



Epístola II de Lope de Vega: señorío y poesía

Eleonora Camila Gonano

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5705-8436>

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires (Argentina)

ecgonano@hotmail.com

JANUS 10 (2021)

Fecha recepción: 19/12/20, Fecha de publicación: 25/01/21

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=170>>

DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20211006>

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

El presente trabajo se propone abordar la epístola II que Lope dedicara al doctor Gregorio de Angulo. Nuestro objetivo es analizar la tensión manifiesta entre señorío y poesía atendiendo a las características del subgénero lírico elegido, como también en un nivel macro la importancia de su inserción en un texto mucho más amplio y complejo como es la obra miscelánea que la contiene: *La Filomena*.

Palabras clave

Siglo de Oro; Lope de Vega; poesía; epístola

Title

Epístola II de Lope de Vega: lordship and poetry

Abstract

The present work aims to address Epistle II that Lope dedicated to Dr. Gregorio de Angulo. Our objective is to analyze the manifest tension between lordship and poetry, taking into account the characteristics of the chosen lyrical subgenre, as well as, at a macro level, the importance of its insertion in a much broader and more complex text such as the miscellaneous work that contains it: *La Filomena*.

Keywords

Golden age; Lope de Vega; poetry; epistle



El presente trabajo se propone abordar la epístola II que Lope dedicara al doctor Gregorio de Angulo. Nuestro objetivo es analizar la tensión manifiesta entre señorío y poesía atendiendo a las características del subgénero lírico elegido, como también en un nivel macro la importancia de su inserción en un texto mucho más amplio y complejo como es la obra miscelánea que la contiene: *La Filomena*.

En primer lugar, caracterizaremos al destinatario de la epístola: Gregorio de Angulo. Poeta, doctor en derecho y regidor elogiado en el *Laurel de Apolo* en la silva I y en el *Viaje del Parnaso* en el capítulo VII, afianzaría su amistad con Lope durante la última década del siglo XVI y en 1606 sería el padrino de Carlos Félix, el hijo del poeta y Juana Guardo.

En la biografía, *Lope: el verso y la vida*, publicada en el año 2018 por Antonio Sánchez Jiménez, el autor destaca que el matrimonio alternó la residencia entre Madrid y Toledo. En particular en esta última ciudad Lope residió entre los años de 1604 y 1610. Durante ese período frecuentó el ambiente literario toledano, asistió a la tertulia patrocinada por don Francisco de Rojas y Guzmán y participó de la justa poética que celebrara el nacimiento del príncipe de Asturias, el futuro Felipe IV y también empezó a vender sus comedias al autor Alonso de Riquelme. Sánchez Jiménez echa más luz sobre estos años:

Tras la decepción que debió de sufrir al no obtener un puesto del gobierno de Lerma, y tras la reapertura de los corrales, Lope parece haberse decidido a vivir de su pluma. Puesto que Madrid seguía desierta, optó por la gran ciudad de Toledo, que tenía una vida teatral activa y una proverbial riqueza que ofrecía diversas perspectivas de mecenazgo. (2018: 158).

En paralelo, se empieza a acentuar la rivalidad con Góngora, quien ya se erigía como el representante de la poesía del nuevo gusto cortesano. Estas circunstancias vitales y la polémica literaria en plena eclosión permiten entender mejor el tono y el desarrollo de nuestra epístola.

La tensión entre lo público inherente a la epístola como espacio ficcional y el epistolario como un espacio privado juega en nuestro texto de forma muy particular al generar un flujo de influencias que pueden parecer inevitables al enfrentarnos a un autor como Lope que llevó a cabo una deliberada superposición de su figura pública y privada.

Con respecto a la datación y a su posible fecha de composición, Millé y Giménez y Patrizia Campana la ubican hacia 1608 y la estudiosa agrega:

debería haber sido compuesta en fechas próximas a la publicación de *La Filomena*, en todo caso, después de que estallaran las polémicas sobre la nueva poesía, a raíz de la difusión de las *Soledades*, a partir de 1613 (1998: 292).

Gonzalo Sobejano (1990: 23) realiza un ordenamiento cronológico de las epístolas insertas en la miscelánea y la ubica en segundo lugar, lo que respalda y reafirma las hipótesis recogidas con respecto a las circunstancias vitales que atraviesan estos versos.

El pretexto de esta epístola parece ser la intención de invitar a Angulo a visitarlo en la corte. Por lo tanto, el primer terceto se abre con una invocación al destinatario tal como marca la codificación genérica:

Señor doctor, yo tengo gran deseo
De escribiros mil cartas, si me diese
Lugar la desventura en que me veo (758: vv. 1-3).

Ya en los primeros versos observamos una característica que Claudio Guillen (1988: 21) había notado y que podemos hacer extensiva a nuestro texto:

Cómo un género atrae a otro, es decir: por qué una sola norma o un modelo único —sacados del conjunto teórico a que pertenecen— no pueden divorciarse por completo de las demás normas o modelos que componen el ámbito de una misma poética; de qué modos ciertos géneros o subgéneros se articulan mediante oposiciones y polaridades; en el caso concreto que nos concierne: cómo la sátira y la epístola constituyen una polaridad ideal o teórica, y, por tanto, se complementan y solicitan mutuamente.

La epístola va a estar recorrida por dicha oscilación, por dicha polaridad: lo positivo aparece en el registro afectuoso, intimista, dedicado al destinatario y evocador de escenas familiares y hasta domésticas y lo negativo asociado con la sátira, con un registro irónico que va a tener como blanco del texto al público del corral de comedias, las relaciones clientelares con los nobles y la polémica con los poetas cultos que empiezan a afianzarse en los círculos de poder.

Ya en el segundo verso la hipérbole se manifiesta en el “gran deseo / de escribiros mil cartas”, es decir, disfrutar de una escritura liberada de toda obligación anticipa la tensión de un poeta que se intenta abrir paso entre

mecenazgos, deberes, legitimaciones y al mismo tiempo consolidar su posición.

El yo lírico había anticipado esta tensión al señalar “la desventura en que me veo” (v. 3), tal vez en alusión a la ajetreada vida familiar de Lope que mantenía dos hogares: el de su esposa, Juana Guardo y el de su amante Micaela Luján. Por lo tanto, no es de extrañar que las necesidades económicas fueran acuciantes.

El poeta y su estilo están signados por el deseo doméstico de una escritura sin mayores ataduras:

que, puesto que el estilo no tuviese
aquella urbanidad, cultura y tropo
que a vuestro igual satisfacerse pudiese,
por ventura en apólogos de Isopo,
de aquestos animales con quien trato
y de aquestas mandrágoras que topo (vv. 4-9).

El tono elevado, moralizante, propio de la epístola (“apólogos de Isopo”) se ve en peligro por animales y mandrágoras (hechiceras), sustantivos que prolépticamente presentan al público de la comedia. La cocina de la escritura —“os guisaría mi apetito un plato, / aunque no es jovial el genio mío, / que fuese tan galán como barato” (vv. 10-12)— está acuciada por la necesidad y se vale de la *captatio benevolentiae* para introducir el eje sobre el que se desarrolla la antítesis.

El conflicto se expresa:
mas tengo tan sujeto el albedrío
a la necesidad o a las excusas
de no sufrir ajeno señorío,
que soy galán de las señoras musas,
y las traigo a vivir con el vulgacho,
ya de vergüenza de mi honor confusas. (758-9: vv. 12-19).

Estas estrofas permiten delinear la tensión a la que la escritura, mecenazgo y la incipiente profesionalización del escritor están siendo sometidas. El “vulgacho” que por sinécdoque representa al público del corral de comedias, el galanteo de la pluma que seduce a las señoras musas y una zona indefinida en la que se puede inferir que el albedrío se desliza entre la necesidad económica o sencillamente las excusas que habilitan la convivencia en el ámbito de la comedia.

El público es descrito mediante enumeración caótica para dar cuenta de la variedad:

Allí desde el decrepito al muchacho,
y desde el oficial al escudero
del solimán al bárbaro muchacho (vv. 19-21).

La heterogeneidad de los espectadores está trabajada mediante el contraste de edades, ocupaciones y sexo (por metonimia el ungüento alude al público femenino y “bárbaro”, al masculino). El vulgacho, como el vulgo del *Arte Nuevo*, pretende que “ría Craso y bufonice Homero” (759: v. 24), es decir, espera la mezcla genérica que también está explicada y explicitada en la poética lopesca.

Las reacciones son variadas “los labios angerónicos sellando/ con los afeminados megabizos” (v. 25-26) y lo monstruoso como característico de la comedia se alude en los “semicapros” que escucha el poeta y en “versos, sino bárbaros, mestizos” (v. 30). El adjetivo “bárbaros” no deja lugar a dudas de la extranjería literaria de los versos de la comedia alejados de los mandatos neoristotélicos y mediante el uso de la prosopopeya “extranjeros”, en su hibridez genérica son “mestizos”. Por transitividad, la heterogeneidad de los espectadores se traslada a la escritura, a los versos, a los subgéneros.

La escritura dramática es la salida para una situación que se nos revela en la familiaridad propia de la confesión como casi insostenible:

no tengo mano para tantas bocas;
pues, pluma, ¿qué podrá, si yo desprecio
quimeras viles de palabras locas? (v. 31-33).

No deja de resonar acá el verso 150 del *Arte nuevo*: “la vil quimera de este monstruo cómico” (2006: 139). Patrizia Campana (1998: 298) observa que “el Fénix sigue del *Arte* muy de cerca los argumentos e incluso el tono nuevo, que —recordemos— fue publicado aproximadamente en las mismas en la que la presente epístola fue compuesta”.

Christian Grünagel había rastreado la presencia de la quimera en la emblemática de la época y las figuraciones monstruosas en la reflexión metapoética del *Arte Nuevo*; esta estrategia retórica y sus derivas mitológicas no están exentas del uso de la ironía:

En la superficie textual, todos los signos aluden a una valorización negativa de la cultura nueva del teatro aurisecular, fomentada —hay que decirlo— por el propio Lope y otros dramaturgos destacados de la primera mitad del siglo XVII. Se trata de un teatro «irregular», de poco valor estético o simbólico si se toma la poética antigua como piedra fundamental, un «monstruo» polimorfo que da placer a los analfabetos de la civilización humanística. (2010: 600).

Lo monstruoso presente tanto en la epístola como en el *Arte nuevo* cobra un sentido metaliterario a la hora de caracterizar la escritura de la comedia y se extiende como un recurso a la hora de introducir al público del corral de comedias y al espectáculo.

La mezcla del vulgacho se hace extensiva al público, a los subgéneros dramáticos, y todo termina imbuido en estos versos de la epístola de este carácter híbrido, monstruoso y con un uso ambiguo muy marcado del registro irónico. Lope sabe que su consagración se debe a la hibridez de su creación y de su público. A modo de conclusión aclara:

En fin, están las musas en buen precio,
si bien, como las compra, se deslengua
tal vez el vulgo en no le hablando en necio (vv 34-36).

Queda claro que en el primer verso se alude a la circunstancia ya mencionada, la relación comercial Lope-Riquelme. Y vuelven a resonar los versos del *Arte Nuevo*:

y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto (133: vv 45-48).

Es insoslayable que se vuelve a la tensión presente en la idea de “hablar en necio” para dar el gusto, como aparece en el *Arte*, y la contrapartida enunciada en la epístola, que marca el riesgo de un público hostil, desbocado, deslenguado si no se satisface su demanda estética. Estos versos expresan la conflictiva relación entre los clientes que compran las musas o que le dan de comer y lo que ese intercambio mercantil produce en la escritura. Este supuesto malestar, ironía mediante, lleva al poeta a padecer las reacciones intempestivas de un público poco o nulamente instruido.

En consecuencia se genera en un riesgo hiperbólico “vivir en un volcán metido,/ o echado a los caballos de Diómedes” (vv 40-41). Estos versos trabajan intertextualmente con el octavo trabajo pedido por Eristeo a Heracles para que pusiera fin a la práctica feroz de Diómedes, que entregaba a los forasteros a sus yeguas antropófagas. Ese público que se podía deslenguar transformaría el corral en un estallido incontrolable o, metamorfosis mediante, alcanzaría la bestialidad monstruosa de los caballos míticos aludidos. Nótese que Lope habla de caballos y no de yeguas, como era originalmente el mito. Tal vez tenga presente el tapiz que adornaba el palacio real de Madrid desde el año 1528, en particular, el tercero de los paños cuyo bordado tenía el trabajo ya mencionado.

Más allá de estas referencias concretas y de las idas y vueltas de Lope en estos años en los círculos cortesanos de Madrid y de Toledo, los versos citados expresan el sentimiento que tenía con respecto a su rol de poeta popular, pero bajo la tensión ambigua de la ironía. Por lo tanto, toda la isotopía que se vincula a lo monstruoso se va intensificando, partiendo de animales, “mandrágoras” para pasar a los “afeminados megabizos”, “quimeras”, “caballos de Diómedes” definen la complejidad de la escritura barroca y del espectáculo de la comedia .

Las alusiones mitológicas no solo trabajan con la idea de la hibridez y lo monstruoso sino también son una estrategia que generan una isotopía hacia dentro del armado retórico y polémico de la epístola. Como bien sabemos, aunque no sea el objetivo del presente artículo, esta epístola ha sido mencionada como uno de los hitos dentro de la polémica entre Lope y Góngora; nos estamos refiriendo en concreto a los versos 187-241. El uso de los mitos que señaláramos es una estrategia, un guiño para su interlocutor, hombre docto, como así también para los cortesanos, y al mismo tiempo reafirma su propio ideal de lengua poética: el uso de un tono elevado pero no exento de sencillez, la experimentación con el epilio para competir abiertamente con Góngora, en las piezas centrales de *La Filomena* y *La Andrómeda*.

Por lo tanto, el oficio de comediógrafo es reivindicado porque “lo tengo por mejor que a las paredes/ digamos que tapiz es arrimado,/ de sus figuras esperar mercedes” (vv. 43-45). Vuelve el tapiz que metonímicamente introduce al espacio del poder y da pie al segundo eje de su sátira, el servicio al poderoso que se extenderá desde el verso 46 al 69. El maltrato que se sufre en el día a día está presente en el pronombre de segunda persona del singular, la ración que se otorga no exenta también está atravesada por el abuso:

el vos con la ración adjetivado
súfralo un turco; mi razón no quiere
que la vuelva ración ningún ducado. (760: vv.46-48).

Nótese que el yo lírico no está dispuesto a entregar su “razón”, su independencia intelectual, para verla transformada —por algún duque— en una dádiva. Más adelante se hablará del servicio como “ídolo vil que la lisonja fragua” (v. 59) y se hará mención clara a los resultados de semejante servicio, que “comerán las escorias los criados/ si sudan sangre de la fibra al poro” (vv. 66-67).

Repentinamente, en medio de estas críticas en las que se enlazan observaciones tópicas como la de la muerte como gran igualadora y cuyo destinatario está desdibujado en el uso del plural —haciendo de la

admonición una experiencia colectiva— la voz del yo lírico desarrolla una breve autobiografía en la que se abandona la crítica y sirve de contrapunto, ya que se pasa revista a la crianza de mano del obispo don Jerónimo Manrique, sus estudios en Alcalá, su pasión por Elena Osorio y la alusión a su casamiento con Juana Guardo, no muy feliz (“... ya soy casado:/ quien tiene tanto mal, ninguno teme” (vv. 74-75). Esta selección autobiográfica contrasta con otras figuraciones presentes en la miscelánea. No es central en este caso su función como escritor; en realidad se realiza un repaso en el que deliberadamente predomina la figura privada con sus años de formación, el contraste entre la pasión juvenil y el matrimonio por conveniencia, intimidades aludidas, que proponen un paréntesis de paz entre el fragor del ambiente de la comedia y el sometimiento y la hipocresía reinante en la corte.

Se retoma la crítica al poderoso desde el verso 79, pero esta vez el poderoso es sometido a una serie de preguntas retóricas que reflexionan sobre la nobleza heredada frente a la meritocracia: (“porque ser más o menos colorada [se refiere a la sangre] / es parte de salud, no es parte noble;/ que la propia es virtud, no la heredada”, 761: vv. 85-87). Por lo tanto, todas las ventajas y placeres obtenidos sin esfuerzo, solo a través de su condición de noble, se diluyen frente al logro de las obras.

Del apóstrofe poderoso, se vuelve al amigo:
 Mas ¿dónde voy con desatino tanto?
 ¡Cuán lejos del propósito me veo!
 ¿Por dónde volveré? De mí me espanto (762: vv.121-123).

La precedente observación de Lope tal vez pueda ser leída no solo como un rasgo típico de la epístola, la ausencia de un centro, el juego intimista que lleva a hilvanar distintos temas, sino también como el revés de trama de lo que era el epistolario que por esta época estaba sosteniendo con el duque de Sessa.

Al respecto observa García Reidy:

Escribe sobre todo para mantener a su señor al tanto de asuntos del momento, para ofrecerle sus consejos en asuntos varios o para hacerle peticiones personales concretas, y no para hacerle partícipe continuamente de sus preocupaciones personales, aunque éstas aparezcan 'en ocasiones. (...) Incluso cuando afloran en el discurso epistolar de Lope menciones de su propia faceta literaria, en la mayoría de ocasiones se trata de referencias escuetas insertas en el contexto de un discurso más amplio, relacionado con los intereses concretos del de Sessa o con asuntos que no tienen nada que ver con cuestiones literarias. (2013:202).

Se vuelve así contrastar las tensiones de una escritura personal y las estrategias de la epístola como espacio ficcional, en el que la intimidad es un simulacro del que participamos con la complicidad de saber que espiamos algo esquivo.

Los tópicos recorridos en esta epístola responden a genuinas preocupaciones y a críticas concretas y desembozadas más allá de la convención ficcional. La evocación de la amistad y el tono intimista da pie para nuevos consejos y recomendaciones para la futura vida cortesana. La corte vuelve a perfilarse como ese espacio sujeto al medro y al interés particular:

Soledad es la Corte al que no pide,
ni a pretender ni amar ni a servir viene (764: vv. 164-165)

Este último concepto no deja de ser interesante en cuanto a su enunciación. A pesar de la sátira contra los poderosos, la corte sigue siendo atractiva, tentadora. No obstante, la elección de la voz del yo lírico de trasladarse de Toledo a Madrid no parece haber tenido el éxito esperado:

que yo tengo de mí terrible queja
porque vine de allá; pero soy pobre,
y traje aquí mi aguja a sacar reja.
Pensé trocar en esta plata el cobre;
mas fue sacarme de mi amado Tajo,
pasarme de la dulce a la salobre (vv. 169-174).

La pobreza, la especulación que lo llevó a ambicionar la obtención de una mayor ventaja, lo único que parece haber logrado fue sacarlo de su “amado Tajo”. Podemos quedarnos con la interpretación literal y volver sobre esas ajetreadas idas y vueltas. También podemos leer una metáfora espacial que ubica al Tajo y a Toledo como el sitio de la poesía que tiene como modelo a Garcilaso, que ahora en Madrid está cercada por la amenaza gongorina.

A modo de conclusión retomaremos las palabras de Guillén:

La epístola infunde vida real a las ideas abstractas y consigue que la filosofía moral sea accesible al amigo, al existir tan limitado de una sola persona. Pero la amistad supone también —al menos en Horacio y sus sucesores— aquello que queda fuera, ambientes y lugares que los amigos rechazan. Esa búsqueda de la verdad responde a algo que no lo es. La superación de la sátira a través de la amistad tiene que repetirse con cada poema nuevo; y acaso sean imprescindibles, para llegar a la verdad moral,

el recuerdo del error social y ese mínimo de ira sin el cual la sabiduría se aleja demasiado del mundo de los hombres (1988: 45).

Las palabras del crítico citado resumen las tensiones inherentes al género como así también nos guían por ese laberíntico fluir de la voz poética y sus reflexiones. De la sátira al público de la comedia nueva y de la ira que provoca estar sujeto al poderoso Lope pasa a las palabras afectuosas a Angulo que evocan los momentos compartidos por los amigos en ese mundo cortesano.



Bibliografía

- Campana, Patrizia, *La Filomena de Lope de Vega*, Tesis doctoral inédita, 1998.
- García Reidy, Alejandro, *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid/ Frankfurtam Main: Iberoamericana / Vervuert (Colección escena Clásica, 2), 2013.
- Guillén, Claudio, “Sátira y poética en Garcilaso”, *El primer Siglo de Oro: estudio sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 15-48.
- Grünnagel, Christian, “La genealogía alegórico-monstruosa de la comedia nueva según Lope y su entorno: una interpretación en clave estética”, Germán Vega García Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada, eds, *Cuatrocientos años del “Arte nuevo de hacer comedias” de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2010, pp. 599-608.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *Lope: el verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018.
- Tapices. <http://tapices.flandesenhispania.org/index.php/Los_caballos_de_Diomedes> [Consultado 29/11/2019]
- Vega, Lope de, “Al Doctor Gregorio de Angulo, regidor de Toledo: epístola segunda”, *Obras poéticas*, J. M. Blecua, ed., Barcelona, Planeta, 1969, pp. 759-769.
- Vega, Lope de, *El arte nuevo*, Enrique García Santo Tomás ed., Madrid, Cátedra, 2006.