

TOMO II

H O M E N A J E

Luis Jaime Cisneros

Capítulo 66



Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú
FONDO EDITORIAL 2002

Homenaje Luis Jaime Cisneros
Tomo II

Editor: Eduardo Hopkins Rodríguez

Diseño de carátula: Gisella Scheuch

Copyright © 2002 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica
del Perú. Plaza Francia 1164, Lima
Telefax: 330-7405. Teléfonos: 330-7410, 330-7411
E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Obra Completa rústica:
9972-42-473-1
Tomo II: 9972-42-475-8
D.L. 1501052002 2422

Obra Completa tapa dura:
9972-42-476-6
Tomo II: 9972-42-478-2
D.L. 1501052002 2421

Primera edición: julio de 2002

Derechos reservados, prohibida la reproducción de este libro por cualquier
medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

La Dorotea en el contexto de la polémica antigongorina

José A. Rodríguez Garrido
Pontificia Universidad Católica del Perú

ESCRITA EN PLENA MADUREZ y publicada tres años antes de la muerte de su autor, *La Dorotea* puede considerarse una obra de síntesis. En ella, Lope de Vega no solo recreó sus amores juveniles con Elena Osorio, sino que también desarrolló en una estructura dialogada una diversidad de temas estéticos y filosóficos que le habían interesado a lo largo de su vida. Entre estos, la reflexión sobre la poesía ocupa un lugar destacado. La obra no solo incluye un gran número de composiciones líricas, sino que además estas aparecen insertas en una acción dramática que permite apreciar los poemas en su contexto de producción y de recepción. Si lo primero da pie para desarrollar la relación entre el poema y el poeta, es decir, para observar el proceso por el cual la materia vital se vuelve literatura (y así Fernando aparece en la acción permanentemente explicando la creación poética en relación con los sucesos autobiográficos), lo segundo, la recepción, permite ver el poema como mensaje que apela a unos destinatarios (los lectores u oyentes) y produce en ellos efectos determinados. Los personajes de *La Dorotea* no son simplemente receptores pasivos de la poesía, sino que permanentemente reaccionan con sus comentarios frente al hecho poético.

Es en este contexto en el que Lope decide volver sobre el tema de la «nueva poesía», es decir, sobre el cultismo poético, un asunto que había encarado desde la aparición de los dos grandes poemas de Góngora y de su difusión en la Corte. Sin embargo, cuando se publica *La Dorotea*, en Madrid en 1632, habían transcurrido cinco años de la muerte de Góngora y unos diecinueve de la aparición del *Polifemo* y la *Primera Soledad*. En este lapso, Lope no solo había presenciado el triunfo cada vez más arraigado del nuevo estilo, sino que además, consciente o inconscientemente, él mismo había recibido algo de su influencia.

En las páginas que siguen me propongo analizar aquellos pasajes de *La Dorotea* en que Lope vuelve a tratar del gongorismo, en particular las escenas segunda y tercera del acto IV. Como preámbulo de ese comentario, será necesario, en primer lugar, estudiar la relación entre

esta obra de Lope y los textos anteriores del mismo en contra del estilo de las *Soledades*. Tras esta primera parte, me centraré en el análisis del soneto «Pululando de culto, Claudio amigo», incluido en *La Dorotea*, y luego el comentario que sobre él desarrollan tres personajes de la obra (César, Ludovico y Julio).

Los textos antigongorinos de Lope anteriores a *La Dorotea*

El *Polifemo* acompañado de la *Primera Soledad* llegó a la Corte madrileña en 1614. Góngora había pedido opinión sobre sus versos a dos destacados humanistas, Pedro de Valencia y el Abad de Rute, pero quien participó activamente en su difusión fue Andrés de Almanza y Mendoza, el cual añadió unas «Advertencias para inteligencia de las Soledades», cuya parte final —más allá de las cartas críticas de Valencia y el Abad de Rute— puede considerarse como el primer comentario público a los grandes poemas gongorinos.¹ Orozco Díaz supone que la reacción más virulenta de Lope y su entorno contra los nuevos poemas está más asociada a este momento de la difusión, unida al texto de Almanza y Mendoza.² Por el contrario, el soneto del propio Lope «Canta, cisne andaluz, que el verde coro», en el que concluye anunciando la fama universal del poema gongorino por sobre la envidia, pudiera corresponder a un momento anterior, tras los pareceres de los dos humanistas consultados. Sin embargo, esta contradicción entre el elogio abierto al poeta cordobés y la crítica encubierta bajo el anonimato es propia de Lope en toda esta primera etapa de la polémica.

Las cartas en las que el grupo de Lope se burla de la nueva poesía gongorina y en las que Góngora responde airadamente se escriben entre 1615 y 1616. En ninguna de ellas Lope estampa su firma ni su nombre y, sobre todo la primera, parece escrita por varias personas (y así lo hace notar el propio Góngora en su carta de respuesta).³ En sentido estricto, no pueden considerarse sino conjeturalmente como de Lope. No obstante, la crítica suele reconocer la directa participación del Fénix en su elaboración, especialmente en la llamada «carta

¹ Publicó las «Advertencias» de Almanza con un comentario crítico: OROZCO DÍAZ, Emilio. «La polémica de las *Soledades* a la luz de nuevos textos. Las "Advertencias" de Almanza y Mendoza». *Revista de Filología Española*, vol. XLV, n.º 44, 1961, pp. 105-135.

² *Ib.*, Lope y Góngora frente a frente. Madrid: Gredos, 1973, p. 164.

³ *Ib.*, p. 180. Todas las citas de los textos de la polémica gongorina proceden de la edición de estos en el libro de Orozco.

echadiza», que se supone de fines de 1616, en que Lope se escuda tras la figura de un vecino suyo.

Al analizar algunas de las ideas centrales de estos textos, soy consciente, por tanto, de que estos pueden reflejar más la opinión de un grupo —liderado por Lope— que el ideario estético particular de este. Por otro lado, no se trata de escritos pensados como un serio discurso metapoético, pues en ellos se cruza —y a veces se desborda— la sátira personal.⁴

La carta que abre los fuegos, fechada el 13 de setiembre de 1615, se inicia calificando los poemas gongorinos como «versos desiguales y consonancias erráticas».⁵ En la carta de respuesta de Antonio de las Infantas y Mendoza a esta (probablemente el propio Góngora encubierto tras el nombre de un amigo), tal pasaje se interpreta como referido a la estructura de versificación de la silva, que corresponde a las *Soledades*, y se responde que esta se organiza sobre la secuencia no fija de versos disímiles (heptasílabos y endecasílabos) cuya rima tampoco presenta regularidad, a diferencia de lo que ocurre con octavas, quintillas y décimas.⁶ Esta interpretación implícitamente califica de ignorante al oponente, en apariencia desconocedor de la estructura propia de la silva. Sin embargo, la interpretación del supuesto Infantas y Mendoza encierra una trampa retórica consistente en servirse de la ambigüedad de los términos.

El sentido original de «versos desiguales» parece aludir más bien a un asunto esencial, que será centro de toda la polémica antigongorina: la oscuridad de la poesía. *Desigual*, según el *Diccionario de autoridades*, tiene también el sentido de «arduo, grande, mui dificultoso, de sumo peligro y mui aventurado»,⁷ así como el de «barrancoso y no llano».⁸ Por otro lado, *errático*, más que empleado aquí como «voz puramente latina» en el sentido de «vagante, vagabundo»,⁹ debe entenderse seguramente como derivado del verbo *errar* («no acertar, no lograr bien y cumplidamente lo que se dice o hace».¹⁰ En síntesis, de entrada la crítica a Góngora se plantea en relación con la naturaleza de su len-

⁴ Cito los textos de las cartas por la transcripción de Orozco Díaz incluida en su libro de 1973.

⁵ *Ib.*, p. 175.

⁶ *Ib.*, p. 201.

⁷ *Ib.*, p. 186.

⁸ *Ib.*, l. cit.

⁹ *Diccionario de autoridades* [1729]. 3 vols. Madrid: Gredos, 1976, p. 545.

¹⁰ *Ib.*, l. cit.

guaje poético. Este se califica de una complejidad gratuita y estéril que rompe el carácter convencional de la lengua e introduce una crisis en la relación entre el término lingüístico y lo designado. Esta censura al lenguaje gongorino se refuerza más adelante en la misma carta al calificarlo de «jerigonza»¹¹ o al bromear sobre la posible lengua en que están escritas las *Soledades*, antes de concluir que no lo están ni en español, ni en latín, ni en griego «ni en las demás lenguas del Calepino».¹²

El final de la carta se refiere al asunto de la *imitatio*. El temor burlón de que el nuevo estilo se convierta en materia de imitación está asociado al hecho de que el poema va precedido de un comentario, el de su difusor Almanza y Mendoza.¹³ La *imitatio* se ejercía como una forma de creación a partir de modelos reconocidos, especialmente los de la poesía clásica. La cabal comprensión de estos justificaba, de otro lado, la elaboración de comentarios que permitieran recuperar su significado original. Uno de los aspectos más violentos de la nueva propuesta estética residía justamente en el hecho de que su dificultad obligaba al receptor a una postura muy próxima a la de la lectura de los poemas de Virgilio. No podía, por tanto, dejar de sentirse petulante y molesto que un poema en lengua vernácula hiciera su primera aparición pública acompañado de unas «advertencias» para su cabal entendimiento.¹⁴

Al burlarse tanto de la posibilidad de imitación como del comentario de Almanza y Mendoza, la carta pretendía por tanto ridiculizar el carácter canónico con que surgía la nueva poesía. Es importante resaltar en este primer documento antigongorino la continua referencia sarcástica al comentario, porque, al volver a atacar la poesía culta en *La Dorotea*, la burla a él ocupará nuevamente un lugar central.

La segunda carta, siempre detrás del anonimato, se firma el 16 de enero de 1616 luego de la respuesta de Góngora y de su amigo Antonio de las Infantas (presumiblemente el propio Góngora) a la primera. Esta segunda misiva es mucho más extensa y, por tener en cuenta las respuestas, mucho más meditada que la anterior. Quitada la grue-

¹¹ OROZCO DÍAZ, Emilio, ob. cit., p. 175.

¹² Ib., l. cit.

¹³ Ib., p. 176.

¹⁴ Que el asunto del comentario molestaba especialmente a Lope y su grupo se muestra en el hecho de que la segunda carta vuelve a insistir sobre ello. Hablando de la dificultad del poema, dice «cierto es que Mendoza y el oráculo de sus corolarios conocieron lo mismo y la urgente necesidad de prevenir respuesta, pues antes que saliesen en público las *Soledades* se apercibieron de comento, no enseñando ni repartiendo un papel sin otro» (ib., p. 246).

sa parte satírica que contiene, destaca en el comentario crítico la doble referencia al *Ars poetica* de Horacio.¹⁵ La primera mención corresponde a la parte de los consejos horacianos al poeta, donde se recomienda dejar reposar las obras por nueve años antes de hacerlas públicas.¹⁶ La cita se dirige contra el carácter de obra meditada y de estudio que Góngora reclamaba para su poesía y pretende reducirla al nivel de poema inmaduro e improvisado. La segunda referencia a Horacio se ofrece en el siguiente contexto:

[...] háganos Vm. merced de sacar a luz la miscelánea cuatrilingüe que ofrece, que es muy deseada y he visto a muchos muy alborozados esperándola, porque de tal caudal nos prometemos un monstruo de erudición y agudeza. Si bien algunos con invidia esperan el que pinta Horacio o el parto ridículo de los montes.¹⁷

El texto alude al pasaje inicial (versos 1 y ss. [450]) y al verso 139 («*parturient montes, nascetur ridiculus mus*») de la epístola horaciana, en que se insiste respectivamente sobre la unidad del poema basada, por un lado, en la correspondencia entre sus partes y, por otra, entre el estilo y el contenido. La referencia intenta, pues, reducir al ridículo la expresión gongorina haciéndola correspondiente de un contenido vano y superficial. Es muy probable que bajo esta crítica subyazca la idea de Lope de crear una «poesía filosófica» donde la dificultad se hallara en su contenido, pero no en el plano formal. Dámaso Alonso encuentra en el soneto «La calidad elemental resiste», incluido en la comedia *La dama boba* (fechada en 1613) y luego en otros libros del Fénix, la mejor expresión de esta propuesta.¹⁸ En él, Lope expresa un aspecto central de la filosofía neoplatónica. Curiosamente él mismo se vuelve autocomentador de su propio poema, aunque disfraza siempre el comentario, ya sea bajo la forma del diálogo dramático en la comedia o, años después al reeditarla en *La Circe*, bajo la forma de una epístola.

¹⁵ ROSES LOZANO, Joaquín. *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*. Madrid/Londres: Tamesis Books, 1994, p. 157: «Al poeta latino acudirán tanto detractores como apologistas para justificar, según la conveniencia, sus ideas y opiniones sobre el estilo de Góngora».

¹⁶ HORACIO. *Satires, Epistles and Ars Poetica*. Tr. H. RUSHTON FAIRCLOUGH. Londres/Nueva York: William Heinemann LTD, G.P. Putnam's Sons, 1932, vv. 388-389 [482].

¹⁷ OROZCO DÍAZ, Emilio, ob. cit., p. 241.

¹⁸ Alonso, Dámaso. «Lope de Vega, símbolo del Barroco». *Poesía española. Obras completas IX*. Madrid: Gredos, [1950] 1989, pp. 383-387.

En la carta se alude explícitamente a la perfección poética que se puede alcanzar, dentro de las formas sancionadas por la tradición poética española, expresando «en una redondilla un concepto»¹⁹ o en solo un endecasílabo;²⁰ es decir, la carta teoriza sobre un asunto que Lope había intentado en la práctica, por ejemplo, en el soneto aludido: la utilización de las estructuras poéticas para materias conceptuales complejas, pero sin complicar el plano formal. Por el contrario, en los poemas de Góngora, en opinión de Lope y sus amigos, «son tan superficiales sus misterios que entendiendo todos lo que quieren decir, ninguno entiende lo que dicen».²¹ La aseveración era un ataque directo a la autoproclamada creación de Góngora de una poesía que obligaba a la participación «intelectual» del lector. El poeta cordobés, en efecto, había replicado, en su primera carta, comparándose con Ovidio y proclamando la utilidad de su poesía en el hecho de que provocaba en el receptor una duda en la primera lectura que lo obligaba a aguzar el entendimiento para alcanzar «lo que así en la lectura superficial de sus versos no pudo alcanzar».²²

Entre esta carta y la tercera y última, ocurre el hecho que pone al descubierto la participación de Lope en todo este proceso y que ocasionará que las respuestas de Góngora se hagan más personales. Se trata de la inclusión de un soneto burlesco en la comedia de Lope *El capellán de la Virgen* («Inés, tus bellos ya me matan, ojos») dirigido a satirizar exclusivamente el uso del hipérbaton en Góngora.²³ El efecto caricaturizador del soneto de Lope se basa en reducir a una sola forma el recurso del hipérbaton y repetirla casi invariablemente a lo largo de los catorce versos de la composición. Se trata de la ruptura entre el nexo de sustantivo y adjetivo, lo que da pie a una construcción que, según Dámaso Alonso, «se repite tantas veces en Góngora, que llega a ser característico de su manera».²⁴

El punto final de esta cadena de textos corresponde a la última carta de Lope, conocida como la *carta echadiza*, escrita como si lo fuera por un vecino suyo portugués. Entre esta y el soneto de la comedia media al parecer una carta perdida de Góngora, donde el ataque a

¹⁹ OROZCO DÍAZ, Emilio, ob. cit., p. 244.

²⁰ Ib., l. cit.

²¹ Ib., p. 245.

²² Ib., p. 181.

²³ Lo reproduce ib., p. 253.

²⁴ ALONSO, Dámaso. *La lengua poética de Góngora*. Madrid: Revista de Filología Española, Anexo XX, 1935, pp. 204-205.

Lope se hacía frontalmente y sin ambages.²⁵ Esta carta final resulta menos rica en materia de doctrina poética. Los términos de la polémica aparecen invertidos y, más que un ataque a Góngora, el texto es una defensa de Lope. Este intenta reducir el efecto burlón de su soneto sobre el hipérbaton aduciendo que la crítica no es contra el autor de las *Soledades*, «pues siempre alaba y encarece aquel género de transposiciones en su elegante poesía»,²⁶ sino contra aquellos que «le imitan bárbara y atrevidamente».²⁷ Esta separación entre el creador del estilo y sus seguidores será una estrategia constante en los escritos de Lope (así también en *La Dorotea* como veremos), que, sin embargo, no puede considerarse auténticamente sincera. La sátira se desarrolla siempre contra los rasgos formales del nuevo estilo, que Lope intuye agudamente. Además no puede soslayarse el hecho de que insistir en que la burla es contra los seguidores era una manera eficaz de negar al estilo gongorino su posibilidad de convertirse en «escuela». Se trataba, en suma, de reducir la poesía de Góngora a una posición excéntrica y absolutamente individual, algo que Lope —creador de una escuela en el drama— sabía muy bien que significaba condenar el producto estético en cuanto hecho social.

El último de los textos antigongorinos que consideraré es la «Respuesta» de Lope a un «Papel que escribió un Señor destos Reinos [...] en razón de la nueva poesía», y que se incluyó (junto con la carta que le dio origen) en *La Filomena*, la cual se publicó en 1621, aunque el texto al que aludimos se supone escrito en 1617. Como en los textos anteriores, asoma nuevamente la obsesión sobre el comentario poético de un poema nuevo en el «Papel que escribió un Señor de estos Reinos» (si no se trata del propio Lope que fragua un destinatario para darse ocasión de escribir sus ideas sobre la nueva poesía). El anónimo redactor, dudoso ante el nuevo estilo, concluye que

si en esta frasi se escriben libros, será necesario que salgan la primera vez con sus comentarios, y, estos, pienso yo que se hacen para declarar después de muchos años las dificultades que en otras lenguas o fueron sucesos de aquella edad, o costumbres de su provincia.²⁸

²⁵ Ver OROZCO DÍAZ, Emilio, ob. cit., p. 254.

²⁶ Ib., p. 264.

²⁷ Ib., l. cit.

²⁸ VEGA, Lope de [1621]. *La Filomena. Obras poéticas*. Ed. José Manuel BLECUA. Barcelona: Planeta, 1969, p. 872.

La respuesta de Lope, que ahora no habrá de ocultar su autoría, se organiza como un meditado discurso en el que abundan las citas de autoridades para avalar sus argumentos. Destacan especialmente las referencias a tratadistas de Retórica (San Agustín, Cicerón, Quintiliano, Jiménez Patón), lo cual demuestra que su perspectiva es la de considerar la poesía en el contexto de la relación con el receptor y, en tal medida, en cuanto hecho retórico.

De allí surge la relativización del elogio a Góngora. Lope alaba abiertamente su ingenio («el más raro y peregrino que he conocido en aquella provincia»),²⁹ pero pone sutilmente en duda sus resultados estéticos al comparar su poesía con la de «un poeta en idioma toscano, que, por ser de nación ginovés, no alcanzó el verdadero dialecto de aquella lengua»,³⁰ o al concluir —luego de admitir que Góngora pretendió enriquecer el arte y la lengua con las figuras— que «bien consiguió este caballero lo que intentó [...] si aquello era lo que intentaba».³¹ Lope basa su estrategia crítica en la separación irónica entre el genio del poeta (digno de alabanza) y su obra poética (merecedora de censura). Y sustenta su condena basándose en el acto de recepción del poema, para lo cual se sirve de la opinión del Doctor Garay de que «la poesía había de costar grande trabajo al que la escribiese y poco al que la leyese».³²

El ataque a los imitadores de Góngora es, en cambio, frontal. Lope parte de reducir la nueva poesía a un esquema mecánico de producción de textos que desvirtúa cualquier pretensión intelectual en ella:

[...] a muchos ha llevado la novedad a este género de poesía, y no se han engañado, pues en el estilo antiguo en su vida llegaron a ser poetas, y en el moderno lo son el mismo día; porque con aquellas trasposiciones, cuatro preceptos y seis voces latinas o frasis enfáticas se hallan levantados adonde ellos no se conocen, ni aun se entienden.³³

Lope reduce el nuevo estilo prácticamente al uso del hipérbaton y de los cultismos léxicos, e insiste sobre todo en el primero («la más culpada en este nuevo género de poesía»),³⁴ lo cual coincide con su primera

²⁹ *Ib.*, p. 876.

³⁰ *Ib.*, p. 877. Dámaso Alonso identificó en esta referencia a Chiabrera y estudió las relaciones entre este y Góngora (ALONSO, Dámaso, *ob. cit.*, p. 152).

³¹ VEGA, Lope de, *ob. cit.*, p. 877.

³² *Ib.*, p. 884.

³³ *Ib.*, p. 879.

³⁴ *Ib.*, p. 882.

parodia pública a la poesía de Góngora (el soneto de *El capellán de la Virgen*). De hecho, al criticar el uso del hipérbaton, lo reduce prácticamente a la forma satirizada en la comedia: «el apartar tanto los adjuntos de los sustantivos, donde es imposible el paréntesis».³⁵ En ninguno de sus escritos sobre la nueva poesía, Lope parece intuir el valor expresivo de esta figura (sobre el cual habrán de insistir años después los comentaristas). Para él, esta «mecanización» del quehacer poético reduce a este simplemente a la facilidad. Así, en la línea de las «consonancias erráticas» con que se calificaban a las *Soledades*, Lope juzga que, mediante el hipérbaton, «es más fácil manera de componer, pues pasa el consonante y aun la razón donde quiere el dueño».³⁶

Las ideas de Lope en este período inicial de la polémica (1614-1617) giran, en síntesis, en torno a dos ideas centrales: el gongorismo como modo de producción poética y la poesía considerada como hecho social. Las críticas al lenguaje poético se reducen, como vimos, básicamente al uso de cultismos y, especialmente, del hipérbaton; pero tales críticas se sustentan fundamentalmente en la dificultad estéril del acto de lectura, o en el riesgo de una mecanización en la producción poética, es decir, en la relación entre el poema y el receptor (en el primer caso) o entre el poema y el poeta (en el segundo caso).

El Soneto burlesco de *La Dorotea* y la burla al comentario

En la escena segunda del acto IV de *La Dorotea*, César y Ludovico presentan un soneto burlesco en la «nueva lengua».³⁷ No se trata, sin embargo, de la primera mención de esta en la obra ni la primera alusión a Góngora. Este es mencionado explícitamente en dos ocasiones y en una de ellas se le llama «aquel famoso cordobés».³⁸ Por otro lado, Lope se sirve de la vieja Gerarda para aludir a los cambios en la lengua. A una observación de Teodora sobre cómo Gerarda casa los vocablos antiguos con los modernos, esta responde que «ya [...] nuestra lengua es una calabriada de blanco y tinto»³⁹ y más adelante jun-

³⁵ *Ib.*, p. 880.

³⁶ *Ib.*, p. 882.

³⁷ VEGA, Lope de [1632]. *La Dorotea*. Ed. Edwin S. MORBY. Madrid: Clásicos Castalia, 1987, p. 339. Todas las citas de *La Dorotea* proceden de esta edición.

³⁸ *Ib.*, p. 154.

³⁹ *Ib.*, p. 131.

tará dos palabras «que dicen estos que saben poco latín y mucho griego».⁴⁰ Las declaraciones de Gerarda servirán para ir presentando el tema de la nueva poesía enfocándose, como se ve, en el asunto de los cultismos. Por otro lado, el indiano don Bela, inclinado a las novedades y de un gusto dudoso —tal como comprueban las mujeres en su elección de los colores de las prendas de vestir en el Acto II, escena V—, es propenso al uso de neologismos (emplea *abstracto* con el sentido de «suspenseo»)⁴¹ y, como observa Gerarda, se le ha pegado «lo crespo de la lengua».⁴² Lope, pues, se sirve del nuevo estilo para caracterizar —y no positivamente— a sus personajes: a la acomodaticia Gerarda, que sabe ajustar su lengua y sus costumbres a los tiempos, o al ostentoso don Bela, que acompaña el despilfarro de sus riquezas con una semejante desmesura verbal.

El término *crespo*, que ha servido para caracterizar la lengua de don Bela, se vuelve a emplear justamente para oponer dos estilos poéticos. En el acto III, escena VIII, Fernando canta a la ventana de Dorotea un romance heptasilábico («Gigante cristalino») que da pie a una breve discusión con Felipa sobre la naturaleza de la lengua poética en que está escrito el poema. Para Felipa «el poeta de esas endechas escribe de lo más crespo»,⁴³ a lo que Fernando responde: «Antes de lo más peinado»; y ante la insistencia de Felipa que parece insinuar que la poesía exige un estilo muy diferenciado de la prosa, contesta que «sentencia y belleza bien pueden estar juntas».⁴⁴ Lope se propone demostrar que es posible componer un poema de tono elevado en cuanto al léxico y las figuras sin caer en la oscuridad. La actitud de Felipa ilustra, por su parte, la tendencia a identificar estilo elevado con el nuevo estilo. La réplica final no se ofrece en este momento de la acción, sino que se reserva para presentarla a manera de parodia en el acto IV.

En este, en efecto, los personajes ofrecen y luego comentan el soneto que es centro de este trabajo:

⁴⁰ Ib., p. 132.

⁴¹ Ib., p. 194.

⁴² Ib., p. 246. La observación es a propósito de la siguiente expresión de don Bela: «Madre, quiérote decir un secreto para confirmar las facultades *nativas*, que en cualquier parte *afecta* y *mórbida* pone vigor y fuerza» (ib., pp. 245-246). Subrayamos las palabras que causan la admiración de Gerarda.

⁴³ Ib., p. 302.

⁴⁴ Ib., p. 303.

Pululando de culto, Claudio amigo,
 minotaurista soy desde mañana,
 derelinquo la frasi castellana,
 vayan las *Solitudines* conmigo.

Por precursora, desde hoy más me obligo
 a la aurora llamar Bautista o Juana,
 chamelote la mar, la ronca rana
 mosca del agua, y sarna de oro al trigo.

Mal afecto de mí, con tedio y murrio,
 cáligas diré ya, que no grigüescos,
 como en el tiempo del pastor Bandurrio.

Estos versos ¿son turcos o tudescos?
 Tú, lector Garibay, si eres bamburrio,
 apláudelos, que son cultidiablescos.

Quizás el primer elemento satírico de la escena en que se inserta este soneto resida en que para ello Lope introduce a César, quien, según la relación de personajes, es un astrólogo, como si para descifrar el soneto culto hiciera falta un saber «secreto», pero también prohibido y condenado. El diálogo que sirve de presentación al poema recoge, como ya señaló Morby, algunas ideas expresadas ya en la «Respuesta» sobre la nueva poesía. Lope empieza por distinguir entre el creador del estilo —Góngora, a quien no menciona directamente en el pasaje— y «la mala imitación de otros» que «por quererse atrever con desordenada ambición a lo que no les es lícito, pare monstruos informes y ridículos».⁴⁵ Es interesante notar, sin embargo, que el elogio a Góngora se centra en el reconocimiento de que ha «honrado, acrecentado, ilustrado y enriquecido con hermosos y no vulgares términos»⁴⁶ la lengua castellana. Se alude, por tanto, solo al rasgo de la incorporación de cultismos y neologismos y se silencia, a diferencia de lo que ocurre en la «Respuesta», la referencia al hipébaton. El elogio a Góngora es, sin embargo, subrepticamente relativizado dado que sirve, además, como introducción del tema de la sátira, pues la burla del soneto es justamente sobre el uso de cultismos y de metá-

⁴⁵ Ib., p. 342.

⁴⁶ Ib., l. cit.

foras remotas. Lope abandona aquí, en cambio, la parodia del hipérbaton, que marcaba como se vio su primera agresión pública al estilo gongorino (en el soneto «Inés, tus bellos, ya me matan, ojos»).

La burla de los cultismos por parte de Lope está en textos anteriores como los de las cartas, pero también en sus comedias, por ejemplo en *El desdén vengado* (1617).⁴⁷ Sin embargo, es probable que el énfasis sobre ellos en el soneto de *La Dorotea* guarde relación con la publicación de los grandes comentarios a los poemas gongorinos, el de Salcedo Coronel al *Polifemo* en 1628 y, sobre todo, las *Lecciones solemnes* de Pellicer en 1630, donde la declaración de los cultismos y metáforas del poeta cordobés ocupaban buena parte de la obra.

Justamente al iniciar su comentario a las *Soledades*, Pellicer, en un larguísimo período sintáctico que termina finalmente por declarar que uno de los grandes aportes de Góngora a la poesía es justamente el de la «locución tan fuera de lo común, tan majestuosa, tan realçada»,⁴⁸ incluye un elogio doble, a Góngora y a Lope, que establece una comparación entre los dos poetas. Para Pellicer, Góngora es el «Píndaro Eruditísimo Cordovés y dignamente *Príncipe* de los Poetas Lyricos Españoles, como el insigne Lope de Vega Carpio lo es de los Cómicos».⁴⁹

Como ya señaló Dámaso Alonso,⁵⁰ el elogio difícilmente podía agradar a Lope. Implicaba en verdad la entronización de Góngora sobre Lope en el terreno de la poesía lírica, donde Lope luchaba por defender una propuesta estética, y le dejaba a este el campo de la poesía cómica, un dominio en el que Góngora no había prácticamente competido. Más aun, en el mismo período sintáctico, Pellicer proclamaba que, en las *Soledades*, Góngora había hallado «rumbos que no dexaron senda a la imitación, ni pauta al remedo, y menos reboço al hurto».⁵¹ La parodia del soneto de *La Dorotea* al lenguaje gongorino puede ser vista como una respuesta de Lope a esta aseveración.

De hecho, la primera versión de este soneto fue escrita poco después de la aparición de la obra de Pellicer, pues aparece en una carta dirigida al Duque de Sessa, fechada conjeturalmente entre julio y agos-

⁴⁷ Cita y analiza el pasaje correspondiente QUINTERO, María Cristina. *Poetry as Play. Gongorismo and the Comedia*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1991, p. 167.

⁴⁸ PELLICER DE SALAS Y TOVAR, José [1630]. *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote*. Hildesheim/Nueva York: Gerog Olms Verlag, 1971, col. 352.

⁴⁹ *Ib.*, col. 351.

⁵⁰ ALONSO, Dámaso, art. cit., p. 685.

⁵¹ *L. cit.*

to de 1631. Las variantes más importantes entre la versión de la carta y la de *La Dorotea* están en los dos últimos versos del soneto, donde la referencia contra Góngora es más personal en la primera versión: el uso del término *gongurrio* (en lugar de *bamburrio*) para designar a sus seguidores, o el adjetivo *polifemescos* —en alusión al *Polifemo*— para referirse a la naturaleza de los versos del poema (una buena ironía por la ambigüedad del término —«monstruosos, a semejanza del mítico Polifemo» o «a semejanza del poema de Góngora»— que se pierde al remplazarlo por *cultidiabescos*, que, como se verá, ofrece otro tipo de relación). Morby señala que lo que motivó estos cambios fue el hecho de que se trataba de «alusiones muy directas para obra destinada al público»,⁵² lo cual coincide con la actitud inicial de Lope de disfrazar en el anonimato sus ataques más directos y más personales contra Góngora. No obstante, hay que notar que, si bien desaparece la mención al *Polifemo*, queda la referencia a las *Soledades* («vayan las *Solitúdes* conmigo») como ideario estético de la nueva poesía.

Aunque el poema se centra básicamente en el ataque al léxico gongorino, en verdad son pocas las palabras realmente procedentes de los poemas de Góngora que son objeto de la burla. En sentido estricto, solo son cultismos gongorinos *pulular* («empezar a brotar»), *afecto* (en la acepción de «inclinado, que tiene afecto o inclinación») y la propia palabra *culto* (en la acepción de «cultivado, dotado de cultura»).⁵³

De los otros cultismos, obviamente el término más violento de la parodia es ajeno a la lengua del poeta cordobés: *derelinquo* («abandono, me aparto»), un latinismo puro que, a diferencia de lo que es normal en Góngora, se presenta sin ningún grado de adaptación al sistema español. Algo semejante ocurre con la deformación del título del poema de Góngora: las *Soledades* adquieren una forma absolutamente latina (*Solitúdes*), en este caso para dar pie a la burla de las voces

⁵² VEGA, Lope de, ob. cit., p. 343, nota.

⁵³ Me sirvo para este cotejo de ALEMANY Y SELFA, Bernardo. *Vocabulario de las obras de Don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Tip. de la Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1930, y de los capítulos sobre el cultismo en las *Soledades* en el libro de Dámaso Alonso de 1935, pp. 43-120. Los pasajes en que Góngora emplea los términos aludidos son los siguientes. Para *pulular*, *Soledad primera*, verso 330: «No excedía la oreja/el pululante ramo/del ternezuelo gamo»; para *afecto*, *Panegírico al Duque de Lerma*, verso 139: «Al régimen atento de su estado,/a sus penates le admitió el prudente/Philippo, afecto a su eloquente agrado»; para *culto*, *Fábula de Polifemo y Galatea*, verso 2: «Estas, que me dictó Rimas sonoras,/cultas sí, aunque bucólica Thalía». Cito por GÓNGORA, Luis de. *Obras poéticas*. Ed. R. FOULCHE-DELBOSC. 3 volúmenes. Nueva York: The Hispanic Society of America, 1921.

esdrújulas, que, como se dice irónicamente en el comentario de la escena III, «son hinchazón del verso».⁵⁴

Podría concluirse, por tanto, que el recurso satírico en el soneto de Lope es distinto del que, por ejemplo, practica Quevedo en su «Aguja de marear cultos», donde se ofrece un listado de voces realmente gongorinas hasta el punto que, piensa Dámaso Alonso, la «relación no pudo redactarse sino con los textos de Góngora, particularmente de las *Soledades*, a la vista».⁵⁵ El texto de Lope, en cambio, más que burlarse de la obra concreta del cordobés plantea, en última instancia, una crítica más demoledora: la crítica a una forma de hacer poesía. El soneto parodia la creación de cultismos, más que ciertos cultismos en particular.

En la misma línea hay que colocar la burla sobre los otros neologismos: *minotaurista* y *cultidiabloscos*. Lope emplea este recurso léxico típico de la poesía nueva para burlarse del adversario con sus propias armas. *Minotaurista* basa su gracia en el sufijo, que le da el sentido de «partidario del Minotauro», con lo que se define la inclinación por lo monstruoso o lo incoherente, rasgo que, desde los primeros documentos antigongorinos, se atribuye al nuevo estilo y que en *La Dorotea* se repite en el inicio de la escena II al tratar de los imitadores de Góngora.⁵⁶ De manera semejante, *cultidiablosco* repite una asociación entre culto y diabólico que se vuelve prácticamente tópica entre los detractores del gongorismo.⁵⁷ Quizás uno de los primeros en emplearla sea el propio Lope en su comedia ya aludida de *El capellán de la Virgen*, donde el gracioso, antes de recitar su soneto paródico contra el abuso del hipérbaton, declara: «[...] yo soy un poeta/fantástico, con lenguaje/diabólico [...]».⁵⁸ Este calificativo —junto con otros de contenido igualmente religioso que aluden a la nueva poesía como una herejía o un anatema (incluso el propio término *culterano* calcado sobre *luterano*)— pone en evidencia el carácter fuertemente de ruptura con que se percibió el nacimiento del gongorismo.

Todo el segundo cuarteto está dedicado al tema de las metáforas lejanas. La parodia de este rasgo gongorino se basa fundamentalmente en invertir la tendencia embellecedora que da origen a la sustitución metafórica o en llevar al absurdo la vinculación semántica entre el

⁵⁴ VEGA, Lope de, ob. cit., p. 369.

⁵⁵ ALONSO, Dámaso, ob. cit., p. 114.

⁵⁶ VEGA, Lope de, ob. cit., p. 342, véase *supra*.

⁵⁷ QUINTERO, María Cristina, ob. cit., p. 166.

⁵⁸ *Apud* ib., p. 164.

término sustituyente y el sustituido. Ejemplo de lo primero es llamar «la ronca rana/mosca del agua» (sobre la base de un rasgo sémico tan genérico como el de *animal*) o, especialmente, «sarna de oro al trigo» (sobre el sema común *grano*). Lo segundo lo ilustra la asociación entre aurora («precursora del día») y Juan el Bautista («precursor del Redentor»).

Los tercetos del soneto plantean la posición del yo enunciator (primer terceto) y del destinatario del poema (segundo terceto), es decir, llevan a la composición paródica el tema de la poesía en cuanto hecho social que, como se vio, es crucial en la opinión de Lope desde su primera participación en la polémica. Aquí se califica tanto al creador como al receptor de la poesía culta como individuos enajenados. El creador se define como «mal afecto de mí, con tedio y murrio», es decir, «separado del propio yo, molesto, apesadumbrado».

Por su parte, el lector ideal del poema es caracterizado como «letor Garibay», «bamburrio». En el primer caso, al incluir un término vasco, se alude a una situación de diglosia, la del vizcaíno, que en el Siglo de Oro lleva la marca de marginalidad y torpeza lingüística e intelectual («Garibay se toma aquí por vizcaíno» dirá César en el comentario).⁵⁹ Asimismo, *bamburrio* es, al parecer, creación del propio Lope y está asociado, según anota Morby basándose en Covarrubias, a otros neologismos semejantes «impuestos a los tontos babosos que con la abundancia de la pituita pronuncian mal las dicciones y son balbucientes».⁶⁰ La elección del neologismo *cultidiabescos* para cerrar el poema sirve justamente para reforzar esta idea del texto gongorista como texto enajenante, como producto de una posesión que desarticula el yo (el del poeta y el del receptor) e introduce el caos en la relación entre lenguaje y mundo.

El efecto demoledor contra la nueva poesía que el poema tiene se refuerza con el «comentario» o, mejor dicho, la parodia de comentario que se ofrece en las escenas II y III del Acto IV. La burla a imitadores y seguidores se hace ahora específica contra los comentaristas y concretamente contra las *Lecciones solemnes* de Pellicer. La cadena de textos que marcan el enfrentamiento entre Lope y Pellicer ha sido estudiada por Dámaso Alonso⁶¹ y posteriormente, con nuevos datos, por

⁵⁹ VEGA, Lope de, ob. cit., p. 392.

⁶⁰ Covarrubias, *apud* Morby en VEGA, Lope de, ob. cit., p. 392, nota.

⁶¹ ALONSO, Dámaso, art. cit., pp. 676-696.

J. M. Rozas.⁶² Aquí solo me detendré en el eslabón final de esa cadena, justamente las escenas de *La Dorotea*.

Puede decirse que al publicar sus comentarios, Pellicer tuvo en mente que su obra sería atacada por Lope. En la Dedicatoria de la obra al infante don Fernando de Austria advierte:

Este nombre y esta memoria de don Luis es lo que me mueve solicitar el favor de V. A. porque temo ha de hazer tanta indignación en sus contrarios, que ya que no puedan poner un borrón, de tantos como escriven, en su Fama, intentarán vengarse en mí, por aver tomado por mi cuenta el comentar sus Obras.⁶³

Lope no desaprovechó la provocación y construyó las escenas de *La Dorotea* como una parodia del método de comentario gongorino que el propio Pellicer exponía en el prólogo «A los ingenios doctísimos de España», un texto que se organiza como un ataque implícito contra Lope, que D. Alonso analizó en detalle. Anunciaba allí Pellicer:

La disposición que he guardado en este Comento ha sido poner el Texto del Poeta, y luego la Explicación, o Paráfrase para los que no supieren Latín, explicando el sentido lo más ajustadamente que yo he sabido. [...] Síguense luego las Notas, que es la noticia de los lugares que imitó de Poetas, Oradores, y otros Escritores sagrados y profanos Don Luis.⁶⁴

Pocas líneas más abajo de este texto aparece uno de los ataques más duros contra Lope:

Los que han estado mal con el estilo de Don Luis que causa dan para ello?
No otra sino que se haya desviado del camino vulgar, como quien se

⁶² ROZAS, Juan Manuel. «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)». *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 1990, pp. 133-168, pp. 133-168. Rozas ofrece la siguiente cronología de los textos del enfrentamiento entre Lope y Pellicer: «1629, primavera: [Pellicer] difunde el poema [«El Fénix»], inmediatamente Lope se burla de él en una comedia; noviembre, Pellicer se defiende en los preliminares de *El Fénix y su historia natural* de esas sátiras; 1630, febrero, Lope arremete contra la persona, la erudición y la poesía de Pellicer, e inmediatamente, en los preliminares de las *Lecciones solemnes*, este llama a Lope viejo sin seso, envidioso, ignorante y sin honra» (ib., p. 136).

⁶³ PELLICER DE SALAS Y TOVAR, José, ob. cit., Prels., p. 8.

⁶⁴ Ib., p. 20.

aparta de la humildad y llaneza de una Vega, y procura abrir senda en lo más fragoso de una Montaña.⁶⁵

Lope respondió trivializando y convirtiendo al ridículo el trabajo del erudito.

En el «comentario al soneto», es posible distinguir entre la parte propiamente paródica en que los personajes actúan como «comentadores» al modo de Pellicer, y la parte correspondiente a la expresión de ideas estéticas (crítica a la nueva poesía). Obviamente no siempre es posible distinguir entre estas dos partes, ya que, por la propia estructura dialogada de la obra, estas se entrelazan, y además porque el diálogo da pie a constantes digresiones.

La parodia al comentario gongorino va precedida por una burla planteada en el dominio retórico de la *inventio*, primer paso en la elaboración del discurso. Al negar de entrada que en el comentador haya invención, dado que no hace sino repetir lo que el poeta dice, todo su aparato de erudición queda calificado de banalidad. Más aun cuando burlescamente este se reduce a una inoportuna erudición de Poliantea,⁶⁶ en un claro ataque a Pellicer y a su ostentoso índice de autores citados en las *Lecciones solemnes*.

De la crítica a los comentarios, Lope excluye, por cierto, a los de poetas griegos y latinos sobre la justificación de que el tiempo «los ha hecho inaccesibles».⁶⁷ La misma postura se hallaba ya, como se vio, en las cartas que dieron inicio a la polémica; por ello Pellicer se aventuraba en las *Lecciones* a dar respuesta a la objeción.⁶⁸ No deja de ser contradictorio que Ludovico exprese su deseo de que alguien «escriba sobre Garcilaso».⁶⁹ Más allá de que la aparente omisión al comenta-

⁶⁵ Ib., l. cit.

⁶⁶ VEGA, Lope de, ob. cit., p. 343.

⁶⁷ Ib., p. 345.

⁶⁸ «Muchos han estrañado que yo tratase de comentar un Poeta Español que vivió ayer, que le conocimos todos, y Alguno que deve de sentirlo más, se dexó de dezir en unos Coplones:

Pues se admiran de ver los que bien sienten,

Que a quien escribió ayer, oi le coementen.

Pero respóndese a esto, que por esso mismo, porque escribió ayer, que si se dexaran passar muchos años, fuera más difícil, y le sucediera lo que a todos los Antiguos» (PELLICER DE SALAS Y TOVAR, José, ob. cit., p. 19). Los versos aludidos peyorativamente son de Lope.

⁶⁹ VEGA, Lope de, ob. cit., p. 345.

rio de Herrera se pueda explicar recurriendo a la fecha de ambientación de *La Dorotea* (no a la de su publicación),⁷⁰ el hecho de que se admita y desee un comentario sobre Garcilaso pareciera indicar la aceptación del comentario sobre textos en lengua vernácula que fueran modélicos o conceptualmente ricos. En relación con esto hay que recordar que Lope se hizo comentador de su propio soneto «La calidad elemental resiste», justificándose seguramente en este presupuesto.

Al parodiar a Pellicer, Lope repite la estructura anunciada por el propio comentarista. Los personajes desmenuzan el soneto verso a verso y luego añaden la explicación paródica del léxico y lo cotejan con los otros textos. La carnavalización del discurso del comentador erudito se basa en varios recursos:

a) en primer lugar, la banalidad y enajenación del propio texto que es motivo del comentario;

b) en segundo lugar, la traslación fingida al mismo comentador de este rasgo enajenante: por ejemplo, al proponer una etimología absurda para *griguiescos* (greguescos) sobre el latín *grex, gregis*; o al hacer materia del comentario incluso lo evidente, por ejemplo la palabra *mañana*, pues «los comentarios no perdonarán cosa tan clara»;⁷¹

c) en tercer lugar, la ridiculización del principio de autoridad, al cruzar el seudo comentario con las citas de poetas ridículos fingidos: Cosme Pajarote, Bartolino de Cordellate, Zanahorio Caracola, etc.

El comentario se presenta, en síntesis, como una forma descontrolada de discurso, como una instancia aun mayor de la crisis del lenguaje que Lope creía ver en la poesía culta.

La parte propiamente metapoética de la escena no abandona la perspectiva satírica general. El ataque a los cultismos se basa casi únicamente en el efecto ridículo que ya tienen en el soneto, y en tal sentido el comentario no hace sino reforzarlo. En cambio, el tema de la metáfora lejana (al que el soneto dedica el segundo cuarteto) aparece aquí más desarrollado.

Son dos los tipos de metáfora que se censuran. El primero corresponde, en verdad, a una falsa metáfora y se basa en la sustitución de un término por otro no sobre la base de una relación de analogía se-

⁷⁰ Dice Morby en VEGA, Lope de, l. cit., nota.

⁷¹ *Ib.*, p. 366.

mántica, sino sobre una relación de homonimia; así, por ejemplo, el que dice «"Manduco sarracenas", trasladando la fruta a la nación del África»⁷² a partir de la polisemia del término *moras*. El recurso es obviamente ajeno a los grandes poemas gongorinos y su inclusión en este contexto obedece seguramente al efecto general de ridiculización de las técnicas gongorinas.

Más importante es, por tanto, el segundo tipo de metáforas censurado, este sí típicamente gongorino: la metáfora lejana. Lope es consciente del efecto embellecedor que estas tienen en el texto de Góngora, e intenta desvirtuar este efecto introduciendo en la analogía que da origen a la metáfora un término degradante. Así ocurre, por ejemplo, con el comentario sobre la metáfora «cítara de pluma» por «ruiseñor», «que por la misma razón se había de llamar la cítara *ruiseñor de palo*».⁷³

El análisis retórico de la figura es aparentemente inobjetable. Lope sigue el razonamiento de origen aristotélico sobre la metáfora, según el cual esta se basa en una analogía de cuatro términos que permite sustituciones en dos direcciones. Por ejemplo, llamar «copa de Marte» a la espada implica también la posibilidad de llamar «espada de Baco» a la copa. La falacia en la argumentación humorística de Lope está, sin embargo, en la introducción de un rasgo subjetivo de valor en uno de los términos: Lope elige *palo* y no *madera* para hacer efectiva su burla.

No deja de tener en cuenta Lope el valor intelectual de la metáfora (la analogía entre dos términos establece un conocimiento afirmaba Aristóteles), pero la metáfora lejana elimina la claridad y, desde su perspectiva estética, también la belleza por tanto. En ese sentido, los usos metafóricos en los textos de Pico de la Mirandola o de Salomón citados en el texto de Lope⁷⁴ conservan ese valor didáctico, mientras que la sustitución de *mar* por *chamelote* es «traslación durísima».

Al abrir este trabajo con el análisis de las cartas en que Lope se escondía para atacar en 1614 los nuevos poemas de Góngora, resultaba por momentos difícil hallar el fundamento estético en unos textos donde el ataque personal por momentos lo era todo. ¿Qué ha quedado después de los años, cinco después de la muerte del poeta cordo-

⁷² *Ib.*, p. 357.

⁷³ *Ib.*, p. 371.

⁷⁴ *Ib.*, p. 376.

bés, de rencilla personal en el soneto de *La Dorotea*? Lope parece esmerarse, en el preámbulo al soneto, en desligar a Góngora de su burla y en dirigirla exclusivamente contra los malos imitadores. Elimina de la versión que publica las referencias más personales hacia él que aparecían en la versión de la carta al Duque de Sessa. No omite, de otro lado, en la lista de los grandes poetas de su tiempo el nombre de Góngora.⁷⁵ Sin embargo, deja una alusión velada, y no poco malévol, hacia él en el final del primer terceto:

Cáligas diré ya, que no grigüescos
Como en el tiempo del pastor Bandurrio.

En el comentario se detendrá en este curioso personaje Bandurrio. César lo desconoce y Julio precisa que «Bandurrio es muy antiguo. Fue el primer inventor de las bandurrias que hoy se llaman de su nombre».⁷⁶ Más adelante se cuenta su historia, que no es sino una parodia del mito de Orfeo, el creador de la poesía, y se dice su epitafio, que motiva el rechazo de Ludovico. La crítica ha identificado en este Bandurrio al propio Góngora y Millé sugería que lo que dio origen a esta designación fue el romance del cordobés «Agora que estoy despacio/cantar quiero en mi bandurria».⁷⁷ No se ha notado, sin embargo, hasta donde sé, que Bandurrio es nombre de un personaje rústico en un poema de Góngora y no en cualquiera, sino en el romance «Ensíllenme el asno rucio» que es una parodia del romance morisco de Lope «Ensíllenme el potro rucio». El viejo Lope parece haber guardado el recuerdo de las primeras lides con el cordobés aún después de la muerte de su rival. Si se releen los dos versos a partir de esta identificación, se entiende todo su alcance demoledor.

De otro lado, en cuanto término léxico, *cáligas* es un cultismo («voz puramente latina» la llama el *Diccionario de autoridades*), pero en cuanto referente es una antigua prenda de vestir («armadura de la pierna que usaban los Romanos, que parece que llegaba desde el pie, hasta la pantorrilla», según el mismo diccionario). Los cambios en los hábitos de vestir sirven en varios textos de la época para representar los cam-

⁷⁵ *Ib.*, p. 347.

⁷⁶ *Ib.*, p. 387.

⁷⁷ Dice Morby en VEGA, Lope de, *ob. cit.*, p. 388, nota.

bios en las instituciones humanas, incluida la literatura.⁷⁸ En el soneto anticulto, Lope, el creador de la «comedia nueva» que toleraba mal seguramente ser llamado «antiguo» en el dominio de la poesía, presenta irónicamente el uso de los cultismos, un rasgo de la «poesía nueva», como un retorno a los tiempos antiguos, y estos son los «tiempos del pastor Bandurrio», es decir, los de Góngora, el poeta muerto, aquel cuyo epitafio Ludovico no quiere escuchar.

Esta escena de *La Dorotea* es el último ataque de Lope contra la propuesta estética del gongorismo. Retomando la perspectiva de la Retórica clásica que guía subliminalmente sus argumentos, podría decirse que estos, en síntesis, apuntan a desvanecer el valor de la poesía culta en el plano de la *inventio*, al pretender reducirla a un conjunto de técnicas repetidas; en el plano de la *dispositio*, al criticar el orden sintáctico y de ideas en el poema; y en el plano de la *elocutio*, al intentar reducir al ridículo su uso de las figuras. Siempre dentro de esta perspectiva retórica, la crítica al gongorismo situaba el poema en el eje del acto de comunicación para condenarlo como elemento distorsionador. En el fondo, al reflexionar sobre la poesía, Lope no abandonaba su posición de creador teatral, terreno en el cual los fundamentos retóricos le habían permitido justamente sostener, en el *Arte nuevo*, su fórmula innovadora. Quizás lo entendió así Pellicer al concederle sin discusión el principado de la poesía cómica.

Bibliografía

ALEMANY Y SELFA, Bernardo

1930 *Vocabulario de las obras de Don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Tip. de la Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos.

ALONSO, Dámaso

1935 *La lengua poética de Góngora*. Madrid: Revista de Filología Española, Anexo XX.

1989

«Lope de Vega, símbolo del Barroco». *Poesía española. Obras completas IX*. Madrid: Gredos, [1950].

⁷⁸ Por ejemplo, para justificar el abandono de los coros en la tragedia, Rey de Artieda había dicho, en un texto que Lope seguramente conocía bien: «volvemos a los coros es volvemos los viejos y antiquísimos arneses».

- 1384 *La Dorotea en el contexto de la polémica antigongorina*
- 1978 *Estudios y ensayos gongorinos. Obras completas V.* Madrid: Gredos, [1955].
- DICCIONARIO DE AUTORIDADES [1729]
1976 3 vols. Madrid: Gredos.
- GÓNGORA, Luis de
1921 *Obras poéticas.* Ed. R. FOULCHÉ-DELBOSC. 3 volúmenes. Nueva York: The Hispanic Society of America.
- HORACIO
1932 *Satires, Epistles and Ars Poetica.* Tr. H. RUSHTON FAIRCLOUGH. Londres/ Nueva York: William Heinemann LTD, G.P. Putnam's Sons.
- OROZCO DÍAZ, Emilio
1961 «La polémica de las *Soledades* a la luz de nuevos textos. Las "Advertencias" de Almanza y Mendoza». *Revista de Filología Española*, vol. XLV, n.º 44, pp. 105-135.
- 1973 *Lope y Góngora frente a frente.* Madrid: Gredos.
- PELLICER DE SALAS y TOVAR, José [1630]
1971 *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote.* Hildesheim/Nueva York: Gerog Olms Verlag.
- QUINTERO, María Cristina
1991 *Poetry as Play. Gongorismo and the Comedia.* Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.
- ROSES LOZANO, Joaquín
1994 *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII.* Madrid/Londres: Tamesis Books.
- ROZAS, Juan Manuel
1990 «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)». *Estudios sobre Lope de Vega.* Madrid: Cátedra, pp. 133-168.
- VEGA, LOPE de [1621]
1969 *La Filomena. Obras poéticas.* Ed. José Manuel BLECUA. Barcelona: Planeta.
- 1987 [1632]. *La Dorotea.* Ed. Edwin S. MORBY. Madrid: Clásicos Castalia.