



De gozques, Anaxandros y grigüescos: Francisco Pérez de Amaya retratado por Lope de Vega ·

Cipriano López Lorenzo

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2815-1017>

Université de Neuchâtel. Institut des Langues et Littératures Hispaniques
Neuchâtel (Suiza)
cipriano.lopez@unine.ch

JANUS 10 (2021)

Fecha recepción: 17/12/20, Fecha de publicación: 25/01/21

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=168>>

DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20211004>

Monográfico

“Formado de varias partes un cuerpo, quise que le sirviese de alma mi buen deseo”: los *fragmenta* de *La Filomena* (1621). Coordinadores Florencia Calvo y Antonio Sánchez Jiménez

Resumen

Lo que pretendemos en estas páginas es ahondar en las estrategias retóricas que articuló Lope para describir la condición de Francisco Pérez de Amaya, jurista antequerano, en las epístolas “primera” y “octava” de *La Filomena*; el modo en que lo atacó recurriendo a metáforas y símiles que se han pasado por alto en los estudios relacionados. Al analizar tales imágenes, observaremos el desplazamiento profesional y el vejamen personal que Lope le encaja en este peculiar retrato, y saldrán a flote referencias cruzadas y otros aspectos interesantes sobre el imaginario de nuestro poeta y su posicionamiento frente a los cultos.

Palabras clave

La Filomena; Francisco Pérez de Amaya; Lope de Vega; vejamen; epístola

Title

* Este artículo se inscribe dentro del proyecto de investigación «Lope de Vega como poeta cortesano: *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624)» (IZSAZ1_173356), dirigido por Antonio Sánchez Jiménez y Florencia Calvo.

Of “gozques”, “Anaxandros” and “grigüescos”: Francisco Pérez de Amaya portrayed by Lope de Vega

Abstract

Throughout these pages we will intend to examine the rhetorical strategies displayed by Lope when describing Francisco Pérez de Amaya, a lawyer from Antequera, in the first and eighth epistles included in *La Filomena*. We will examine, therefore, the way in which the poet attacked him drawing on metaphors and similes that, up to now, have been overlooked in specialised and related papers. Once analyzed those images, we will discover the peculiar portrait made by Lope, full of professional displacements and personal satires. Together with it, some cross-references and interesting aspects on our poet's imaginary will arise, as well as his stance against the “cultos”.

Keywords

La Filomena; Francisco Pérez de Amaya; Lope de Vega; satire; epistle



Como el resto de los *fragmenta* que compone ese “cuerpo” diverso que es *La Filomena* (1621), las epístolas dirigidas a amigos y allegados del poeta salieron a la luz preñadas de alusiones, pullas más o menos veladas y alguna que otra crítica directa hacia los detractores de su estilo, los cuales, por entonces, o bien habían asumido la “nueva poesía” de don Luis, o bien las tesis de la *Spongia* (1617), o bien participaban de ambos frentes, para mayor hastío de Lope. De todas ellas, nos interesan en estas páginas la “Epístola primera” y la “Epístola octava”, pues en ambas Lope se enzarza con un peculiar enemigo que ha quedado asociado a la imagen del río Corbones y a una pedantería supina: Francisco Pérez de Amaya.

En la primera de las epístolas del libro, Amaya pasa de ser un pintor ignoto de la Antigüedad a uno de grutescos o a un remendador de gregüescos:

Ya visteis la canción que en breve suma
refirió las grandezas de Onosandro,
el mar Tirreno y la celeste espuma.
Pues hubo cierto bárbaro Anaxandro,
pintor de tentaciones y grutescos,
que no de los selectos de Alejandro
que, cual si fuera remendar grigüescos
de colegial, del líquido Corbones
se puso en los chapines pedantescos.
A sus mal entendidas opiniones

puso nombre de crítico juicio:
poco muestran tener tales razones. (vv. 82-93)¹

La crítica continúa, de manera más generalizada, también entre los versos 94 y 111.

En la octava epístola, dentro de las alegorías que pueblan el jardín de Lope, Amaya se transforma en un gozque que no para de ladrar, generando un ruido insoportable de ignorancia y envidia:

Aquí un famoso perro es la figura
más principal, a quien ladrando atajan,
sin advertir en él descompostura,
mil intrépidos gozques, que trabajan
por inquietar su vida, con algunos
que a Manzanares desde el Tormes bajan.
Nombres tienen allí los importunos,
mas sólo os diré dos: Raminto y Maya,
ahitos de ladrar, de ciencia ayunos.
No es este Maya aquel famoso Amaya,
de quien en tierna edad canté contento
La Dragontea de la indiana playa;
es un cierto sabueso macilento,
ingrato a las riberas de Corbones,
que no degeneró su nacimiento. (vv. 406-420)

Los dardos de Lope, como se ve, nunca mencionan el nombre de ese blanco humano. Quien verdaderamente dio cuerpo a la hipótesis de que detrás de estos versos se escondía la figura de Francisco Pérez de Amaya fue Joaquín de Entrambasaguas (1933 y 1934) a partir de una breve conjetura de Cayetano Alberto de la Barrera (1890: vol. 1, 311). La hipótesis se confirmaba décadas más tarde con la noticia que Dámaso Alonso (1982) daba sobre un ejemplar suyo de *La Filomena*, en cuyos márgenes un agente cercano a la polémica gongorina declaraba que la persona aludida en esos dardos de Lope era su amigo Pérez de Amaya². En los últimos años esta identificación se ha reforzado también en trabajos de estudiosos como Iglesias Feijoo (1983) y Daza Somoano (2007), quienes nos informan de que

¹ Los pasajes de *La Filomena* y *La Circe* los citamos siempre por la edición de Antonio Carreño (Vega, 2004). Como aclararemos en nota más adelante, la puntuación que propone el editor para los versos 88-89 podría ser revisada.

² “Poseo un ejemplar de *La Filomena*, 1621, que contiene muchas notas marginales escritas por la mano de un enemigo de Lope, partidario de Góngora, que por dos veces (en los fols. 109vº y 158vº) se proclama amigo de don Francisco de Amaya” (Alonso, 1982: vol. 6, 250).

el vejado nació en Antequera en 1587 y estudió en las universidades de Osuna y Salamanca, en las cuales ocupó varios cargos administrativos de cierta relevancia. Su producción se circunscribe a algunos tratados jurídicos, unos *Desengaños de los bienes humanos* (1681), y dos manuscritos: el perdido *Anti-Antídoto* —una de las primerísimas defensas de la *Soledad Primera* de Góngora³—, y los comentarios al *Ibis* de Ovidio, estos últimos localizados en 2017 en la Biblioteca Manuel Ruiz Luque de Montilla (Córdoba) por Garrido Berlanga (2017). La chispa que prendió este rifirrafe, no obstante, no es ninguno de esos textos mencionados, sino un pequeño libelo difamatorio que el jurista antequerano redactaría y haría circular de forma anónima y manuscrita, atacando una canción del Fénix dirigida al duque de Osuna, como luego veremos. Una copia de ese libelo, titulado *Examen crítico de la canción que hizo Lope de Vega a la venida del duque de Osuna. Dirigido al mismo autor*, la encontró Entrambasaguas en el manuscrito ms. 1323 de la Real Biblioteca, hoy día conservado en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, con signatura ms. 2006. La batería de argumentos que dio el crítico entonces para atribuir el texto a la pluma de Amaya ya la resumimos junto con Valiente Romero de la siguiente manera:

- a) El autor del *Examen* se encontraba en “remotas partes” cuando lo compuso, y Amaya debía de estar aún en Salamanca, impartiendo la cátedra de *Instituta*.
- b) El autor del *Examen* está al tanto de los gastos de España en Flandes, algo que bien podía conocer una persona como Amaya, siempre trabajando en asuntos jurídicos y económicos.
- c) El autor del *Examen* se muestra indiferente a posibles represalias por parte de Lope, lo que casa bien con una posición periférica de Amaya respecto de los círculos literarios.
- d) El autor del *Examen* conoce de primera mano Osuna y el río Corbones, al igual que Amaya, quien estudió y trabajó en la universidad urseonense. Este quizás sea el punto más decisivo en la atribución, y sobre el que discurren los versos 89-90 de la “Epístola primera”: “de colegial del líquido Corbones | se puso en los chapines pedantescos” (Lope de Vega, “A don Francisco de la Cueva y Silva, insigne jurisconsulto. Epístola primera”, en *La Filomena*, vv. 89-90). Y es que los versos de la canción de Lope —“mientras mirare Osuna | tu casa en el espejo de Corbones” (Lope de Vega, “A la venida de Italia a España del excelentísimo señor duque de Osuna”, en *La vega del Parnaso*, vv. 135-136)— propiciaron la siguiente reprimenda de nuestro censor:

³ Algunas de sus argumentaciones pueden conjeturarse a partir de los comentarios que hizo al margen de una de las copias manuscritas del *Antídoto* de Jáuregui, el ms. 3965 de la BNE, mezcladas con las de Sebastián de Herrera y Rojas. Ver Jammes (1962).

“¡Lindas bobericias se deja Vmd. caer! Pone por espejo a Corbones, un miserable arroyuelo que lo más del año está seco, y tres leguas de Osuna, puesto en diverso territorio, que es imposible, aunque más se desoje, y sea un Argos o un lince, alcanzar a verse en tal espejo. Pudiera Vmd., ya que Osuna es estéril de aguas, poner otra suerte de duración y perpetuidad, pues hay infinitas, y los poetas las tienen a cada paso” (Anónimo, *Examen crítico*, fol. 163v) (López-Valiente, en prensa: s.p.).

Lo que pretendemos en estas páginas no es seguir ahondando en esa identificación, que parece del todo resuelta, sino en las estrategias retóricas que articuló Lope para describir la condición de este jurista en las epístolas “primera” y “octava”; el modo en que lo atacó recurriendo a metáforas y símiles que se han pasado por alto en los estudios relacionados. Al analizar tales imágenes, observaremos el desplazamiento profesional y el vejamen personal que Lope le encaja en este peculiar retrato, y saldrán a flote referencias cruzadas y otros aspectos interesantes sobre el imaginario de nuestro poeta y su posicionamiento frente a los cultos.

Comenzando con la “Epístola primera”, en los versos 82-84 Lope alude a su canción *A la venida de Italia a España del duque de Osuna* (Vega, 2015: 565-583), potentado a quien compara con el estratega militar Onosandro, solo que el español llega a la corte desde Nápoles, atravesando el mar Tirreno:

Ya visteis la canción que en breve suma
refirió las grandezas de Onosandro,
el mar Tirreno y la celeste espuma. (vv. 82-84)

El poema debió de imprimirse y difundirse semanas antes del 10 de octubre de 1620, fecha en la que el duque llegaba a la corte a petición del rey, si bien no se conservan ejemplares de esta primera edición (Vega, 2015: 567-568). Tan solo conocemos el texto gracias a que este se insertó de forma póstuma en *La vega del Parnaso* (1637, fols. 65r-66v), lo que nos permite constatar que las referencias al mar y la celeste espuma son traslado directo de los tres primeros versos de la canción: “Humilla, ¡oh mar Tirreno!, las vencidas | ondas, que reverberan en las nubes | y, espuma celestial, se desvanecen”.

En el segundo terceto, Lope dibuja el perfil de su enemigo en clave pictórica: escoge un pintor de la Antigüedad, Anaxandro, citado únicamente por Plinio (*Nat.* 35. 50⁴) y de cuya obra no se ha conservado nada, para, a continuación, ponerle a pintar tentaciones y grutescos:

⁴ “Anaxander”.

Pues hubo cierto bárbaro Anaxandro,
 pintor de tentaciones y grutescos,
 que no de los selectos de Alexandro (vv. 85-87)

El adjetivo “selectos” del tercer verso presenta algunas dificultades en su interpretación. Por un lado, podría referirse a “pintor” —“que no [pintor] de los selectos de Alexandro”—, aludiendo así a la corte de Alejandro Magno y a los pintores de renombre que sirvieron en ella, como el famoso Apeles. En ese caso, la fascinación de Lope por el artista griego corroboraría esta interpretación, pues, según Sánchez Jiménez, este pintor es “con diferencia el más citado en la obra del Fénix” (2011: 175). El único reparo que presenta esta lectura es que, desde las noticias difundidas por Plinio (*Nat.* 35. 85⁵) hasta la propia obra dramática de Lope —*La mayor hazaña de Alejandro Magno* (ca. 1614-1618), *Las grandezas de Alejandro* (ca. 1604-1612⁶)—, Apeles se presenta siempre como el único retratista seleccionado —selecto— por el emperador macedonio (De Armas, 1981; Sánchez Jiménez, 2011). De hecho, esta exclusividad de la que gozó Apeles sustenta en parte la trascendencia y enorme alcance de su leyenda. Por este motivo surge la posibilidad de interpretar el adjetivo “selectos” como referido a “grutescos” o “tentaciones y grutescos” —“que no de los [grutescos] selectos de Alexandro”—, también del verso inmediatamente anterior. Ahora bien, esta segunda lectura ofrece sus propias trabas, ya que las citas clásicas sobre Apeles, de cuya obra no nos ha llegado nada, siempre lo elogian como retratista; nada sabemos de que Alejandro le encargara “selectos” grutescos o de que estos existieran, salieran de la pluma que salieran. Además, los grutescos fueron una expresión artística europea propia del siglo XVI, aunque inspirados en motivos ornamentales de la Roma clásica. A raíz del hallazgo arqueológico de la Domus Aurea neroniana en Roma, en 1480, estos ornatos pictóricos de grifos, esfinges, tritones, monstruos, etc. se difunden desde Italia por todo el continente. Sobre el nombre, nos informa Fernández Arenas que:

Las salas donde se ofrecían aquellas pinturas de la época augustea, por estar bajo el suelo, oscuras y llenas de humedad, se consideraron como bodegas

⁵ “fuit enim et comitas illi, propter quam gratior Alexandro Magno frequenter in officinam ventitanti —nam, ut diximus, ab alio se ingi vetuerat edicto—”.

⁶ En *Las grandezas de Alejandro* leemos: “Apeles: Ven, mi Campaspe, y no llores | aunque es de amor justa ley; | que si Alejandro era rey, | yo soy rey de los pintores” (acto I, vv. 693-696); “Rojane: [...] Y así, Alejandro mandó | dar licencia solo a Apeles, | de cuyos raros pinceles | este retrato salió” (acto II, vv. 1564-1567). Ahora y en adelante, todos los pasajes de sus comedias son citados a partir de las ediciones digitales recogidas en *ARTELOPE: base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega* (Oleza Simó).

o grutas, por lo que se las denominó, con expresión italiana, *grotte*. De ella se deriva el nombre con el que será conocida esta forma ornamental en los distintos idiomas: *grotteschi*, *grutesque*, *grotteske*, y *grutesco* (1979: 8).

No tendría sentido, por tanto, que Lope alabara en su epístola unos supuestos grutescos de Alejandro Magno. ¿Quién es ese “Alexandro” entonces? La bibliografía consultada siempre toma el *Arte de la Pintura*, de Francisco Pacheco (Sevilla, 1649), como el mejor testimonio del origen y difusión de los grutescos en España. En su libro tercero, el sevillano da algunas pistas sobre unos tales Julio Aquiles y Alejandro Mayner:

De aquí pienso yo que se enriquecieron Julio y Alejandro (si ya no es que fuesen discípulos de Juan de Udine o de Rafael de Urbino), los cuales, valientes hombres, vinieron de Italia a pintar las casas de Cobos, secretario del Emperador, en la ciudad de Úbeda; y de allí a la Casa Real del Alhambra en Granada (en una y otra parte, a temple y fresco), la cual pintura ha sido la que ha dado la buena luz que hoy se tiene, y de donde se han aprovechado todos los grandes ingenios españoles (1649: 360).

¿Sería ese “Alexandro” este Alejandro Mayner, pintor de grutescos proveniente de los talleres italianos de Udine o Urbino? ¿Cómo lo llegaría a conocer el propio Lope? La respuesta a esta segunda cuestión la podría dar Palomino Velasco, quien aporta algunas obras más de estos ingenios italianos bajo el epígrafe “Julio y Alexandro, pintores”, incluyendo ciertas pinturas en la torre del palacio ducal de Alba, donde estuvo Lope:

Y también las que había, y conocí yo, en las casas del excelentísimo señor duque de Alba en esta corte, y las que hoy permanecen en el célebre alcázar de la villa de Alba de Tormes, aunque no todas son iguales, porque debió de pintar algunas piezas algún discípulo suyo. Y tiénese también por cierto que las célebres pinturas de Mérida en los acueductos son también de mano de Julio y Alejandro, los cuales se volvieron a Italia, donde murieron sobre los años de mil quinientos y treinta (1724: 238).

Así pues, si hubo obras de estos dos pintores en el palacio de Alba de Tormes, Lope debió de conocerlas de primera mano y saber, incluso, el nombre de los artífices. Extraña, en cambio, que Lope solo mencione a Alejandro y omita a Julio. La explicación podríamos hallarla en los estudios llevados a cabo por Dacos, quien llegó a la conclusión de que:

es difícil imaginar que Alejandro hubiera venido a España al regresar desde Italia junto con Julio, tal y como afirmaron autores de antaño, desde

Villalón a Palomino, y tal y como los modernos han reiterado. Con la salvedad de los años de trabajo en la Alhambra, los documentos que se conservan sobre ambos artistas no atestiguan que trabajaran simultáneamente en la misma obra (2007: 107).

Es decir, que cabe la posibilidad de que las pinturas del castillo de los Álvarez de Toledo fueran grutescos, y que hubieran sido pintados exclusivamente por Alejandro Mayner, y que por tanto el verso “que no de los selectos de Alexandro” sea una alusión a esas pinturas de gran calidad, si bien hoy desaparecidas, del artista italiano del siglo XVI⁷. Desafortunadamente, existe un enorme vacío documental en la biografía de Alejandro Mayner, y lo que sabemos de Julio Aquiles no es suficiente para zanjar la cuestión de si ambos o solo uno de ellos realizaron los encargos de la casa de Alba (Martínez Jiménez, 2019: 10).

Con todo, en el libro V de la *Arcadia* (1598) Lope ya había experimentado este recurso trasladando algunos objetos artísticos del castillo de Alba de Tormes al plano literario. Los frescos y esculturas con que don Fernando Álvarez de Toledo hizo decorar la Torre de la Armería se transfirieron al vaticinio poético de Anfriso —“Altos deseos de cantar me encienden” (vv. 645-670)— en un ejercicio de plasmación verbal muy vívida (Sánchez Jiménez, 2014 y 2015). Lejos de aquella hipotiposis, esta alusión de Lope a los grutescos elaborados por Alejandro en el palacio ducal ratifica el enorme impacto que el programa artístico ideado por el duque ejerció en el poeta, y cómo Lope supo aprovecharlo posteriormente para tejer versos donde la éfrasis venía bien, destilando pasajes aquí y allá. No es, por tanto, extraño que Lope volviera la vista a sus años de estancia junto al V duque de Alba para rememorar grutescos de altísima calidad.

Volviendo al terceto, la traducción al plano poético de esta diatriba la entendemos del siguiente modo: se trata de un autor con producción exigua o inexistente, de ahí que se le desconozca como a Anaxandro, y que se entregaba a vuelos literarios que se alejaban de la esencia del Arte, la mimesis de la Naturaleza, ya que tanto tentaciones como grutescos eran escenas narrativas y fantásticas proyectadas sobre códigos herméticos y abstrusos.

Con “tentaciones y grutescos” resulta casi obligado recalcar en la pintura de El Bosco, especialmente en los trípticos de *Las tentaciones de san*

⁷ La cita de Lope, no obstante, no sería la primera mención literaria española a estos pintores italianos. Cristóbal de Villalón los menciona ya en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (Valladolid, 1539): “El Comendador mayor de León, Francisco de los Cobos, trajo aquí asalariados de Italia dos ingeniosos mancebos, Julio y Alejandro, para labrar sus casas, los cuales hicieron obras al gentil y antigüedad, que nunca el arte subió a tanta perfección” (Vian Herrero, 2010: 382-383).

Antonio abad y el *Jardín de las Delicias*, y en el debate nacional que suscitó su estilo en los siglos XVI y XVII entre admiradores y detractores. Aparentemente, Lope se muestra siempre elogioso hacia el pintor brabantón, según expone Sánchez Jiménez (2011), desde su mención en los envites literarios contra Colmenares hacia 1624 —algo confusa⁸—, hasta su defensa bajo la máscara del Burguillos en 1634. Su recurso a El Bosco para atacar a los cultos en *La Circe* es ambiguo, de tal forma que el discurso de Lope da la sensación, en general, de explotar ciertos aspectos del brabantón para zaherir a sus rivales o ironizar sobre sí mismo según mejor le conviniese. *La Filomena*, más próxima en el tiempo a *La Circe* y aún con las cicatrices de la polémica gongorina abiertas, probablemente utilice indirectamente la figura del maestro con voluntad vejatoria, comparando las figuras lascivas y disparatadas de uno con los versos “cultidiabescos” de otros⁹. Otro caso representativo de la vinculación de la pintura de El Bosco con Góngora nos lo recuerdan Xavier Salas: Quevedo se atrevió a calificar a don Luis de “Bosco de los poetas, | todo diablos y culos y braguetas” en su silva “Alguacil del Parnaso, Gongorilla” (Salas, 1943; Tobar Quintanar, 2013; Sáez, 2015). Y Huergo Cardoso (2019: 129) demostró que ciertas composiciones de paisajes en las *Soledades* de Góngora podían estar inspiradas, mediante écfrasis atributiva o asociativa, en *Las tentaciones de san Antonio abad* que el mismo don Luis viera en 1589 en el monasterio de El Escorial. Con todo, y es a lo que vamos, la referencia oblicua de El Bosco en los versos de la epístola lopesca no es mera asociación casual y aleatoria. Covarrubias nos ayuda a entender esa dinámica interna al elevar al pintor a dechado del género:

Grutesco, se dixo de gruta, y es cierto modo de pintura, remedando lo toscos de las grutas, y los animalejos que se suelen criar en ellas, y savandijas y aves noturnas [...] Este genero de pintura se haze con unos compartimentos, listones, y follages, figuras de medio sierpes, medio hombres, syrenas, sphinges, minotauros: al modo de la pintura del famoso pintor Geronimo Bosco (1611: 451v).

⁸ Otra lectura del pasaje podría ser la de que, bajo el nombre de Jerónimo Bosco, Lope esté encubriendo a Góngora —nombre que nunca pronuncia—, culpando a sus dos famosos poemas —“dos docenas de versos”— del revuelo poético levantado, pero salvándole a él como pintor excelente. Es la misma táctica que despliega en los vv. 85-87 citados, donde se ataca al adversario como pintor de grotescos, pero se salvaguarda la excelencia del verdadero artista, célebre en tal género.

⁹ “Estos versos ¿son turcos o tudescos? | Tú, lector Garibay, si eres bamburrio, | apláudelos, que son cultidiabescos” (Vega, 2012: 283).

Por otro lado, nótese que la propia definición, como ya vimos más arriba, remite al origen *grotta*, lo que nos desplaza hacia lo subterráneo, lo oscuro y, nuevamente, hacia la poesía de Góngora, pues la *grotta* es un paraje en donde la imagen clásica medida se desborda y se deja en evidencia la falsa firmeza del suelo, tal y como ya avanzó Ruiz Pérez al tratar esta imagen en las *Soledades*:

Si cabe, desde el programa estético del creador y su interés por la oscuridad [...], el poema del cordobés se encuentra más cercano que al ordenado jardín a la selvática desmesura de la gruta [...], en paralelo al descenso infernal o su correspondiente catábasis, con algo de onírico, que trazan los pasos del peregrino tras el naufragio (2013: 48).

Nada que ver con los retratos y bodegones “naturalistas” de Van der Hamen, por ejemplo, que Lope tanto admiró y vindicó en clara estrategia de autopromoción estética frente a los cultos. Esta táctica de Lope, así como la batalla entre ambas corrientes pictóricas y su paralelismo en la poesía de los años 20, las atestiguó Sánchez Jiménez:

El Fénix se dio cuenta de que en el campo de la pintura se libraba un combate análogo al suyo contra los cultos. En pintura luchaban dos bandos: por una parte, los pintores que se dedicaban a los retratos y bodegones, que enfatizaban la *imitatio* fiel del natural y la importancia del ingenio; por otra, los pintores que se especializaban en géneros más prestigiosos (la pintura sacra de carácter narrativo, entre otros), que subrayaban la *electio* y el papel de los conocimientos adquiridos (2011: 291).

En definitiva, la voz hostil aquí enfrentada a Lope fue la de alguien con escasos versos a sus espaldas y afín a las tesis de la “nueva poesía”, consideradas por Lope y los suyos como disparates heréticos y deleites sin profundidad moral, “pinceladas” contrapuestas a la poesía natural del Fénix¹⁰.

¹⁰ La interpretación que Lope pudo hacer de los grutescos bebería seguramente de los comentarios del padre Sigüenza, quien describía así los capítulos y cámaras del prior de San Lorenzo de El Escorial en el libro tercero de su *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1605): “De la cornisa arriba están entrambos techos y bóvedas labrados con gran variedad de grutescos. El orden de ellos, excelente; [...] y por de dentro de estos marcos van corriendo por sus listras [*sic*] y compartimentos mil bizarrías y caprichos de grutescos (hemos de hablar con sus términos, pues todo vino de Italia), donde se ven animales varios, aves extrañas, paños de diversos colores colgados, tendidos unos, plegados otros, pedazos de arquitectura, frontispicios, cornisas, cimborrios, sustentados falsamente sobre palillos, y otras cien monerías propias de esta suerte de pintura, que no pretende más que deleitar la vista con esta

El siguiente terceto ajusta cuentas con la condición social y el origen del adversario, que se presenta remendando calzones:

que, cual si fuera remendar grigüescos¹¹
de colegial, del líquido Corbones
se puso en los chapines pedantescos. (vv. 88-90)

Este remendar “grigüescos”, que en el XVII eran una prenda interior comparable a los calzones, promueve una imagen degradante del rival en tanto que hace de sus críticas una acción de escaso valor acuciada por la penuria económica, a lo que se sumaría una posible alusión a la esfera femenina, pues la costura y los chapines eran propios de la mujer¹². No obstante, bajo esta imagen parece latir una lectura más. Tras la publicación en 1609 del *Anacreón castellano, con paráfrasis y comentarios según el original griego*, de Francisco de Quevedo, tales prendas humildes y muy propicias al tratamiento escatológico formaron parte de un, diríamos, vocabulario antigongorino. La traducción del madrileño fue espoleta de una serie de ataques iniciada con el soneto “Anacreonte español, no hay quien os tope”, atribuido a Góngora. En el soneto, don Luis había explotado la disemia de *gregüescos/gregüescos*, y ponía a Quevedo a leer sus calzones cagados si este quería de verdad entender algo de la lengua del de Teos:

Con cuidado especial vuestros antojos
dicen que quieren traducir al griego,
no habiéndolo mirado vuestros ojos.

vagueza” (Sigüenza, 1927: 342). Nótese cómo Lope tiene que contrarrestar esta visión con los grutescos de Alejandro, expresión del buen gusto del duque de Alba.

¹¹ Aunque ediciones modernas de *La Filomena*, como las de Blecua (Vega, 1989) y Carreño (Vega, 2004), entienden como sintagma completo “grigüescos | de colegial”, no estamos tan seguros de esa solución. Podríamos puntuar esos versos de forma más fiel a la *princeps*, que marca esticomitía en estos tercetos: “que, cual si fuera remendar grigüescos, | de colegial del líquido Corbones | se puso en los chapines pedantescos”. Es decir, que, cual entendido en el río Corbones, se puso a apostillar textos con una erudición vana.

¹² Por ejemplo, Quevedo echaba mano de esta labor para ilustrar el mundo al revés en su romance “Gobernando están el mundo” (Quevedo, 1989: 251-255): “Apreciábase el ajuar | que a Jimena Gómez dieron | en menos que agora cuesta | remendar unos gregüescos” (vv. 41-44).

Prestádselos un rato a mi ojo ciego
 por que a luz saque ciertos versos flojos,
 y entenderéis cualquier gregüesco luego. (2019: n. 109, vv. 9-14)¹³.

Quevedo devolvió el golpe con su romance “Poeta de ¡Oh, qué lindicos!”, replicando que: “Para sacar versos flojos, | o sea para soltarlos, | basta la vena que tienes: | hartos arrojas cada año. | No entendemos los gregüescos | por acá, aunque los usamos; | dánoslos a entender tú, | que andas siempre en esos barrios” (n. 828, vv. 85-92)¹⁴. A partir de este fuego cruzado, el uso burlesco de los gregüescos para referirse a los versos que excretaba la diarrea verbal e ininteligible de Góngora debió de ser un estoque común. Por tanto, “remendar grigüescos” puede leerse de forma literal, como vía para humillar el *status* social y académico del crítico; o de forma metafórica, si se repara en los seguidores de Góngora y en la forma en que estos dieron pleno sentido a los poemas de su adalid por medio de cultas exégesis-remiendos. Análogamente a *pintar grutescos*, la expresión insinúa un antigongorismo larvado, y aprovecha, a su vez, una artillería que Quevedo había empleado contra el cordobés años atrás. La alianza que mantuvieron Lope y Quevedo frente al enemigo común del cultismo, especialmente “cuando Quevedo decidió apoyar a Lope en su disputa contra los ‘aristotélicos’ de la *Spongia*” (Sánchez Jiménez, 2013: 29), hizo habitual que uno aprovechara la invectiva del otro para su propio frente abierto. Así, además de la vista, conocemos otras chanzas compartidas por ambos poetas para censurar la jerigonza de los cultos, como la alusión a Merlín Cocayo – “merlinice”, en el *Laurel de Apolo*, y “merlincocaizando” o “merlincocayas”, en los versos de Quevedo (n. 834, v. 9; y n. 841, v. 89, respectivamente)–, o la voz “papagayo” –“papagayo andaluz”, en *La Filomena* (Llamas Martínez, 2013); y “hablas como papagayo”, en Quevedo (n. 828, v. 48) (Tobar Quintanar, 2013: 197)–, entre las numerosas imágenes vejatorias contra don Luis que saltaron de una pluma a otra: la condición judaizante, la homosexualidad, etc. (Carreño, 2010). Al tiempo, la admiración de Lope hacia su colega cristalizó en una suerte de “discipulado”, en palabras de Chevalier (1992) y Gargano (2011), con la publicación de las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634). Pero al igual que Lope se inspiró en don Francisco para urdir su retórica antigongorina, Francisco se alineó con las posturas y propuestas estéticas del Fénix y le cubrió las espaldas de diversas maneras:

¹³ Este soneto puede leerse en diálogo con el romance mitológico de Góngora “Aunque entiendo poco griego, | en mis gregüescos he hallado | ciertos versos de Museo | ni muy duros ni muy blandos.” (Góngora, 1998: n. 63, vv. 1-4).

¹⁴ De aquí en adelante, citamos y damos la numeración de poema y versos según la edición de José Manuel Blecua (Quevedo, 1990).

[...] en sus versos antigongorinos don Francisco: 1) recriminó explícitamente a don Luis las sátiras que dirigió a Lope de Vega; 2) admiró al dramaturgo madrileño, pues llegó a identificarse con él en ingenio y calidad poética; 3) recreó burlescamente varios versos de poemas gongorinos relacionados con Lope; 4) usó para atacar a Góngora algún recurso jocoso –el diminutivo en el nombre apostrofado o las rimas burlescas– que el cordobés había utilizado en sus composiciones contra el Fénix; 5) dirigió al andaluz algunas pullas –convencionales, por lo demás– que el cordobés había lanzado a Lope [...] (Tobar Quintanar, 2013: 185).

El retrato que Lope le dedica a don Francisco Pérez de Amaya en los tercetos de la epístola primera, según hemos ido desbrozando, es un contexto muy sugerente que se ha sobrevolado pero que ya daba pistas sobre la identidad del adversario: de obra literaria desconocida, afín al bando de los cultos, probablemente comentarista de alguno de los grandes poemas de Góngora, relacionado con un ambiente académico humanístico, pero despreocupado de alcanzar respaldo literario, etc. El desprecio de Lope por su escasa producción, con la posibilidad incluso de tergiversar el título de su libelo —recordamos que la copia conservada se titula *Examen crítico* y no *Crítico juicio*—, expresa el deseo del poeta por desplazarlo de un campo literario al que ya entonces concurrían nombres de mayor peso y altura. Como expresará varios años después en uno de los sonetos finales de *La Circe* (1624), Lope emplea a su favor un baremo mediante el que colocar a su competencia en posiciones de centro o periferia respecto de la fama y el reconocimiento; esto es, contar con una producción impresa de envergadura a partir de la cual proseguir con un posible cribado cualitativo:

Silvio, si conocer poetas quieres,
a las obras impresas te remite,
que aquéllas son las verdaderas señas. (vv. 12-14)

Es evidente que este retrato en tercetos desplaza a Amaya no solo de la cúspide parnasiana —por otra parte nunca pretendida por el abogado—, sino del círculo gremial en el que se emplaza Lope, poniendo en funcionamiento la dicotomía “bonete/poeta” con la que se separan a los letrados de los que verdaderamente desarrollan una carrera literaria. Así, en la misma epístola, pocos versos después, leemos:

En siendo un escolar bufonista,
para sacarle solas cuatro leyes
es menester llamar un exorcista.
Jamás a los consejos de los reyes
llegan estos *bonetes poeticidas*,

y de los libros vuelven a los bueyes. (vv. 100-105, cursivas nuestras)

La “Epístola octava” continúa retratando a Amaya en sus vicios y fallas personales. Una vez desplazado a nivel profesional, Lope lo desacredita como individuo a partir de la alegoría de los gozques que (le) ladran al paso. Como propone Sánchez Jiménez (2016) a partir de las tesis de Portús (2008), la escena que se extiende entre los versos 406-420 de la “Epístola octava” puede ser la glosa de un cuadro perdido del poeta en el que se le representaba acosado por los ladridos de varios perros¹⁵. El hecho de que Lope vuelva sobre esas imágenes en un romance inserto en la relación de las fiestas a la canonización de san Isidro (1622) y en el soneto 79 de las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634) lleva a conjeturar que:

[...] probablemente en algún momento de 1621, o, como mínimo, 1622, Lope se hizo retratar rodeado de representaciones alegóricas de la envidia y sus enemigos, y a continuación les mostró y glosó este cuadro a algunos miembros de su círculo de amistades. Además, le propuso esa composición a Carducho como modelo de uno de los grabados de los *Diálogos de la pintura* (“In vanum laboraverunt”), es decir, un libro impreso en el que la imagen pasaría de su intimidad a los ojos de cualquiera que adquiriera el volumen (Sánchez Jiménez, 2016: 167).

Ya fuera ese cuadro el que describiera Montalbán con un Lope mozo, o ya fuera otro más tardío, el trasunto principal de toda esta alegoría sigue siendo la envidia de quienes rivalizaban con el Fénix. Nada de extraño tiene esa pincelada dentro de un volumen que emplea la palabra “envidia” y sus parientes morfológicos (envidiar, envidiado, invidia...) en setenta y ocho ocasiones, de las cuales, el sustantivo “envidia” lo hace en cuarenta y ocho. Por si quedara algún resquicio a la malinterpretación, además, Lope aclara rápidamente que este Maya-gozque está lejos del positivo Amaya —y el propio poeta nos desvela el apellido que oculta— al que cantó en *La Dragontea*; esto es, Diego Suárez de Amaya, alcalde mayor y capitán general de la ciudad de Nombre de Dios (Panamá), a quien Lope atribuyó el mérito de la victoria sobre Drake. Francisco Pérez de Amaya en tanto que envidioso no es un retrato muy individualizador, visto cómo funcionan esos versos dentro de la obra y aun dentro de la producción de Lope, pues la envidia fue uno de sus principales caballos de batalla. No podemos pasar por

¹⁵ Podría tratarse del cuadro que describe Montalbán en su *Fama póstuma*: “Un cuadro en que estaba retratado cuando era mozo, sentado en una silla y escribiendo sobre una mesa que cercaban perros, monstros, trasgos, monos y otros animales, que los unos le hacían gestos y los otros le ladraban y él escribía sin hacer caso dellos” (Pérez de Montalbán, 2001: 23-24).

alto que la envidia es también un “factor integrante de la retórica de la autorrepresentación y de la formación de una identidad creativa individual” (Portús, 2008: 138), por lo que, más que señalar al enemigo, ese retrato revierte en la propia fama del escritor. De ahí su recurrencia.

Algo más precisas son las descalificaciones de ignorante (“de ciencia ayunos”, v. 414) y sediento de presa (“sabueso macilento”, v. 418) que le regala a continuación. Especialmente cruel esta última, pues, como nos recuerda Covarrubias, el sabueso era un perro de montería, entrenado para la caza de presas, que Lope remata con ese aspecto de flaco, descolorido y extenuado (“macilento”). Es decir, que, en su trayectoria vital, Amaya pareciera dejar un reguero de polémicas y tensiones con otros agentes literarios debido a esa esencia conflictiva suya. Cerrando el pasaje resurge el Corbones, mediante el cual Lope se reafirma en el buen tino que creyó tener en su canción al hacer del río un espejo de la casa de Osuna, y por muchas objeciones que ese sabueso, “ingrato” a sus riberas, lograra armar en su libelo. El último verso de nuestro pasaje, no obstante, presenta algo más de dificultad en su interpretación: los elementos sintácticos que gravitan en torno al verbo “degeneró” pueden conmutarse en varias posibilidades. Por ejemplo:

- a) [Sujeto] “que = sabueso macilento” + no degeneró + [objeto directo] “su nacimiento”. Entendiendo en este caso “degenerar” como “desdecir, no corresponder alguna cosa a su principio” (*Aut.*), Amaya, el sabueso, no estaría contradiciendo su propio origen, que sería igual de deplorable que él.
- b) [Sujeto] “su nacimiento” + no degeneró + [objeto directo] “que = las riberas del Corbones”. El nacimiento de Amaya no ensució o lastró la buena “reputación” del Corbones. Por más que Amaya desprecie este río, Lope lo ensalza como espejo de aguas claras en el que poder mirarse la casa de Osuna.
- c) [Sujeto] “su nacimiento” + no degeneró + [Objeto directo] “que” = sabueso macilento”. En este caso, los orígenes de Amaya no serían los responsables de su degeneración actual. Entendemos que sí lo serían sus actos y sus elecciones vitales.

Nos inclinamos más por una lectura del tipo *a)*, en la que el “sabueso macilento” no corrompe sus orígenes porque estos son igual de depravados que él mismo. No obstante, en la reseña biográfica de Amaya que nos ofrece la Real Academia de la Historia no leemos nada sobre una supuesta mácula familiar:

Bautizado en la iglesia parroquial de San Juan de Antequera el 28 de diciembre de 1585, era hijo de Gonzalo Gómez de Amaya y de Isabel Páez. Aunque en su educación de niño se le encaminara al sacerdocio, habiendo recibido del obispo de su diócesis en 1602 la tonsura con celebración de primeras órdenes menores de ostiariado y lectorado, eligió más tarde la toga y no el hábito (Calvo González).

Aún así, lo que nos lleva a apostar por esta lectura es que tanto la expresión “degenerar de su nacimiento”, como “degenerar de su naturaleza” eran muy recurrentes desde finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, como se atestiguan en obras de Paravicino —“no verdugo piadoso, que aun lo fuera (piadoso digo) cuando derramara en la tierra sangre que así *degeneró del nacimiento* en ella” (1994: 99, cursivas nuestras)—, o Castillo Solórzano —“por estar á vista de su anciano abuelo, y haberles menester en la ocasión presente, quiso *degenerar de su natural* y granjearles con las lisonjas de su cristalino humor” (1909: 316, cursivas nuestras)—.

El verbo *degenerar* en las comedias de Lope también apunta hacia los significados de sendas expresiones: o bien hacia la corrupción /desviación del linaje y calidad de los orígenes, como leemos en *Los celos de Rodamonte*: “Laurimo: ¿cómo, que esté por los suelos | vuestro nombre, que a los cielos | es justo que levantéis, | y que así degeneréis | de vuestros nobles abuelos” (acto I, vv. 56-59); y en *El hijo por engaño y toma de Toledo*: “Don García: Sí miento, | dices, señor, la verdad, | que, aunque como a verdadero | hijo me hiciste amistad, | no lo soy, pues degenero, | padre, de tu calidad” (jornada II, vv. 1861-1866). O bien apunta hacia la corrupción/desviación de la esencia o “primer ser”, como leemos en *La competencia en los nobles*: “Don Pedro: Los que compiten, señor, | con prudencia y cortesía | no de su naturaleza | degeneran deseando” (acto II, vv. 1359-1362); y en *El animal de Hungría*: (cuando Teodosia recrimina a Rosaura su animalización): “Teodosia: ¡Cosa que degeneró | del primero ser que fue!” (acto II, vv. 1152-1153).

“Degenerar de su nacimiento” debió de ser común en la época y proyectarse hacia siglos posteriores. De hecho, desde la primera edición de la *Gramática de la lengua castellana* (1771), de la Real Academia Española, la expresión se incluye en los apéndices de numerosos manuales de gramática del siglo XIX como construcción modélica para el uso acertado de la preposición “de”. Con este valor se emplea en las gramáticas de Pelegrin (1825), Emanuel del Mar (Mar, 1826), Ortiz del Casso (1847), o Avendaño (1849), entre otros.

Entonces, ¿por qué Lope elimina en ese verso de la “Epístola octava” la preposición “de”, regida por el verbo? En realidad, la transitivización de *degenerar* en su producción literaria no fue del todo

extraña. Ya fuera por razones métricas o por contaminación semántica de “corromper” o “ensuciar”, Lope se permite estas licencias en varias ocasiones, como ya se advierte en la comedia *Los donaires de Matico*: “Sancho: ¡Oh, gran señor! Conozco que ya basta | ese agradecimiento. No procures | degenerar la sangre de tu casta” (jornada I, vv. 100-102). Dentro de esta *praxis* es donde creemos interpretar acertadamente el verso “que no degeneró su nacimiento”, entendiendo que Lope arremete contra el linaje de Amaya, a la vez que evoca, intencionadamente o no, aquello de que, en definitiva, “de casta le viene al galgo”.

En conclusión, los pasajes de la epístola “primera” y “octava” de *La Filomena* centrados en describir y anular a Pérez de Amaya nos han mostrado la forma en que Lope echó mano de algunos recursos expresivos poco estudiados por la crítica. Así, en la “Epístola primera”, la alusión a “Alexandro” ejemplifica uno de los tantos lugares de la miscelánea en los que la interpretación puede dispararse hasta territorios nada convencionales, encontrando en el trayecto nuevas y originales hipótesis sobre el imaginario del poeta y la inagotable nómina de artistas que manejaba entre sus referencias. Asimismo, el retrato del adversario remendando gregüescos alimenta aún más esa alianza Lope-Quevedo que los especialistas ya han advertido en diferentes versos de ambos ingenios. Como comentarista de los poemas de don Luis, no es sorprendente que la defenestración simbólica del retratado pase por los abrojos de la polémica gongorina. Justamente su colaboración en ella y su nimia producción literaria son los principales argumentos con que Lope lo desplaza de un campo literario ya saturado de por sí. Por último, hay que contar con el vejamen de la “Epístola octava”; esto es, con la alegoría de los gozques y los dardos que afectan a la personalidad oscura y los orígenes indignos del letrado envidioso, sin olvidar que cada retrato que Lope hace de sus adversarios es, en definitiva, un retrato de su magnanimidad y excelencia como autor



Bibliografía

- Alonso, Dámaso, *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1982, vol. 6.
 Avendaño, Joaquín, *Elementos de gramática castellana, con algunas nociones de Retórica, Poética y Literatura española*, Madrid, A. Vicente, 1849.

- Calvo González, José, “Amaya, Francisco”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* <<http://dbe.rah.es/>>, [21/02/2020].
- Carreño, Antonio, “Leyendo a Quevedo: Lope”, *La Perinola*, 14, (2010), pp. 197-220.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Jornadas alegres*, Madrid, Bibliófilos españoles, 1909.
- Chevalier, Maxime, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- Dacos, Nicole, “‘Julio y Alejandro’. Grutescos italianos y cartografía flamenca en el Peinador de la Reina”, *Cuadernos de La Alhambra*, 42, (2007), pp. 80-117.
- Daza Somoano, Juan Manuel, “Ecos de la polémica gongorina en el *Examen crítico de la canción a la venida del duque de Osuna*, de Francisco de Amaya”, *Cuadernos de ALEPH*, 2, (2007), pp. 73-78.
- De Armas, Frederick A., “Pintura y poesía: la presencia de Apeles en el teatro de Lope de Vega”, en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Manuel Criado de Val (dir.), Madrid, Edi-6, 1981, pp. 719-732.
- Entrambasaguas, Joaquín de, “Censura coetánea de una poesía de Lope de Vega”, *Anales de la Universidad de Madrid*, II, (1933), pp. 215-231, y III, (1934), pp. 72-93.
- Fernández Arenas, José, “La decoración grutesca. Análisis de una forma”, *D’Art: revista del Departament d’Historia de l’Art*, 5, (1979), pp. 5-20.
- Gargano, Antonio, “Tomé de Burguillos, un ‘discípulo inesperado’ de Quevedo”, *La Perinola*, 15, (2011), pp. 131-155.
- Garrido Berlanga, M^a Ángela, “Un texto recuperado: los comentarios al *Ibis* de Ovidio por Francisco de Amaya”, *Criticón*, 131, (2017), pp. 133-144.
- Góngora, Luis de, *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019.
- Góngora, Luis de, *Romances*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, vol. 2.
- Gramática de la lengua castellana*, Real Academia Española (ed.), Madrid, Joaquín Ibarra, 1771.
- Huergo Cardoso, Humberto, “‘De una encina embebido en lo cóncavo’. Las *Soledades* y la iconografía eremítica”, *Creneida*, 7, (2019), pp. 121-167.

- Iglesias Feijoo, Luis, “Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 59, (1983), pp. 141-203.
- Jammes, Robert, “L’*Antidote* de Jáuregui annoté par les amis de Góngora”, *Bulletin Hispanique*, 6: 3-4, (1962), pp. 193-215.
- La Barrera, Cayetano de, *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, Est. tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1890.
- Llamas Martínez, Jacobo, “Lope frente a Góngora y Quevedo: algunas consideraciones sobre *La Filomena*, *La Circe* y el *Burguillos*”, *eHumanista*, 23, (2013), pp. 132-146.
- López Lorenzo, Cipriano, y Valiente Romero, Antonio, “Las notas marginales de Pedro Díaz de Rivas a *La Filomena*”, *Anuario Lope de Vega*, 27, (en prensa), s.p.
- Mar, Emanuel del, *A new and improved theoretical and practical grammar of the Spanish Language*, New York, Jos. Desnoues, 1826.
- Martínez Jiménez, Nuria, “La trayectoria italiana de Julio Aquiles en el círculo de Rafael”, *Archivo Español de Arte*, 92: 365, (2019), pp. 1-16.
- Oleza Simó, Joan (dir.), *ARTELOPE: base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega* <<https://artelope.uv.es>>, [21/02/2020].
- Ortiz del Casso, José, *Estudio de la lengua castellana*, Madrid, La Ilustración, 1847.
- Pacheco, Francisco, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649.
- Palomino Velasco, Antonio, *El museo pictórico, y escala óptica. Tomo segundo*, Madrid, viuda de Juan García Infanzón, 1724.
- Paravicino, Fray Hortensio, *Sermones cortesanos*, ed. Francis Durán, Madrid, Castalia, 1994.
- Pelegrin, Lamberto, *Elementos de la Gramática Universal aplicados a la lengua española*, Marsella, Imprenta d’Achard, 1825.
- Pérez de Montalbán, Juan, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. Enrico di Pastena, Pisa, ETS, 2001.
- Portús, Javier, “Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro”, *Anales de Historia del Arte*, Volumen extraordinario, (2008), pp. 135-149.
- Quevedo, Francisco de, *Poemas escogidos*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1989.
- Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1990.
- Ruiz Pérez, Pedro, “Las *grotte*: programa, emblema, estética”, en *Palabras, símbolos, emblemas*, Ana Martínez Pereira, Inmaculada Osuna y

- Victor Infantes (eds.), Madrid, Turpin /Sociedad Española de Emblemática, 2013, pp. 33-57.
- Sáez, Adrián J., *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor, 2015.
- Salas, Xavier de, *El Bosco en la literatura española*, Barcelona, J. Sabater, 1943.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid /Frankfurt am Main, Iberoamericana /Vervuert, 2011.
- Sánchez Jiménez, Antonio, “Quevedo y Lope (poesía y teatro) en 1609: patriotismo y construcción nacional en la *España defendida* y la *Jerusalén conquistada*”, *La Perinola*, 17, (2013), pp. 27-56.
- Sánchez Jiménez, Antonio, “Furor, mecenazgo y *enárgeia* en la *Arcadia* (1598): Lope de Vega y los frescos de Cristoforo Passini para el palacio del Gran Duque de Alba”, *Etiópicas*, 10, (2014), pp. 55-110.
- Sánchez Jiménez, Antonio, “La *Arcadia* (1598) de Lope de Vega y los frescos del palacio del Gran Duque de Alba”, en *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez (eds.), Huelva, Universidad de Huelva, 2015, pp. 179-188.
- Sánchez Jiménez, Antonio, “De sagitarios y perros: dos representaciones gráficas de la marca Lope de Vega”, *Studia Aurea*, 10, (2016), pp. 153-171.
- Sigüenza, José de, *Fundación del Monasterio de El Escorial por Felipe II*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1927.
- Tobar Quintanar, María José, “Los poemas antigongorinos de Quevedo: defensa de Lope y ataque al estilo y *ad personam* de Góngora”, *Castilla. Estudios Literarios*, 4, (2013), pp. 177-203.
- Vega, Lope de, *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989.
- Vega, Lope de, *Poesía IV. La Filomena. La Circe*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2004.
- Vega, Lope de, *La Dorotea*, ed. Donald McGrady, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012.
- Vega, Lope de, *La vega del Parnaso*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, EUCLM, 2015.
- Vian Herrero, Ana, *et alii* (eds.), *Diálogos españoles del Renacimiento*, Toledo, Almuzara, 2010.