva poesía es la Respuesta de Lope al “Papel que escribió un señor destos reinos a Lope de Vega Carpio en razón de la nueva poesía” (pp. 808-823). De ella se ocupa Juan Matas Caballero en este mismo volumen. En este mismo contexto aparecen los nombres de Castillejo y Juan de Mena (vv. 56 y 65) como paradigmas del buen poeta. Para la presencia de Juan de Mena, véase Juan Matas (1993) También este mismo autor se ha ocupado de la cita de poetas como criterio de autoridad en la polémica gongorina (1992).

Qué importa del estudio el ejercicio,
si falta el entre donde está fundado,
y florece la borla con el vicio? (vv. 94-96, p. 699)

Se pueden relacionar estas palabras con los versos de la segunda parte del poema mitológico.

¡Oh musas, dadme vuestro sacro aliento!
Pero será materia indigna al canto
de un ave como yo de ciencia llena;
porque, si en voz me gana Filomena,
yo a ella en la teórica (...) (vv. 629-633, p. 593)

Filomena será la representante del *ingenium*¹⁵ mientras que su oponente —el Tordo— será la figura emblemática del *ars*: estudio sin talento. De esta manera se puede mantener que parte de las epístolas suponen una reescritura de la teoría poética expuesta en la segunda parte de *La Filomena*¹⁶ Filomena será la que gane al Tordo en la segunda parte con lo que Lope está, de un lado, estableciendo una teoría poética que se enfrentaba con la práctica de la poesía nueva y, de otro, establecía una primacía de la escritura entendida como una cualidad innata con respecto los juicios críticos que eran vistos como una técnica aprendida. Lope reivindicaba así su obra en dos frentes: se oponía a la nueva poesía y establecía su primacía sobre los detractores de su obra.

Tras la exposición abstracto-teórica Lope establece un retrato reductor de quienes se dedican a la crítica literaria: licenciados, doctores y escolares. Se usan también procedimientos típicos de la sátira como la reducción metonímica: bonetes poeticidas

[15] En este sentido se pueden interpretar otros fragmentos del poema como estos puestos en boca del Tordo: “Naturalmente Filomena canta, / siempre trágica amante; / yo con arte aprendido, / que a quien escucha espanta” (vv. 647-659, p. 593). No sorprende así que Filomena llame a su oponente: “¡Oh mísero gramático, / sólo en acentos y oraciones práctico” (vv. 773-774, p. 596). Cuando Filomena habla de sí misma y recuerda su pasado dice: “versos sin forma en embrión brotaba” (v. 830, p. 597). Igualmente sirven estos versos puestos en boca de Filomena: “la frente componía, ya mis versos también, con viva fuerza, / a quien sin arte el natural esfueza” (vv. 835-837, p. 598).

[16] Podrían servir a modo de ejemplo de las relaciones intertextuales entre la epístola que es objeto de estudio de estas páginas y la segunda parte del poema mitológico los siguientes versos: “Mas el que no penetra los linteles / de las puertas jamás en los escritos, / todo llama errores, / todo inorancia y bárbaros delitos, / sin consultar los clásicos autores;” (vv. 1027-1031, p. 602. Me aparto en este caso de la puntuación que ofrece en su edición Bleuca). Otra buena muestra está puesta también en boca de Filomena: “Es la reprehensión fácil hazaña; / pero el tomar la pluma / no se concede a todos. ¡Oh cuántos que blasonan de mil modos / que desprecian humana competencia, / en la más breve suma / os muestran sin prudencia / su engaño y su ignorancia! / Del decir al hacer hay gran distancia” (vv. 1169-1177, p. 606).

(v. 104), dilogías como la que afecta al término “leyes” que remite tanto al campo de la jurisprudencia como al de la poética y las paronomasias como “y de los libros vuelven a los bueyes” (v. 105). En cierta manera se puede observar cómo el estilo utilizado para sigue el canon propuesto por el modelo de la sátira: se trata de un estilo bajo¹⁷.

El final de este modelo satírico por un lado y teórico por otro son las siguientes palabras:

Hombre que las estudias, no reincidas
 en ofender con detracción poetas,
 si, crítico, sus obras circuncidas.
 Que aunque blasones por fingidas tretas
 de que las invectivas no te ofenden,
 muchas hacen efetos de cometas (vv. 106-111)

La recuperación de un interlocutor diferente de Francisco de la Cueva muestra que la epístola en su estructura digresiva facultaba que tomase el camino que la sátira le proporcionaba. La intención moralizante es clara¹⁸. El exordio panegírico ha dado paso a la sátira moralizante acompañada de un pensamiento teórico implícito: el sistema ideológico sobre que se cimenta toda expresión satírica lo proporciona en este caso el pensamiento de que toda obra literaria es superior a cualquier crítica que suscite sobre todo en un momento en el que las novedades provenían de una escritura basada en el *ingenium* y la *inventio*¹⁹.

[17] Francesco Sansovino reflexiona sobre el estilo bajo de la sátira de la siguiente manera: “Ma la satira richiede la verità nueda et aperta, intanto che Orazio fra’ Latini e l’Ariosto fra i volgari fanno versi cosi bassi che non vi è punto di differenza tra loro e la prosa. (...) Laonde si vede manifestamente ch’alla materia satirica no si convien l’ornamento né la grazi, né i fuchi, né la soavitá del dire che vuol la materia eroica et alta, ma una schietta semplicità con una acerbità severa, mescolata talora con qualche sale e con qualche tratto et acuto” (1560: 517-518).

[18] Así escribe Lía Schwartz: “La opinión generalizada de los tratadistas sobre la sátira parece resumida en la definición [sic] Pinciano: la sátira es un «razonamiento malélico y mordaz para reprehender los vicios de los hombres». Casi todos los tratadistas establecen conexiones entre las obras satíricas y los presupuestos de la ética o filosofía moral. Lo dice Cascales directamente: “Toda poesía es morata, porque en ella no se haze otra coas que enmendar las costumbres; y por tanto, el satírico debe saver mucho de la filosofía moral” (1987: 217-218).

[19] Será precisamente el hecho de que toda sátira se base en un sistema pretextual de índole ética que se toma como verdadero –Lía Schwartz dice que “la identificación de las máscaras satíricas con la persona del autor produjo siempre la asimilación de este modelo ético a la vida real del escritor: quien asume el papel de conciencia de una sociedad tiene que enseñar con el ejemplo. El ruin no puede escribir sátiras, no tiene voz que lo represente textualmente (1987: 232)– lo que facilitará la reivindicación de su propia escritura. Sobre las peculiaridades de la enunciación satírica puede verse también Jammes (1987: 31-38) y Arellano (1984: 22 y ss.). Sobre la caracterización genérica de la sátira son útiles los trabajos de Pérez Lasheras (1994 y 1995).

Tras esto se recupera de nuevo el destinatario explícito: aquel que propicia que la escritura de este poema se atenga al género de la epístola. Con ello de nuevo se torna al molde panegírico. Hay que notar que la posición con respecto al interlocutor cambia. Cuando Lope adopta el tono satírico-moral su posición con respecto al posible destinatario denota una superioridad, la superioridad que le da la asunción de un sistema de valores a partir del cual basa la crítica²⁰. Cuando, por contra, Lope se dirige a Francisco de la Cueva su posición es la de inferioridad: este cambio de actitud viene exigido porque se establece unos códigos genéricos diferentes que se entrecruzan en el mismo poema. Las marcas textuales de los diversos códigos genéricos se cifran en el cambio de destinatario: frente al “tú” impersonal, superdestinatario de la epístola, existe otro, éste concreto: Francisco de la Cueva. Ambos poseen diferentes funciones dentro del poema. Mientras uno se convierte en el fin de la comunicación epistolar divulgada al público: sátira e ideario poético, otro sirve como coartada para, so pretexto de fingir una comunicación privada, establecer una serie de ataques a quienes vituperaban la obra de Lope.

La recuperación del destinatario epistolar (vv. 112-135) sirve como técnica de engarce con el otro molde genérico que tendrá que ver con la sátira moralizante anteriormente vista. Si primero se presentaba un rechazo de la crítica literaria infamante al tiempo que de forma implícita se establecía una teoría poética, ahora se propondrá de forma práctica cómo ha de ser la poesía (vv. 136 y ss.). Es bien ilustrativo el verso 136 al afirmar “soy en secreto a muchos arquetipo”. Aquí comenzará el módulo autoreinvidicativo. La idea que Lope deja traslucir sobre cómo ha de ser la poesía entronca perfectamente con su trayectoria anterior. Lope va a defender una poesía que huya del estilo latinizante y cuya dificultad provenga sobre todo del contenido. Se emparenta así poesía y ciencia, entendida como cúmulo de saberes. Sólo así es capaz Lope de reclamar la primacía de su propia obra. No hay que olvidar que el

[20] Piero Floriani establece una igualdad jerárquica entre el emisor satírico y el receptor: “Lo *speaker* satirico è distinto dallo *speaker* lirico e da quello epico per il fatto primario che la comunicazione nella satira è, per così dire, orizzontale, si orienta alla parità perfetta di piano dettata dalla parità sociale tra *io* e *tu* (*voi*). L’*io* e il *tu* (*voi*) sono invece su piani diversi nei testi lirici ed epici: il rapporto amoroso e quello celebrativo sono istituzionalmente disuguali; la narrazione epica, anch’essa, mette in azione una scena asimmetrica, lo spettacolo di un inedito cantare in panca ambientato signorilmente nella corte davanti ad una cerchia che include il «signore»” (1988: 20). Personalmente, y para lo que respecta a esta epístola de Lope, prefiero ver en el molde satírico una superioridad moral del emisor con respecto a un posible receptor mientras que en otros momentos el tono panegírico señala a una concepción enaltecedora del receptor: Francisco de la Cueva. Por contra, en otros casos la escritura epistolar rescata a un destinatario que se sitúa al mismo nivel que el emisor. En este caso lleva aparejada una temática que se aleja de los asuntos graves. Baste como botón de muestra el inicio de la epístola de Bartolomé Leonardo de Argensola a Fernando de Soria Galvarro: “Yo quiero, mi Fernando, obedecerte, / y en cosas leves discurrir contigo, / como quien de las graves se divierte; / por lo cual será bien que las que digo / no salgan fuera del distrito nuestro: / que al fin van de un amigo al otro amigo” (1974, Vol II: 66).

protagonista de *La Arcadia* sólo era capaz de huir del tormento amoroso una vez que había pasado por el templo de las artes liberales. El estudio alejará la demencia amorosa y esta característica no sólo posee repercusiones argumentales sino que en cierta manera promueve una serie de consecuencias estructurales y genéricas.

Sólo así se puede explicar la disertación sobre las propiedades del número siete:

La estimación del número siete,
compuesto del ternario y cuaternario,
¿qué ciencia humana habrá que le interprete? (vv.151-153, p. 701)

La poesía entendida como ciencia servía, además, para marcar las distancias con la poesía gongorina, más encaminada a examinar los primores de una *elocutio* esmerada. Si la sátira anterior se esforzaba por estudiar la relación escritura/crítica literaria pero incidiendo en el segundo de estos elementos; ahora la reivindicación de su forma de entender la poesía supone el anverso y hace hincapié en el otro elemento de la dicotomía: la escritura. La epístola puede ser entendida también como un tratado de poética que a diferencia de otros opúsculos y escritos que se dieron en la polémica gongorina va implícita y mezclada con otros géneros. De todos modos no ha de extrañar que el género epistolar dé cabida en su seno a la exposición teórica: entre las autoridades que sancionan esta práctica está Horacio con su “Epístola a los Pisones”. El propio Lope escribió en verso y estableciendo una estructura dialógica que tiene presente al auditorio *El arte nuevo de hacer comedias*. No ha de olvidarse que incluso el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva desarrolla su poética en verso (Rozas 1990: 278-287)²¹.

También con respecto al talante satírico-moralizante que había adquirido la epístola anteriormente existe una diferencia evidente en lo que atañe al destinatario. Si la sátira se decantaba hacia un “tú” impersonal, futuro lector de la epístola, la concepción de poesía/ciencia tiene siempre presente al propio Francisco de la Cueva. El destinatario exige otra temática y otro estilo. Evidentemente cada convención genérica parece articular una situación discursiva totalmente diferente. La variante temático-estilística que plantea la concepción de poesía como ciencia está directamente relacionada con el estatus del receptor. Lope es consciente de ello y esto servirá como estrategia eficaz para decantar otra vez poema hacia el panegírico. Tras la mi-

[21] El propio Juan de la Cueva reflexiona sobre la ductilidad de la epístola susceptible de ser considerada como tratado de poética, es decir, como *Arte*: “Algunos quieren que llamemos *Arte* / ésta que llamo *Epístola* i algunos / dicen que destos títulos se aparte” (1986: 56). Epístola segunda, vv. 554-556.

nuciosa descripción de las propiedades del cabalístico número siete. Tras hacer referencia a las siete maravillas del mundo, Lope propone trocar la consideración del Escorial como octava maravilla para, en su lugar, proponer al propio destinatario como esa octava maravilla:

Mirad dónde el paréntesis acabo
para decir que a vos, milagro al mundo,
en vez de octava maravilla alabo (vv. 187-189, p. 702)

Al mismo tiempo que se legitima un discurso preñado de erudición en atención al interlocutor se justifica la digresión sobre las propiedades del número siete²². La inclusión del receptor dentro de las siete maravillas o su consideración junto con los siete sabios de Grecia o al lado de las siete musas da buena cuenta de la íntima unión del panegírico y la concepción de una poesía elevada por su tema. A un tema elevado le corresponde un receptor de altos vuelos; de ahí que cuando se textualice ese receptor el discurso ralle en la adulación. El propio poeta sale al paso de las posibles objeciones de ese otro receptor que permanece siempre en la mente de Lope como destinatario en segundo grado: el lector.

No juzgue quien no sabe el amor nuestro
a lisonja tan viles alabanzas,
si le parece que pasión os nuestro (vv. 208-210, p. 703)

El poema de Lope se muestra dialógico en un doble sentido. De un lado ha de justificar la estructura fuertemente digresiva de la epístola y la inclusión de una erudición que podía entorpecer no poco el discurso comunicativo directo que se le presupone al género epistolar. De otro lado, está siempre presente el lector como destinatario de ese molde satírico o como elemento que fuerza la aparición de determinados asertos destinados a anticiparse a las posibles objeciones: en este caso la concepción de una alabanza desmesurada que se decanta casi ya a los terrenos de la adulación.

[22] En la epístola de Lope en respuesta al “Papel que escribió un señor destos reinos a Lope de Vega Carpio en razón de la nueva poesía” escribe: “en las materias graves y filosóficas confieso la breve escuridad de las sentencias, como lo disputa admirablemente Pico Mirandulano a Hermolao Bárbaro: *Vulgo non scripsimus, sed tibi e tuis similibus*” (pp. 813-814) En consonancia con estos pensamientos está el soneto “La calidad elementar resiste” incluido en la propia *Filomena* (p. 846) que será glosado por el propio Lope posteriormente en *La Circe* (pp. 1218-1225). No deja de ser interesante que Lope trata de justificar su propia escritura en el molde genérico de la carta. De todo ello puede afirmarse que la epístola en Lope puede desarrollar unos valores fundamentalmente reivindicativos de la propia obra.

Podría pensarse que Lope se vale de la epístola como un molde genérico muy útil para sus propósitos de justificarse y reivindicar su propia creación. Bajo la estrategia de una confesión Lope lanza además determinados avisos a quienes censuran sus obras y propone, frente al pujante brío de la poesía nueva cuyo referente es Góngora, una concepción poética propia. Sus ideas teóricas se basan en una consideración de la poesía como fruto del *ingenium* que, además, puede y debe verse acompañada del estudio para así alcanzar altos vuelos. Se trata de una poesía cuya complejidad está basada en la *res* y no en las *verba*. Si de un lado se establece la superioridad de la creación literaria sobre la crítica, de otro se pone en práctica todo ese ideario poético que alienta la escritura de *La Filomena*. Su ansiedad por ser reconocido le lleva a cultivar con profusión el género de la epístola, capaz como ningún otro de integrar a sus posibles destinatarios dentro de su propia ideología poética. Se trata además de una epístola concebida como texto dirigido en primera instancia a un destinatario concreto pero que posee un segundo tipo de receptor, éste ya como entidad abstracta y que también condiciona la escritura de la propia epístola. De ahí que se haya hablado de una escritura fuertemente teatralizada. En este caso la relación de la sátira con la vertiente más puramente teatral no es del mismo signo que la pretendían las poéticas áureas. En éstas la relación se basaba más que nada en la vertiente correctora que podía presentar la literatura mostrando ante los ojos los vicios vistos desde una perspectiva del presente. La escritura de Lope en *La Filomena* siempre tiene en cuenta al otro, quizás porque estuviese atento a la reacción del público lector en un momento en el que se estaba arriesgando en una creación experimental. La epístola sirve para aunar vida y literatura, teoría poética y práctica creativa, sátira y panegírico. Los estilos son divergentes y las finalidades también. Para ello Lope dejó sentado una epístola digresiva en la que el destinatario fuera una estrategia eficaz para, desde una perspectiva textual, la obra no perdiese coherencia. Visto así el propio título que Lope dio al volumen de *La Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos* podría parecer engañoso. Es posible ver una unidad en todo ese volumen. Al mismo tiempo que se lleva a cabo la *variatio* —Lope intenta mostrarse como un maestro en los diversos géneros— se está insistiendo en los mismos temas. La profunda coherencia de su ideario poético y el profundo interés por aherrojar vida y literatura serviría como vínculo intertextual capaz de articular una estructura organizativa diferente a la del consabido cancionero petrarquista.

Si en la primera parte de la *Filomena* mostraba la propuesta de un poema mitológico parangonable a la *opera magna* de Góngora, la segunda supone ya una incursión del mito en el terreno biográfico. Lope, convertido ahora en personaje, está preparado para transformar sus anhelos y ansiedades en materia novelable. La epístola, que tantea su camino entre la *laus* y la *vituperatio*, es capaz de albergar una serie de módulos genéricos que rastrear registros que van desde lo biográfico hasta lo moralizante. La sátira no surge de la indignación, según la consabida fórmula de Juvenal,

sino que se introduce como parte de la confesión personal de la que hace partícipe a su destinatario. Cuando vida y literatura confluyen hablar de la obra propia supone escribir sus ideas poéticas y mostrar sus desacuerdos con quienes no entendían o no querían entender su propuesta para los años que habían de venir. Ganarse al posible lector dejándole ver a través de un discurso personalizado sus quejas e ilusiones: he ahí la función de la epístola entendida como poética, como sátira, como discurso moral, como vida transformada en escritura destinada a perpetuarse. Será entonces cuando la sátira pueda transformar la epístola y ampliar su restringido ámbito comunicativo para dar cabida a un lector capaz de entender la doctrina allí cifrada. Por otro lado, la epístola sirve también para atemperar el fustigamiento propio de la sátira al mismo tiempo que agavilla los diferentes componentes genéricos bajo la presencia de un destinatario: en este caso Francisco de la Cueva.

Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio (1984) *Poesía satírico burlesca de Quevedo*. Pamplona: Eunsa.
- ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo de (1974) *Rimas*. ed. José Manuel Blecua. Madrid: Espasa Calpe. Clásicos Castellanos. 2 vol.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1997) *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco-Libros. 2ª ed. aumentada y corregida.
- CUEVA, Juan de la (1986) *Exemplar poético*. ed. José María Reyes Cano. Sevilla: Alfar.
- EGIDO, Aurora (1990) *Fronteras en la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica.
- FORIANI, Piero (1988) *Il modello ariostesco. La satira classicista nel cinquecento*. Roma: Bulzoni.
- GUILLÉN, Claudio (1988) "Sátira y epístola en Garcilaso", *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*. Barcelona: Crítica, 15-48.
- (1991) "Al borde la literariedad: literatura y epistolaridad", *Tropelías*, 2, 71-92.
- (1995) "Las epístolas de Lope de Vega", *Edad de Oro*, XIV, 161-177.
- (1998) *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.
- JAMMES, Robert (1987) *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Castalia.
- LONGHI, Silvia (1983) *Lusus. Il capitolo burlesco nel cinquecento*. Padova: Editrice Antenore.

- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1596) *Philosophia Antigua Poética*. ed. José Rico Verdú. Madrid: Biblioteca Castro. 1998.
- MATAS CABALLERO, Juan (1992) "La presencia de los poetas españoles en torno a las *Soledades*", *Criticón*, 55, 131-140.
- (1993) "La pervivencia de modelos retóricos. Juan de Mena y la evolución poética en el Siglo de Oro", AA.VV., *Gramática y Humanismo. Perspectivas del Renacimiento en España*. Ediciones Libertarias y Ayuntamiento de Córdoba, 163-183.
- NOVO, Yolanda (1991) "«Erlebnis» y «Poesis» en la poesía de Lope de Vega. El ciclo del arrepentimiento y las *Rimas Sacras* (1614)", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXVII, 35-74.
- (1992) "Sobre el marbete *rimas*. A propósito de Lope, y el estatuto de la poesía lírica en el Siglo de Oro", *Revista de Literatura*, LIV, 107, 129-148.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio (1994) *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- (1995) *Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*. Zaragoza: Anexos Tropelías.
- POZUELO CALERO, Bartolomé (1993) "La oposición *sermo/epístola* en Horacio y en los humanistas", *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, eds. José María Maestre Maestre y Joaquín Pascual Barea, Cadiz, Instituto de Estudios Turolenses, Universidad de Cadiz, 837-850.
- POZUELO YVANCOS, José María (1997) "Lírica y ficción", *Teorías de la ficción literaria*. Ed. Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arco-Libros, 242-268.
- PRIETO, Antonio (1983) "El «Desengaño de amor en rimas», de Soto de Rojas como cancionero petrarquista", *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, Tomo II, 403-412.
- (1984) "El «cancionero petrarquista» de Garcilaso", *Dicenda*, 3, 97-115.
- (1984) *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1984 y 1987, 2 Vol.
- RIVERS, Elias (1954) "The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature", *Hispanic Review*, XXII, 175-194.
- (1992) "The Horatian Epistle in Spanish", *Muses and Masks: Some Classical Genres of Spanish Poetry*. Newark. Delaware: Juan de la Cuesta, 63-90.
- ROBORTELLO, Franceso (1548) *Explicationes de satyryra, de epigrammate, de comoedia, de elegia. en Trattati dei poetica e retorica del Cinquecento*. Ed. Bernard Weinberg. Bari: Laterza. 1970. vol I, 493-537.

- ROZAS, Juan Manuel (1990) "El significado del *Arte Nuevo*", *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 259-293.
- SANSOVINO, Francesco (1560) *Discurso sopra la materia della satira en Trattati dei poetica e retorica del Cinquecento*. Ed. Bernard Weinberg. Bari: Laterza. 1970, 513-518.
- SCALIGER, Juilius Caesar (1561) *Poetices libri septem*. Stittgart. Verlag. 1987, ed. fac-símil.
- SCHMIDT, Siegrfried J. (1987) "La comunicación literaria", *Pragmática de la comunicación literaria*. Ed. José Antonio Mayoral. Madrid: Arco-Libros, 195-212.
- SCHWARTZ, Lía (1987) "Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género", *Edad de Oro*, VI, 215-234.
- SEGRE, Cesare (1990) "Estructura dialógica de las *Sátiras* de Ariosto", *Semiótica filológica (Texto y modelos culturales)*. Murcia: Universidad, 109-119.
- SOBEJANO, Gonzalo (1993) "Lope de Vega y la epístola poética", *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Ed. Manuel García Martín. Salamanca: Universidad. vol I, 17-36.
- TERRY, Arthur (1993) *Seventeenth-century Spanish Poetry. The Power of Artifice*. Cambridge University Press.
- TRABADO CABADO, José Manuel (1998) "Poética y manierismo en *La Arcadia* de Lope de Vega", *Anuario de Lope de Vega* IV, 347-357.
- VEGA, Lope de (1989) *Obras poéticas*. Ed. J.M. Blecua. Barcelona: Planeta.