

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ESPECIALIDAD DE FILOLOGÍA ROMÁNICA

LAS CARTAS DE CONTROVERSI LITERARIA EN EL MS 570 BPM Y
DAMASIO DE FRÍAS (TECRÍA LITERARIA Y PRAXIS RETÓRICO-
EPISTOLAR)

Tesis que presenta para el grado de
Doctor en Filología
María S. Salazar Ramírez

Tutor: *Dr. Ángel Gómez Moreno*

MADRID 1997

INTRODUCCION

Estas páginas iniciales quieren servir de ayuda aclaratoria sobre lo que ha sido la gestación del trabajo presente, en cuyo proceso se dieron una serie de circunstancias que contribuyeron a unos resultados finales difíciles de prever en un principio.

El punto de partida de nuestra labor fue la existencia en la Biblioteca de Palacio de un código del siglo XVI, el 570, poco conocido y sin editar, en el que se encontraban numerosas muestras de la literatura correspondiente a la mencionada centuria. El Dr. Gómez Moreno era conocedor de la obra y pensaba, con razones más que sobradas, que podía ser un buen tema de tesis; de modo que, en un alarde de confianza que agradeceré siempre, me ofreció la posibilidad de trabajar en él.

Aceptada la propuesta, comenzó la tarea de transcripción que no resultó especialmente dificultosa, salvo en algunos folios; es más, podemos decir que en muchas ocasiones era divertida por los contenidos que se nos iban ofreciendo. Cuando ya teníamos todo el material transcrito y ensayábamos distintos sistemas posibles de organización y estudio de los textos obtenidos, a través del profesor y compañero de carrera Pablo Jauralde Pou, nos llegó la noticia de que la transcripción del texto del que nos estábamos ocupando ya estaba presentada en la UNED, como tesis doctoral a cargo de Dña. Carmen Ponz Guillén. Agradecemos desde aquí la información, así como las facilidades que tanto la doctora Ponz, como su director, nos dieron para acceder a la misma, pues esto posibilitó que no siguiéramos en una tarea ya realizada y que la orientación que diéramos a nuestra investigación sirviera para esclarecer otros asuntos distintos a los ya analizados por ellos.

Ante la circunstancia expuesta, los planes tenían que ser modificados. De este modo, al proyecto concebido con carácter globalizador había que darle un giro y centrarlo en alguna de las muchas parcelas en las que era posible la división de la materia. Desde el principio el apartado inicial en prosa nos había resultado muy atractivo y, como nuestra predesora se había ocupado del estudio de algunas composiciones líricas, la decisión se presentaba clara. Reorganizamos nuestros propósitos iniciales y nos ocupamos del *corpus* epistolar que figuraba en la parte primera del

manuscrito. Se trataba de un material variado sobre el que llevamos a cabo una nueva selección, hasta quedarnos exclusivamente con las obras de controversia literaria. Pertenecía una de ellas a Hurtado de Mendoza (*Carta del Bachiller de la Arcadia*) y otras dos a Damasio de Frías; la del primero ya estaba publicada, mientras que las del segundo eran totalmente desconocidas en manuales que estudiaban esta actividad creativa. Con el aliciente de poder dar a conocer unos textos que aportaran alguna luz sobre un campo en el que existen tantas incógnitas, proseguimos nuestro trabajo.

Sin embargo, eran muchos los problemas sobre el enfoque y la realización de una tarea como la que en esos momentos se nos presentaba. A este propósito, las distintas publicaciones de la *Carta del Bachiller de la Arcadia* fueron muy beneficiosas, sobre todo en dos sentidos: el primero para actualizar la ortografía de nuestros textos, hecho sobre el que teníamos ciertos reparos, pero que de llevarse a cabo, con un patrón ortográfico común, el cotejo de unas versiones con otras era mucho más fácil; de modo que actualizamos la epístola al Capitán Salazar y adoptamos el mismo criterio para las demás cartas, aunque con algunas salvedades que se recogen en un apéndice final. El segundo era más productivo: las distintas versiones de la carta nos mostraban cómo el tratamiento que se le daba a esta clase de obras se centraba de modo casi exclusivo en resaltar el ingenio expresivo de su autor, mientras que los entramados ideológicos y retóricos sobre los que se construía la controversia pasaban totalmente inadvertidos, cuando eran esos aspectos los más interesantes de la misma. Esto nos llevó a indagar por un camino menos explorado y que podía ofrecer nuevas perspectivas de interpretación sobre las confrontaciones literarias conocidas hasta ahora.

En esa línea hemos ido desarrollando un trabajo como el presente, en el que las dificultades principales han venido por dos vías bien diferenciadas: la determinación de las fuentes utilizadas por los autores y la localización de las citas. La primera era el asunto de mayor importancia, y se puede decir que, con una suerte totalmente providencial (casi milagrosa), hemos dado con lo esencial. En el segundo escollo las cosas no han rodado tan bien: han quedado citas sin identificar después de una búsqueda larga e infructuosa. En nuestro descargo sólo podemos decir que muchas de esas frases pueden presentar variaciones notables con relación

al original y no hemos sido capaces de recomponerlas. Pedimos en este sentido la ayuda de las personas que estén en condiciones de hacerlo y rogamos su benevolencia a la hora de enjuiciar los frutos de nuestro trabajo.

El mismo ha sido posible gracias a la atención del profesor Gómez Moreno, nuestro director, quien nos ha ofrecido su orientación y apoyo incondicional a lo largo de todos estos años. A él debo agradecer de modo muy especial que no reparara en las especiales condiciones de la doctoranda y que pusiera a nuestra disposición un tema tan variado y rico. También han hecho su aportación a esta labor investigadora nuestros compañeros de promoción, quienes por medio de libros o indicaciones verbales han contribuido al fin que nos proponíamos. Es el caso Nicasio Salvador, Miguel Angel Garrido y Jorge Urrutia. Desde Valladolid nos resolvieron los problemas que se nos plantearon Sagrario García de Mateu y Augusto Fernández Quiñones. La profesora bonaerense Georgina Olivetto nos ayudó en la búsqueda de frases latinas, así como mi compañero Mariano de Andrés, catedrático de Latín. Los doctores J. I. Díez y J. Huertas del Departamento de Filología Románica colaboraron amistosamente en todo aquello que necesitamos. Francisco Marcos Marín, mi marido, me prestó su apoyo bibliogáfico e informático. A todos mi cariñoso reconocimiento.

Para terminar este prólogo, sólo me resta decir que las conclusiones de esta investigación quieren servir de punto de partida para un mejor conocimiento de las obras en prosa de Damasio de Frías, especialmente los diálogos. En ellos se recogen numerosas aportaciones sobre la lengua y son un testimonio muy claro de la implantación del aristotelismo lingüístico en la España del XVI. Su estudio puede precisar las características y los matices de una corriente intelectual que tuvo tanto auge a lo largo del Renacimiento y sobre la que no hay abundancia de obras en nuestra cultura, mientras que hay constancias de su implantación en Valladolid. Pero esa es una tarea del futuro, a la que invitamos a participar a los que así lo deseen, con la convicción de que no se verán defraudados.

CAPITULO I

OBRAS EPISTOLARES EN EL MANUSCRITO 570 DE LA BIBLIOTECA
DE PALACIO.

I-1.-EL MANUSCRITO 570 de la BPM¹.

Se trata de un volumen integrado por 293 folios, de los que faltan algunos, como reseñamos después, escritos en su mayoría en letra itálica cursiva; se insertan algunos en bastarda y redonda, y otros, bastante borrosos en su mayoría, en cursiva propiamente dicha.²

Comienza en el f. 2r, y da la impresión de que el número está puesto encima de un "1", pues se aprecia un trazo recto por debajo del "2". En la parte superior, en el centro fuera del encuadre, hay una mancha que impide descifrar bien la primera anotación, y debajo de ella nos encontramos con un epígrafe a modo de título de «Varias Poesías» y algo más que la mancha no nos deja adivinar. Con letra distinta, en el margen superior derecho, en tres líneas diferentes, se puede leer: «Sal. 1ª» «M 16» «Cara 6ª». Estas tres anotaciones están fuera del encuadre, aunque entran un poco en el texto, que está escrito dentro de él, pero que no dificultan su lectura.

A pesar del título, el texto de estos folios es básicamente prosa y en esta forma llegará hasta el f. 104r en el que comienza la obra escrita en verso, que es la modalidad que ocupa desde f. 104r hasta f. 290r.

Desde f. 82r a f. 104r aparece letra de otra mano, a veces menos cuidada que la que teníamos hasta ahora, y la numeración se saltea por lo que se ha colocado debajo un número de distinta mano y época que nosotros reproducimos entre paréntesis. Queda del modo siguiente: 82,

¹Dimos comienzo a nuestro trabajo transcribiendo con detalle las distintas obras que se inclufan en tan amplio volumen, con el fin de valorar con una cierta profundidad las posibilidades del mismo. Supimos después que la transcripción de este manuscrito, bajo la dirección del doctor Romera Castillo, había sido presentada como tesis doctoral por Dña. M^a del Carmen Ponz Guillén en la UNED, por lo que solicitamos y se nos concedió el permiso para la utilización de la misma. Al ser nuestro objetivo un estudio de algunas obras en prosa incluidas en él, en tanto que la autora había centrado su atención sólo en el comentario de la obra poética de Damasio de Frías, no ha podido aportarnos ninguna ayuda especial, pero agradecemos la buena disposición y las facilidades para el acceso a su labor investigadora.

²Seguimos en este apartado el *Tratado de paleografía española* de Agustín Millares Carlo. Madrid, Espasa-Calpe, 1983. Tercera edición. Corresponden estos conceptos a las págs. 218 y ss.

(81); 84, (83); 87, (85); 90, (88); 91, (89); 92, (90); 98, (95); 103, (100). En buena medida lo que se recoge en estos folios parece más bien un ejercicio caligráfico que un fragmento de obra, a juzgar por la repetición de palabras y de trazos. Después la numeración pasa de 103 a 109.

En f. 109r volvemos a la letra de los ochenta primeros folios. A partir de aquí el folio está dividido en dos columnas, que denominamos "a" y "b", en las que se recoge poesía octosilábica principalmente. (Esta división llega hasta f. 171).

De f. 114v a f. 119r distintas manos y la letra borrosa, casi ilegible.

F. 122r Título de *Audiencia y visita real de Amor* que queda reducida a la primera palabra en el texto. Resto en blanco.

F. 137r Ensayo de letra con firmas.

F. 139r a f. 151r Texto con letra de distinta mano, pero en este caso bastarda, pequeña y cuidada, fácilmente legible.

F. 167r Mancha y ensayo de letras, la mayor parte de ellas en una posición inversa a la del Ms. Verso en blanco.

De f. 170v pasa la numeración a f. 174r, que viene en blanco. A continuación tendremos f. 171r y siguientes, con f. 172r en blanco y el verso con ensayos de letra y rúbricas.

La numeración de f. 173 no está, sólo hay unas cifras anotadas en las que se lee «161».

En f. 176r, letra de distinta mano, pero igual a la que aparece en f. 82r y ss., es decir dificultosa y muy cursiva. Se da también en f. 180r, f. 181r (documento de pago con unas líneas literarias atravesadas), de manera muy descuidada en f. 183r (carta de poder con rúbricas), f. 184r (donde se mezcla un título literario con unas multiplicaciones y el comienzo de un texto notarial), f. 184v (rúbricas y ensayo de letra), f. 185r (poder notarial y ensayo de letra), f. 187r y v (ensayo de letra), f. 188r (documento notarial con fecha de 1598 en Valladolid), muy cuidada en f. 190r en el título de «Avdientia y ViZita de Amor» que se queda sólo en el título, y descuidada en f. 190r y v, donde se mezcla con otra, igual que ocurre en f. 197r que es el folio siguiente en numeración. En f. 198r la encontramos mezclada con operaciones matemáticas correspondientes las cifras a la letra con la que se mezcla en folios anteriores. De forma cuidada está en f. 203r, en una dedicatoria que se encuentra junto a la letra más cursiva de las que aparecen en el Ms; esta última se utiliza aquí en un documento notarial. En blanco están f. 176v, f. 180v., f. 183v, f. 185v, f. 185v, f. 197v No están

incluidos en la numeración los folios 182, 186, 189, del 191 al 196, ambos inclusive, así como del 199 al 202. También falta f. 204.

En f. 205r comienza la poesía en verso endecasílabo que llega hasta el final.

En f. 243r la letra se hace más cuidada.

En f. 260v letra redonda, negrita, que sirve de título a un soneto que no se escribe.

F. 290v y f. 291r no presentan texto sino dos dibujos, uno de ellos con trazos de rúbricas.

F. 292r un documento notarial de la villa de Paredes incompleto. En f. 292v ensayo de letra en el que aparece el título de "La muerte de Agamenón" y el nombre de Gaspar Hordóñez.

I-1-a. Índice.-

Señalamos aquí los distintos apartados, que han sido considerados como tales por llevar un título. Cuando alguna composición no aparece incluida en ellos, sino que queda suelta, y hemos de reseñarla, lo hemos hecho marcándola con un asterisco. Los que van con las grafías en mayúsculas es porque en el manuscrito aparecen así. Los títulos entrecorridos es que están en el margen superior, en el centro de la página.

- «*Varias Poesías.*» (Es engañoso el título pues el contenido trata de distintos aspectos relacionados con temas poéticos y enumera los epítetos aplicables en este género)..... f. 2r
- «*GENEALOGIA DEORUM*» f. 13r
- «*CARTA DE DAMASIO, para el secretario Palomino y Jerónimo de los Ríos y el bachiller Riuera*» f. 16r
- «*CARTA de Damasio a esta canción.*»..... f. 45r
- «*Carta de vn bachiller al capitán Salazar.*»..... f. 54r
- «*Copia [de la correspondencia en contrada en los] archibos de Toledo.*»..... f. 60r
- Recepta muy aprobada para en rrubiar el cauello que haziendolo quedará tan rubio como el oro del pretal deel papa Euxenio octauo y jamas desdize la color.*..... f. 61r
- «*Carta de vn galan a vna. dama q(ue) Se le rebolbio con Salzedo el alguacil.*..... f. 61v
- «*Carta de eel liç[ençia]do CandiL a vn amigo suyo.*» f. 63r (de los catarriberras)
- «*Carta de vn galán.*»..... f. 70r
- «*Opusición*»..... f. 71r

-Otra carta de vn lacayo brebe.....	f. 72v
-«Carta » (de un galán enamorado que da cuenta de sus cuitas a un señor).....	f. 73r
-«Libro de Zetrería».....	f. 79r
-(Encabezamientos de obras y documentos de carácter notarialf. 82r, f. 87r, f. 90r, f. 91r f. 92r)	
-*A mis ojos, madre, (cuarteta).....	f. 84r
-Tragedia De la Venganza de Agamenón echa por el maestro Hernán Pérez de Oliba cuyo argumento es de Sóphocles, poeta griego.....	f. 98r
-(Ensayo de letra en f. 103)	
-Que mi dama dé favores. (canción).....	f. 104r
-«GLOSAS Y OTRAS COPLAS.» (anónimas en su mayor parte, sólo varias aparecen con las siglas D.A.O.).....	f. 109r
-Todo es poco lo posible. (D.A.O.).....	f. 109v
-Ya no puedo no quereros	f. 110r
LAMENTACION.....	f. 111r
-[Carta] de Juan de Alcalá [...] que puso en la segunda copla [...] (tres coplas y media tachadas).....	f. 120v.
-Coplas a los extranjeros sobre los logros, vinieron de Madrid [...]	f. 121r
-Varias canciones.....	f. 123r
-A vn galán impotente	f. 123v
-Credo glosado	f. 125r
-Canciones, glosas y villanesca	f. 127r
-Acusación a sí mesmo con vna brebe conuersion a Dios. Antonio de Soria.....	f. 130v
-Glosas, canciones y villanescas.....	f. 132v
-Carta y canciones	f. 136r
-AUDIENZIA Y VISITA REAL de Amor	f. 139r
-ViSita de damas	f. 145r
-Carta De Juan De Alcalá a Jorje de Montemayor y rrespuesta y rreplica de entranbos	f. 148r
-Glosa del pater noster de maese Pasquín contra Clem[en]te	f. 151v
-Carta.....	f. 153v
-Otra del mismo	f. 154v
-Villanesca	f. 155r
-Letras y figuras	f. 156r
-Otras sin figura	f. 158r
-Los comendadores /por mi mal os vi	f. 159r
-Olvida Bras a Benita	f. 161r
-Coplas echas de vn amigo a otro suyo (etc.).....	f. 161v
-Glosa. muy Justa es mi perdiçión	f. 162r
-Coplas (en redondillas)	f. 163r

-De don Diego de Leyua	f. 164r
-Respuesta (al anterior).....	f. 164v
-Glosas	f. 165v
-Romanze de don Diego Hordoñez	f. 170r
-Llanto de san Pedro	f. 171r
-Diálogo entre amadores	f. 176r
-Romance	f. 180r
-(Documentos notariales y ensayos de letra)	f. 181r
-«SONETOS Y CANCIONES Y OTRAS COSAS ».....	f. 205r
-«Sonetos A Amores»	f. 207r
(todos con firma D.A.O.)	
-«CANCION».....	f. 211r
-SONETO.....	f. 113
-SONETO en forma de diálogo entre el autor y el dios de Amor	
.....	f. 217v
PREGUNTA.....	f. 218r
RESPUESTA.....	f. 218r
PREGUNTA.....	f. 218v
RESPUESTA.....	f. 218v
-CANCION.....	f. 219r
-«OTAVA DE MONTE MAIOR»	f. 220v.
-GLOSA DEL CONDE DE MONTE AGUDO	f. 220v
-OTRA GLOSA DEL Doctor fontidueña contradiciendo la otava de Monte Maior y la glosa Deel Conde	f. 221v
-«SONETO».....	f. 223r
-«SONETO».....	f. 223r
(dos sonetos que firma Salado)	
-«EGLOGA DE BELIO Y LAURA»	f. 224r
-«OTAVA».....	f. 231r
-TERCETOS.....	f. 232r
-LAMENTACION.....	f. 232v
-Soneto vizcaíno	f. 233r
-GLOSA A VN SONETO	f. 233v
-«SONETO».....	f. 234v
-Pregunta.....	f. 234v
-Respuesta de G. Hordoñez	f. 235r
-...H. de Mendoza loando la zanahoria	f. 236r
-«Soneto».....	f. 237v
-Contraecho al mismo	f. 237v
-«Soneto» a la muerte de la condesa De Lerma	
.....	f. 238r
-A la mesma.....	f. 238r
-«Canción».....	f. 238v
-«Soneto».....	f. 240v
-Respuesta.....	f. 240v

-Varios sonetos.....	f. 241r
-Admisio.....	f. 242v
-De el mismo a la academia	f. 242v
-Don Joan de Borja, a un retato de Ector, que [...] vna dama en los pechos.....	f. 243r
-SONETO a los académicos	f. 243r
-Aun retrato que estaua desnudo y Tenía Vn candado en çierta parte y tenía la llaue en la mano.	f. 243v
-«Cançion a la muerte de doña Beatriz de Castro	f. 244v
-Soneto a lo mesmo	f. 246v
-Estançia de vn galán a una dama	f. 246v
-Respuesta de la dama	f. 247r
-Epístola.....	f. 248r
-Soneto a vna dama q[ue] se cortó vn dedo.	f. 253v
-Otro a la misma ocasión	f. 253v
-«Epístola de Dido a Eneas»	f. 255r
-Glosa.....	f. 260r
-«CANÇION».....	f. 261r
-«EPISTOLA».....	f. 263r
-«Sátira».....	f. 266r
-«Glosa a vn soneto»	f. 274r
-«Glosa a vn soneto»	f. 275v
-«Epístola de Hordóñez a Jrm ^o Guerra»	f. 277v
-«Otaba a la muerte del príncipe»	f. 280r
-«Carta».....	f. 280v
-«Ocho».....	f. 283v
-«Carta» ³	f. 284v
-«A vna dama Recién desposada»	f. 288v
-«Ochauos Rimos Juancho Berrozqueta as echo» ⁴	f. 289v

El presente índice puede darnos una idea del abundante y variado material recogido, el cual presenta una distribución hecha con criterio formal que deja las composiciones agrupadas del modo siguiente:

-Obras en prosa: desde f. 2r a f. 98r, (con una cuarteta de otra mano intercalada en f. 84r)

-Obras en verso: desde f. 104 al final, con una división de la parte en verso que agrupa por un lado la poesía de metro y estrofas tradicionales, y por otro lado la poesía de tipo italianizante (desde f. 205).

³Atribuida a Hurtado de Mendoza en *Diego Hurtado de Mendoza, Poesía completa*, ed. de J. I. Díez Fernández. Madrid, Planeta. 1989.

⁴También atribuida a Hurtado de Mendoza. *Ibid.* pág. 268.

Pero el criterio formal no nos parece el único manejado por el compilador a la hora de organizar esta obra, sino que creemos que hay otros factores, como los de contenido y de autoría, que han sido utilizados con ese fin.

La parte en prosa se inicia con *Varias poesía* y la *Genealogia deorum*. Ambos trabajos son de carácter consultivo; la primera recoge los epítetos aplicables a distintos elementos del lenguaje poético, como los ojos, la boca, etc, y la segunda una descripción de algunos dioses, la familia y los distintos mitos asociados a ellos. A continuación viene la parte epistolar, según detallamos en el índice y sobre la que volveremos después. Esta parte tiene bastante uniformidad. Sólo al final, una vez que se han reproducido las cartas, hay algunos añadidos que no encajan muy bien con lo anterior.

Hasta f. 104 no aparecen las composiciones poéticas, si bien la poesía tiene su tratamiento o subyace en una buena parte de las cartas en prosa, pero abordado el tema desde la perspectiva crítica principalmente.

Desde el f. 104 hasta el final nuestro texto recoge un abundante material poético, variado y complejo de organizar a veces, mientras que en otras ocasiones resulta bastante uniforme. Rodríguez-Moñino, al referirse a la transmisión poética en el siglo XVI, hace notar cómo son abundantes los manuscritos de esta época que recogen obras de distintos poetas. «La mayor parte de lo conservado está constituida por lo que llamamos *cancioneros*, aplicando el nombre indistintamente a dos tipos de libros de muy diversa factura. El primero, que es el que merece con propiedad la denominación, suele ser de una sola letra y en él se ha reunido, por algún coleccionista, un conjunto de composiciones poéticas que presenta cierta unidad cronológica, temática, estilística o geográfica.[...] El segundo grupo cabe mejor bajo la denominación de *Poesías varias* y está integrado por volúmenes en los que aparece el tesorillo poético de un aficionado, tal como ha ido llegando a sus manos. Aquí no hay método ni propósito previo, sino solamente afán de coleccionar. Las piezas sueltas, copias de copias o autógrafos que ha ido proporcionándose el colector, de varias épocas, de autores muy distintos, de pureza muy desigual, cuando alcanzan grueso suficiente pasan al encuadernador, quien asegura la

conservación con el cosido.»⁵ Nuestro códice tiene rasgos que lo identifican más con los *Cancioneros* que con las compilaciones de *Poesía Varia*, aunque la parte tradicional responda a este último criterio organizativo.

La presencia de una «cierta unidad» como nota propia del *Cancionero* se manifiesta de alguna manera en la distribución de la materia poética. Esta se ha hecho del modo siguiente:

a) Obras de tipo tradicional.

-De f. 104r a 198r las composiciones son coplas, glosas, romances, con las salvedades que señalamos a continuación. El orden numérico se ve alterado en esta parte de manera que f. 174r es el número que continúa a 170v Después aparece f. 171r y f. 171v En este folio se incluye una composición, «Llanto de San Pedro», en octavas reales; es la única obra en esta parte del manuscrito que usa el endecasílabo.

b) Obras italianizantes.

Recogemos con esta denominación las que utilizan como verso básico el endecasílabo. Ocupa desde el f. 203r al 290r Esta parte del manuscrito viene organizada como sigue:

f. 203r Una dedicatoria a don Enrique Pimentel, hijo del Conde de Benavente, con ensayos de letra.

205r Aparece el título de «Sonetos y canciones y otras cosas». Hasta f. 217v son sonetos con la firma de D.A.O. que son las siglas correspondientes a Damasio de Frías. Sin firma aparecen varios sonetos más y una canción que termina en f. 220r

f. 220v al f. 290r. Encontramos composiciones variadas (sonetos, canciones, epístolas), unas con nombre del autor, otras sin él; algunas que son réplica a la anterior, otras que han sido comentadas en alguna parte del manuscrito.

Por lo expuesto podemos afirmar que el recopilador ha aplicado un criterio de organización bastante claro. La parte italianizante del texto es uniforme y sólo plantea los problemas típicos de la época, como son la atribución de las obras (por el carácter anónimo de muchas de ellas), la fijación del texto en relación con otras copias, las causas que han llevado a

⁵Rodríguez-Moñino, A. *Poesía y Cancioneros (siglo XVI)*, Castalia, Madrid, 1968, pág. 17 y ss.

incluir esas obras y no otras, etc. Sin embargo, la parte del manuscrito donde se recoge la poesía de carácter tradicional es más compleja. La mezcla de temas (un romance de germanía, el «Credo glosado» y la «Visita de amor» pueden servir de muestra), y la variedad de letra en estos folios (algunos de ellos casi ilegibles) nos inducen a pensar que esta parte del manuscrito se había ido agrupando con criterios que estaban en buena medida de acuerdo con los que se aplicaban para las colecciones de *Poesías varias* (piezas sueltas, copias de copias....); pero el recolector tenía ideas muy claras sobre la ordenación y organización del material e hizo lo que pudo, que fue distinguir por la métrica.

I-1-b. Autores.

Recoge este manuscrito un conjunto de obras anónimas (ya que no hemos podido determinar hasta ahora su autoría) y otro grupo más numeroso que corresponde a escritores del siglo XVI. Son autores de los considerados *de segunda fila*, en su mayoría seguidores de Boscán y Garcilaso, que aparecen junto a otros cultivadores de formas métricas y temáticas emparentadas con la poesía tradicional, tendencia esta en la que ellos mismos participan.

El conjunto de escritores que conforman nuestro texto lo componen los siguientes nombres:

- Damasio de Frías (de quien nos ocuparemos con más amplitud)
- Diego Hurtado de Mendoza⁶
- Eugenio de Salazar⁷
- Gregorio Silvestre⁸

⁶El capítulo segundo está dedicado a la faceta burlesca y epistolar del Embajador.

⁷Autor de conocidas epístolas, entre ellas la de los *catarriberras* que se recoge en este manuscrito. Sus obras están editadas como *Obras festivas* por A. Cioranescu, Santa Cruz de Tenerife, Romerman ediciones, 1968. También son de interés las páginas que le dedica Antonio Prieto en *La prosa española del siglo XVI, I*, Madrid, Cátedra, 1986, pág. 89-91.

⁸Pertenecen a Silvestre la *Visita de Amor* (f139r.) y la glosa *Si mi "fue" tornase a "es"*. (La redondilla que se glosa aparece incluida en el *Quijote II*, cap. 16. Se trata del poema que don Lorenzo de Miranda, el hijo del Caballero del Verde Gabán, ha compuesto para presentarlo en unas justas poéticas.) Prieto aventura que Castillejo debió influir en la parte de su poesía primera e, incluso, en la que escribe a mediados de siglo, como esta *Visita de Amor*, aunque es dato que no se puede constatar. Antonio Prieto, *La prosa...* pág. 108 y ss.

-Hernán Pérez de Oliva⁹

-Jorge de Montemayor¹⁰

-Luis Salado de Otálora¹¹

También aparecen como autores de poesía Diego de Leiva¹², Antonio de Soria¹³, el Conde de Monteagudo (f. 220v), el doctor Fontidueña (f. 221v), G. Hordóñez (f. 235r), Juan de Borja (f. 243r), a quienes no conseguimos reconocer como escritores incluidos en alguna antología de la época. Por otra parte encontramos composiciones poéticas dirigidas a personajes con seudónimo literario, como los sonetos a Silvano (f. 241v) y Damón (f. 242r), que son los nombres pastoriles de Hernando de Acuña¹⁴. Otros tienen como protagonista a Briseo (f. 264r), al que no

⁹Humanista de origen cordobés, ligado a la Universidad de Salamanca, autor de dos adaptaciones del teatro griego, una *La venganza de Agamenón* (aparece en nuestro Ms. un único folio con el título *Tragedia De la Venganza de agamenón echa por el maestro Hernán Pérez de Oliba cuyo argumento es de Sóphocles, poeta griego*, f98r.) y *Hécuba triste*, basada en Eurípides. Sobre su condición de comediógrafo, vid. A. Hermenegildo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, 1961. Sobre su condición de humanista, vid. L. Gil Fernández, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)* Madrid, Alhambra, 1981.

¹⁰En el Ms. se recoge una polémica mantenida por este autor y Juan de Alcalá que acusa al primero de su origen de converso (f148r. y ss.) Montemayor introdujo la novela pastoril con *Los siete libros de la Diana*; como poeta se encuadra en la primera generación petrarquista (en f220v. viene incluida una *Otava de Montemaior*) Vid. Pilar Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, Estudios de Literatura Española y Comparada, P.P.U. 1987 y Antonio Prieto en *La poesía española del siglo XVI, I*, Madrid, Cátedra, 1986, pág. 134 y ss.

¹¹Poeta del entorno vallisoletano, autor de varios poemas (f223r.) y de una canción a la que Damasio de Frías escribe el comentario que se recoge como carta en (f45r.) «Doctor en leyes su nombre aparece en los libros de la Universidad de Valladolid hacia 1540, lo que nos hace pensar que nació hacia 1520. Murió antes de 1578». L. Rubio González, *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Valladolid, 1980, pág. 230. También se refiere a él como poeta del entorno de Lomas Cantoral, cuyo nombre pastoril fue el de Salicio, A. Prieto, *La poesía... II*, pág. 648.

¹²Puede ser que se trate de un noble con el que tuvo un altercado D. Diego Hurtado de Mendoza ante la puerta de la cámara donde agonizaba el príncipe don Carlos. Este hecho dio lugar al destierro del que fuera embajador de Carlos V a la ciudad de Medina del Campo. J. L. Alborg, *Historia de la Literatura Española, Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Gredos, 1972, pág. 991.

¹³No hay duda de que el nombre que aparece es Antonio de Soria y no Pedro de Soria; este último fue poeta y amigo de Lomas Cantoral.

¹⁴Vallisoletano, perteneciente a la segunda generación petrarquista, es uno de los poetas-soldados que están al servicio del Emperador. No se incluyen obras suyas en nuestro manuscrito, pero sí hay composiciones dirigidas a

hemos podido identificar, y otros a Dameo (f. 206r), nombre usado por Damasio de Frías.

La mayoría de los nombres reconocibles aparece ubicada en el entorno de la corte de Valladolid, y quizá algunos pudieron tener alguna relación de tipo académico, si consideramos determinadas composiciones poéticas del manuscrito en las que se aprecia el juego dialéctico ocasional propio de esos centros de reunión. Parece probable que sean producto de esta labor de asociación un buen número de obras anónimas en endecasílabo que componen este *corpus* poético y que son un claro ejemplo de la ejercitación retórica que tanto se propiciaba en estos cenáculos artísticos¹⁵: es el caso de los dos sonetos recogidos a la muerte de la duquesa de Lerma, en f. 238r, o también con glosas como la que aparece en f. 275v, donde es el soneto V de Garcilaso el que sirve de pretexto para la demostración del virtuosismo del poeta. Partiendo de estos textos como representativos de la actividad de las academias renacentistas, pensamos en la posibilidad de que el manuscrito recogiera una parte amplia de las obras que conformaban el *corpus* bibliográfico de alguna de las asociaciones literarias vallisoletanas. Consideramos bastante probable que así fuera, ya que en el texto encontramos en los primeros folios información destinada a ayudar al poeta en la resolución de problemas léxicos (el apartado «Varia poesía» ofrece las combinaciones posibles de sustantivos con adjetivos para su uso literario); junto a un texto de estas características aparece un titular tan ambicioso como «*GENEALOGIA DEORUM*», como la obra de Boccaccio, de la que puede ser un extracto (pero no parte de la versión de Martín de Avila del siglo XV); bajo ese epígrafe se recogen algunos nombres de dioses, las familias y carácter

él. Silvano es el nombre pastoril que corresponde al enamorado de Silvia en su obra poética. Uno de los sonetos del Ms. va dirigido a él. Comienza:

Quiero decir, Silvano, lo que siente
mi alma triste desde aquella hora

Puede ser de Damasio de Frías, pero no tiene el anagrama correspondiente a este autor, D.A.O. Sin embargo, sí que tiene esta firma el que se dirige a Damón. nombre que sustituye a Silvano:

Alza, mira, Damón, verás el cielo
puro, claro, sin nubes enojosas.....

A. Prieto, *La poesía I*, Madrid, Cátedra, 1986, pág. 128 y ss. Pilar Manero Sorolla. *Op. cit.* pág. 217.

¹⁵Sobre la aparición y caracteres de las academias literarias, vid. Aurora Egido. «Poesía de justas y academias», *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Editorial Crítica, 1990, pág. 115-137.

simbólico de los primeros, de gran utilidad para resolver dudas mitológicas, aunque lo que nos llega parece incompleto. Si en las academias «se predica el amor a las letras, el ejercicio de la elocuencia, la facultad del ingenio»¹⁶ los textos que acabamos de mencionar serían aplicables a cualquiera de estos fines.

De la elocuencia aplicada al debate ideológico son otras de las composiciones que se incluyen en el manuscrito. En prosa tenemos:

-«CARTA DE DAMASIO, para el secretario Palomino y Jerónimo de los Ríos y el bachiller Riura» (f. 16r),

-«CARTA de Damasio a esta canción.» (f. 45r),

-«Carta de vn bachiller al capitán Salazar.» (f. 54r).

Las tres están en función de la discusión de problemas literarios, como veremos con más detenimiento *infra*. En verso y con finalidad vejatoria:

-Carta De Juan De Alcalá a Jorje de Montemayor y rrespuesta y rreplica de entranbos (f. 148r),

-Glosa del pater noster de maese Pasquín contra Clem[en]te (f. 151v).

Hacia la demostración ingeniosa se orientan:

«Copia [de la correspondencia en contrada en los] archibos de Toledo» (f. 60r)

«Carta de vn galan a vna. dama q(ue) Se le rebolbio con Salzedo el alguaçil (f. 61v), así como las otras cartas comprendidas entre f. 63r y f. 73r, según reseñábamos en el índice.

Las que hemos mencionado son obras de las que podemos deducir las preocupaciones y actuaciones, en algún sentido definidas, de un grupo de escritores. Acompañando esas inquietudes habría un material que por distintos caminos se habría ido recogiendo, pero en el que resulta más difícil detectar el motivo de su existencia o su utilización, salvo las razones de esparcimiento, deleite o imitación propias de estas reuniones. Sería el caso de la poesía tradicional o, en un sentido diferente, de la *Epístola de Dido a Eneas*, atribuida a Hurtado de Mendoza; nuestro *corpus* poético es un testimonio más de la amplia difusión manuscrita de la obra de este político.

¹⁶Ibid. pág. 118.

Reforzando esta hipótesis de que el manuscrito sea el reflejo de la actividad de un grupo académico, cabe destacar un dato de interés como es la presencia constante de un autor en todas las partes formales que componen esta obra: en la prosa, verso tradicional y verso italianizante. Se trata de Damasio de Frías, quien, desde el punto de vista individual, es el autor que suma mayor número de composiciones. Creemos que este poeta es el que sirve de elemento aglutinante del código, por ser quizá el alma de la academia. Posiblemente la conservación de sus obras en su etapa de pertenencia a esta asociación ha sido el eje de organización del trabajo que nos ocupa: tanto en la parte en prosa como en la de verso italianizante sus composiciones son las que han mediatizado la agrupación del resto.

I-2. DAMASIO de FRIAS

La información que tenemos sobre Damasio lo pone en clara relación con los poetas seguidores de Boscán y Garcilaso que desarrollaron su actividad en la segunda mitad del siglo XVI. Por los datos de este manuscrito podemos deducir que desarrolló su labor literaria en Valladolid¹⁷ y que gozó de una cierta fama, como lo demuestran los dos sonetos que en su honor aparecen en f. 242v y de los que reproducimos el primero:

A Damasio

-Si fue de eterna fama digno Homero
Virgilio, Mena, Dante, el culto Taso,
con Petrarca, Minturno y Garcilaso,
luces del siglo antiguo y venidero;
-mas que todos se muestra un gran luzero,
cuyo divino ingenio en el Parnaso
y en todo n[uest]ro oriente hasta el ocaso
admira con su voz n[uest]ro hemisphero.
-Quien sea este poeta celebrado,
aqueste nuevo sol que nos da el cielo
sus obras lo dirán de este Museo.
-Este que con su ser nos ha ilustrado
y ha enriquecido con su ingenio el suelo,
decid, musas, quién es sino Dameo.

¹⁷ «Este grupo, con su academicista denominación pastoril, lo formarían nuclearmente Lomas Cantoral (Melibeo), Andrés Sanz de Portillo (Delio), Luis Salado de Otálora (Salicio), Cepeda (Baldano), Montanos (Montano), Pedro de Soria (Ario), Cristóbal de Mendoza (Orsino), Damasio de Frías (Damco), etc.» A. Prieto, *La poesía* II, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 648.

Se trata de una composición poco original en su contenido y forma¹⁸, que sirve para mostrar el reconocimiento de algunos amigos a la labor literaria de Damasio, a quien el propio Cervantes elogia como poeta¹⁹. Sin embargo, a juzgar por otros textos que comentaremos en su momento, la admiración no fue el único sentimiento despertado por Frías entre sus contemporáneos: su especial carácter le acarreó bastantes problemas, según hemos podido constatar al estudiar algunas de sus obras.

a) Datos biográficos

No es mucho lo que se sabe sobre Damasio de Frías. A la fama (tanto en sentido positivo como negativo) de la que gozó en su tiempo, continuó el silencio sobre su memoria; sólo algún escritor se hizo eco de la importancia que pudo tener el cantor de Fortuna y nos da noticia del olvido en que iba quedando su obra, lo que es una muestra clara de la poca huella que nuestro polígrafo dejó en los ambientes culturales pincianos²⁰ (sería una excepción el recopilador de este manuscrito, quien parece concederle una cierta importancia al recoger una buena parte de su producción más temprana). En realidad, aparte de lo que su obra recoge de

¹⁸Algunos versos del soneto XXIV de Garcilaso aparecen como fondo de este soneto. Posiblemente la enumeración de poetas presente en la composición garcilasiana en honor de doña María de Cardona sirvió de modelo en obras de exaltación personal, como es el caso de ésta en honor de Damasio que tiene también rasgos comunes con obras utilizadas por otros autores para semejantes ocasiones. Veamos, por ejemplo, las coincidencias entre el primer cuarteto del soneto dedicado a Damasio y el primer cuarteto del soneto dedicado a Garay en su coronación como poeta:

Parten furiosos con violento passo
quiriendo cada qual ser el primero
Vergilio, Oracio y el famoso Homero,
Petrarcha, el Dante, y el divino Lasso.

Christopher Maurer, *Obra y vida de Francisco Figueroa*, Madrid, Istmo, 1988, pág. 115.

¹⁹En el «Canto de Calíope» de *La Galatea* Cervantes le dedica a Damasio los versos siguientes:

Vos, Damasio de Frías, podéis solo
loaros a vos mismo, pues no puede
hacer, aunque os alabe el mismo Apolo,
que en tan justo loor corto no quede...

A. Prieto, *La poesía...* Pág. 650

²⁰En el canto de la *Casa de la Memoria* de Espinel «el escritor rondeño se dirige al Pisuerga y, casi como una premonición, le pide:

la clara fama y el valor no escondas
de Damasio, por quien fue tu corriente
mas que por tus riberas excelente.»

A. Prieto, *La poesía...* II, pág. 650

sí mismo, son muy pocos los datos que pueden aportarnos alguna luz sobre un personaje tan especial como el que nos ocupa. Los primeros llegan en este siglo a cargo Narciso Alonso Cortés²¹, y años después, los amplía M. L. Cozad²², quien saca a la luz pública la mayor parte de la información que aquí resumimos.

Se desconoce el lugar y la fecha de nacimiento, así como de su muerte que se supone entre 1595 y 1601. Sí sabemos que vivió en Valladolid, pero no nació allí; y por los datos de estudiante se calcula que debió de nacer al final de la década de 1520 o principios de la década de 1530. Estudió en Salamanca, pues su nombre aparece en los volúmenes de matrícula entre los años 1546-47 "Estudiantes griegos e rretoricos y gramáticos". Faltan los volúmenes de los años 48-50 y aparece en los del 1551-52 en "Estudiantes legistas y bachilleres". De 1552 al 1554 destaca en "Estudiantes artistas, sumulistas, lógicos y filósofos". En los de 1554-55 y posteriores ya no aparece. Suponemos, por ciertas afinidades ideológicas, que en estos años pudo conocer al Brocense, aunque no como alumno de las clases de Retórica, puesto que aquél las inició en 1556 y para entonces no hay constancia de que Damasio siguiera adscrito a la Universidad de Salamanca. Después de sus estudios entró al servicio de D. Luis Enríquez de Cabrera²³, sexto Almirante de Castilla, en 1559²⁴, (a este Almirante es al

²¹Narciso Alonso Cortés se refiere a la importancia que tuvo en su tiempo y «Poco consecuente con él [Damasio] la versátil Fama, hoy ha puesto su nombre en muy segundo término, pero hubo un tiempo en que le proclamó entre los más encumbrados, y dejó oír en su honor reiteradas alabanzas.» «Diálogo en alabanza de Valladolid», *Miscelánea Vallisoletana*, pág. 225, Valladolid, Imprenta de Zapatero, 1919.

²²M. L. Cozad, *An annotated Edition of a Sixteenth-Century Novel of Chivalry: Damasio de Frías y Balboa's "Lidamarte de Armenia", with Introductory Study*, University of California, 1969. Los datos que sobre sí mismo aporta Damasio en su *Diálogo de las Lenguas* los recoge J. L. Pensado, *Una crisis en la lengua del Imperio* «El Diálogo de las Lenguas» de Damasio de Frías. Salamanca, 1982. Ediciones Universidad de Salamanca, págs. 9-12. La información sobre la vida del poeta recogida en este último trabajo es considerablemente menor que la aportada por M. L. Cozad.

²³Luis Enríquez, padre, es almirante de Castilla desde 1542 a 1572 (M. L. Cozad, pág. liv). A él se refiere en el *Lidamarte*, para exaltar la figura de su amo, en una especie de panegírico que hace el hada Eulogia (M. L. Cozad, pág. lli - *Lidamarte* cap. xli, pág. 702-713)

²⁴Kristeller señala cómo la aparición del humanismo en los siglos anteriores va unida al oficio de secretario de cancillerías o de algún señor con importante proyección política o religiosa. Paul Oskar Kristeller, *El pensamiento renacentista y las artes*. «El saber humanista en el Renacimiento italiano» Madrid, Taurus, 1986, pág. 17-35. Noël Salomon

que se refiere Damasio en el *Diál. de la discreción* como su amo). Por él siente una enorme admiración y con él pudo haber viajado a Italia y América en época de juventud²⁵. A la muerte de éste le sucede su hijo Luis, que es el que vive en el año 1590, cuando preparó una copia de *Lidamarte de Armenia* para su publicación, hecho que no pudo llevarse a cabo quizá por la mala situación económica en la que estaría en esos momentos la familia de los Enríquez²⁶.

Esos años de decadencia de los mecenas, coincidentes con la vejez del secretario, debieron de ser difíciles, pues el segundo Luis Enríquez no era de un trato tan afable ni tenía unas inquietudes intelectuales tan arraigadas como su padre²⁷. Precisamente esta condición de su amo debió de haber sido uno de los grandes atractivos de la vida de Damasio al servicio de los Enríquez: la tradición y el ambiente literario que existía en esta familia²⁸. Con ellos fueron fáciles los contactos con Italia y con los

establece dos tipos de escritores para los siglos XVI y XVII: «los escritores aristócratas, para quienes tomar la pluma es un arte noble del espíritu...» y «los escritores artesanos, para quienes escribir es una profesión, una actividad para ganar el pan cotidiano. Entran en esta categoría los juglares medievales, los maestros de capilla (Juan del Encina, Lucas Fernández) y los poetas secretarios 'capellanes' del tipo de Lope de Vega hacia el año 1600. Unos y otros viven de su pluma a la sombra del roble señorial» Cito por A. Blecua Perdices, «El entorno poético de Fray Luis de León» / *Fray Luis de León*, Salamanca, Actas de la I Academia Literaria Renacentista, 1979.

²⁵J. L. Pensado: «...es posible imaginar que haya estado en Italia y recorrido algunos países europeos acompañando a su amo el Almirante de Castilla, con el cual haría algunos viajes por el Océano, como recuerda en una ocasión.» *Op. cit.* pág. 10.

²⁶M. L. Cozad. *Op. cit.* pág. lvii.

²⁷«Pero esta mi libertad y tracto tan yqual y desembuelto q[ue] yo con aquel principe y señor, el mas noble y mejor q[ue] nuestra España a tenido, tuue, no le tengo agora con estos señores, si con alguno se me ofresce tractar a rractos». (*Dial. de la Discr.* f60r-v.)

²⁸«De más importancia con respecto a Damasio de Frías es la tradición de los Enríquez de interés por la literatura y por el mecenazgo de los literatos. Eran entre los primeros en fomentar las nuevas modas literarias venidas de Italia. Don Fadrique, el cuarto Almirante, por ejemplo, era gran amigo de Boscán y poeta él mismo, aunque, según las muestras de su poesía que da Menéndez Pelayo, no escribió endecasílabos italianizantes sino las tradicionales octosílabos, bien que imitó los temas de Petrarca en forma octosilábica. Don Alonso, el Abad de Valladolid, patrocinó la primera traducción española de Heliodoro (*Historia etiópica*). Ya habían dedicado otros autores varios libros a los Almirantes, una traducción de los *Triumphos* de Petrarca al quinto Almirante, padre de Luis I en 1541, y un libro de Luis Escobar (1545) sobre las hazañas del Almirante don Fadrique, que sale dedicado al sexto Almirante. Así, no es de extrañar el amparo que

nobles españoles interesados en los saberes más actuales, cuyo punto de mira estaba puesto en esta nación desde el siglo anterior²⁹.

I-2-a. La corte de Valladolid

De las aulas de Salamanca, en donde debió de vivirse en torno a la universidad el ambiente más parecido al existente en algunas ciudades italianas³⁰, Damasio pasó a Valladolid, corte durante varias décadas en la que se dieron cita los acontecimientos y los personajes más importantes de España, en unos momentos en los que nuestra nación tenía la máxima proyección en el mundo, por lo que el peso de la política se dejaba sentir de modo especial³¹. A pesar de que en el ambiente nobiliario hispano, por distintos motivos, no se repitiera un hecho semejante al protagonizado

proporcionaron los Almirantes a Frías, poeta petrarquista y encomiador del linaje de los Enríquez de Cabrera.» M. L. Cozad, *Op. cit.* pág. lviii)

²⁹La influencia italiana y los distintos intercambios intelectuales que se producen en el s. XV entre España e Italia sirven para que se puedan recoger frutos en sazón durante el siglo XVI. Vid. A. Gómez Moreno, *España y la Italia de los humanistas*, Madrid, Gredos, 1994.

³⁰ Ciertos círculos intelectuales salmantinos del siglo XVI tenían su modelo en una Italia como ésta: «Si queremos, pues, comprender aquella íntima fusión de cultura y de vida, aquel culto profundamente sentido del saber, entendido como animador de toda actividad, habremos de poner nuestra atención sobre todo en el siglo XV. Fue durante ese siglo cuando un pontífice podía enlazar plenamente los intereses políticos y culturales, cuando un príncipe trataba con idéntica gravedad una seria cuestión diplomática y la búsqueda de un objeto raro y precioso, cuando un erudito dejaba por un momento la lectura de Salustio para ir a apuñalar a un tirano. Lo clásico, redescubierto, se convertía en sangre y acción; hombres políticos y genios militares se conmovían ante César y Escipión, y, convertidos en nuevos mecenas, se rodeaban de historiadores y de poetas que hiciesen inmortales su nombre y su siglo, semejante al de Augusto». (E. Garin *El Renacimiento italiano*. 1986, Ariel. Pág.35). Gil ofrece, por el contrario, el siguiente panorama de la mayor parte de las universidades españolas, entre las que podía estar Valladolid: «La ignorancia, no ya del griego, sino del propio latín en quienes estaban obligados a conocerlo, por mucho que se quisiera disimular con argumentos especiosos, era una realidad que pesaba gravemente en la atmósfera cultural del siglo XVI, y no podía por menos de alarmar a los espíritus avisados en un período en que las restantes naciones europeas fraguaban su propia personalidad y abrían nuevos caminos al pensamiento y a la ciencia en el estudio afanoso de los clásicos grecolatinos. Porque el daño inferido a la evolución intelectual del país no residía tanto en la ignorancia de una lengua, como en los hábitos mentales a que el menosprecio de su aprendizaje, gradual y sistemático, se asociaba.» L. Gil, *Op. cit.* pág. 84.

³¹Vid. B. Bennassar, *Valladolid en el Siglo de Oro*. Ambito, Ayuntamiento de Valladolid. 1989.

por las grandes familias italianas³², sí se puede apreciar que la corte atrajo a gran número de humanistas en busca de la protección de los nobles, quienes (salvo el caso de la reina Católica años antes³³), en general, no estaban comprometidos de lleno con los saberes humanísticos, pero sí se daba en algunos de ellos una notable inquietud literaria y artística³⁴.

Uno de los personajes que acudió a la cita cortesana fue nuestro escritor, quien hizo valer sus años de formación en Salamanca para poder instalarse en Valladolid al servicio de la familia de los Enríquez³⁵. La pertenencia al círculo de los Almirantes de Castilla lo puso en contacto

³²Luis Gil Fernández nos describe los efectos de una situación como la que los nobles vivían en España: «...asociados a las grandes tareas de la milicia y el gobierno, en constantes desplazamientos, carecieron del tiempo y del sosiego suficientes para crear en sus residencias temporales algo parecido a las esplendorosas cortes italianas. Sus inquietudes, cuando las tenían, más que a la erudición les inclinaban al goce de las artes plásticas y de la creación literaria en lengua vulgar. Las academias y tertulias poéticas eran, por lo demás, socialmente más brillantes y se prestaban mejor a los despliegues de boato que la protección al estudio en la austeridad de un gabinete de trabajo» *Op. cit.* pág. 300.

³³Cabe recordar a este propósito la figura Pedro Mártir de Anghiera, quien a instancias de la reina dirigió una escuela para hijos de nobles en la misma corte, con el fin de despertar en ellos la afición a las letras, que se veían como un obstáculo para la carrera de las armas. Vid. Angel González Palencia y Eugenio Mele, *Vida y obras de Don Diego Hurtado de Mendoza*, Instituto de Valencia de D. Juan, Madrid, 1941, I, pág. 55 y ss.

³⁴La primera mitad del siglo XVI es la etapa en la que se deja sentir el eco de la tarea intelectual entre nobles y eruditos del siglo XV, y ofrece sus primeros logros de madurez en el siglo XVI con Boscán y Garcilaso. En torno a estas figuras podemos hablar de diferentes grupos, los cuales, al iniciar su quehacer literario, tienen su punto de partida en el mundo clásico y en los poetas italianos a partir de Petrarca (vid. nota 28 en la que se señala la relación de los Enríquez con Boscán). Sin embargo, aunque son varias y nutridas las generaciones de escritores con tales inquietudes, no se llegó a una situación ni medianamente parecida a la que existía en Italia, por lo que el nivel de aceptación de las nuevas corrientes no fue tan elevado como cabría deducir de los grandes logros artísticos de este siglo. Las especiales condiciones sociales provocaron muchas reticencias y dificultades a la hora de aceptar los nuevos métodos. Los estudios de Américo Castro sobre el problema sacan a la luz notables aportaciones. Las especiales preocupaciones sociales dirigidas a manifestar su condición de nobleza, llevan a curiosas situaciones que A. Castro nos presenta -entre otras obras- en el volumen *Hacia Cervantes*. En el artículo «Juan de Mal Lara y su *Filosofía Vulgar*», se nos ofrecen datos como los siguientes: «que no solamente el hijo del caballero no deve aprender officio, pero el hijo del official ni aprenderlo ni acordarse que su padre lo fué (...) Y aun ha venido la cosa a tales extremos que aun es señal de nobleza de linaje no saber escrevir su nombre (VI, 61)». 1967, Madrid, Taurus, pág. 201.

³⁵Los años 1554 y 1559 son los posibles para la entrada al servicio de los Enríquez por parte de Damasio. M. L. Cozad, *op. cit.* pág. xiv.

directo con Italia, según se desprende de las citas y conocimiento de obras allí producidas³⁶, al tiempo que se codeaba con la nobleza intelectual hispana³⁷, de cuyos integrantes más destacados refiere detalles o anécdotas en sus obras. Es el caso de Diego Hurtado de Mendoza, Diego de Acevedo, D. Fadrique, hermano del Almirante, el marqués de Cañete, la condesa de Gelves, y otros personajes del momento. En diferentes ocasiones hace referencia a ellos como interlocutores o receptores de inquietudes filosóficas. Así ocurre también con el marqués de Montesclaros o la marquesa de Cenete (*Carta JR*. f. 18.). Junto a ellos se nos habla de otros debates con los condes de Puñonrostro y Monte Rey, *Dial. de las L.* (f. 125r).

Se puede apreciar, después de una pausada lectura de las obras de Damasio, cómo los personajes contemporáneos dignos de mención por hechos, por trato o por amistad son nobles de modo casi exclusivo³⁸. La anécdota con hombres de letras prácticamente no aparece, a no ser los personajes de los diálogos, quienes dan la impresión de ser intelectuales identificables; con ellos comparte profesión, inquietudes y amistad (no sabemos si también alguna relación académica), pero, salvo en este caso, no nos habla de su trato con poetas o humanistas vallisoletanos³⁹. Esta

³⁶La referencia a autores italianos es una constante en las obras de Damasio de Frías. Desde Petrarca en adelante, los grandes escritores italianos van dejando un poso más que notable en la producción del vallisoletano. Sobre estos aspectos, vid. J. L. Pensado, Op. cit. pág. 26 y ss. E. Asensio, «Damasio de Frías y su *Dórida*, diálogo de amor. El italianismo en Valladolid». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, 1975, págs. 219-234. Jose Adriano de Carvalho «A leitura de *Il Galateo* de Giovanni Della Casa na Península Ibérica: Damasio de Frias, L. Gracián Dantisco e Rodrigues Lobo», *Revista de "Ocidente"*, Volume LXXIX, Lisboa, 1970.

³⁷J. F. Montesinos pone de manifiesto el carácter erasmista de algunos planteamientos de Damasio, «lo cual no sorprende, siendo Frías íntimo del círculo de los Enríquez» Reseña sobre: Frías, Damasio de. Diálogos de diferentes materias, inéditos hasta ahora, *Revista de Filología Española*, 19 Imp. de Hernández y Sáez, 1929, 8º, XI-388 págs. (Colección de Escritores Castellanos. Críticos. Tomo 161.) RFE, XIX, 1932, pág. 189-193. (1932), pág. 189-193.

³⁸En el *Diálogo en alabanza de Valladolid* es donde mejor se puede ver esta particularidad. En el recorrido literario que se hace por la ciudad, se mencionan las propiedades de las grandes familias y se citan las personas que ocupan cargos de importancia.

³⁹La situación cultural de la corte no es la salmantina (baste recordar la importancia de los poetas surgidos en una ciudad y otra), pero hay que reseñar que «Valladolid, con los poetas elogiados por Lomas, vivía entonces un apogeo cultural y cortesano en el que junto a Bernardino Daza Chacón, traductor de los *Emblemas* de Alciato (Lyón, 1549) y admirador de Hernán Núñez, destacaba la actividad de médico humanista de su hermano Dionisio

actitud de silencio hacia sus contemporáneos más cercanos contrasta con la mención frecuente de polígrafos italianos, por quienes sentía verdadera admiración, como eran Lorenzo Valla (*Dial de la Discr.* f. 9r) o Giovanni della Casa (*Dial de la Discr.* f. 30v), por poner algún ejemplo. Al margen del carácter erudito que puedan encerrar esas referencias, los modelos que Damasio seguía los encontramos constantemente en Italia.

Esto nos lleva a suponer que nuestro poeta encontró una gran diferencia entre lo que él consideraba un ambiente intelectual y lo que existía en Valladolid, en cuya universidad, según las conclusiones de Luis Gil, el conocimiento de las lenguas clásicas era tan precario que «se explicaban en lengua vulgar los textos latinos»⁴⁰. Una situación así es una muestra de lo que era la España de entonces, en la que algunos círculos intelectuales de la universidad de Salamanca eran la excepción. A juzgar por las obras primeras, de las que la más representativa debe de ser la carta a Rivera, Palomino y de los Ríos (el estudio de esta carta es uno de nuestros principales objetivos), no congenió muy bien con determinados grupos literarios pincianos; probablemente sus directrices artísticas no eran acordes con las últimas tendencias, que eran las que defendía Damasio; sin embargo, en los diálogos la imagen que da de sí mismo en su relación con los demás se ve más acoplada al entorno⁴¹; como prueba más concluyente tendríamos la composición del *Diálogo en alabanza de Valladolid*.

I-2-b. Obra

Daza Chacón». (A. Prieto, *La poesía...* II. pág. 648) De la relación de Damasio con este grupo se tiene constancia por medio de unas octavas de Lomas Cantoral dirigidas a elogiar la figura del secretario de los Enríquez. N. Alonso Cortés, *op. cit.* pág. 227.

⁴⁰L. Gil Fernández se refiere a este problema al ocuparse de los estudios de las lenguas clásicas en las universidades españolas durante el siglo XVI y siguientes. (*Op. cit.* 1981, pág. 30)

⁴¹Los datos personales que nos ofrecen las epístolas y diálogos sobre el propio autor reflejan en ocasiones bastante sinceridad y parecen, por tanto, fiables. Pero no hemos de olvidar que estamos ante obras dialécticas cuya organización retórica está bien definida, y que en ella se exigen unas actitudes por parte del autor que entran de lleno en la ficción literaria de lo verosímil. Por esta razón, debemos tener presente que el tono requerido por una carta de controversia dista mucho del tono que imponen los cánones retóricos para el diálogo, y que más que lo que se diga en una obra u otra es la elección del género lo que puede resultar más significativo a la hora de juzgar la postura de Frías.

En el Ms. 570 de la Biblioteca de Palacio la obra en prosa de Damasio de Frías que se recoge es la siguiente:

Carta de Damasio para el secretario Palomino y Jerónimo de los Ríos y el bachiller Riura..... f. 16r-f. 44v

Carta de Damasio a esta canción.f. 45r-f. 53r

Además de estas dos epístolas tenemos conocimiento de las siguientes obras de nuestro autor:

Lidamarte de Armenia, libro de caballerías, de 1568. Hemos hecho referencias constantes al estudio crítico para su edición a cargo de Mary Lee Cozad, University of California, Berkeley, 1968-1969.

Dialogos de diferentes materias hechos por Damasio de Frias y Balboa, de mano y son de don Antonio Lopez de Calatayud. Se encuentran en el Manuscrito de 1582, (Biblioteca Nacional, ms. 1172), «nada fiel por cierto», según opinión de J. F. Montesinos⁴². Comprende los siguientes diálogos:

-*Dialogo de la Discrepcion* (f. 1 - f. 22). «Acabose este dialogo en Valladolid, a siete de Agosto de 1579 y començose a primero de junio del dicho año».

-*Dialogo de las lenguas o por mexor decir de la propiedad del hablar y tambien trata de la discrepcion* (f. 25 -f. 155).⁴³

-*Dialogo en alabanza de Valladolid* (f. 157-f. 221).

-*Dialogo de amor* (f. 224- f. 275).

De los cuatro diálogos sólo uno fue impreso: el *Diálogo de Amor*, intitulado *Dorida* que fue publicado en vida de Damasio, pero sin su nombre, al aparecer como «Nueuamente Sacado a luz, corregido i enmendado por Iuan de Enzinas, vezino de Burgos. Con privilegio. En Burgos. En la imprenta de Philippe de Iunta y Iuan BaptiSta VareSio. 1593.»⁴⁴ Los demás pasaron por la imprenta ya en nuestro siglo: *El Diálogo*

⁴²J. F. Montesinos. *Op. cit.* pág. 189.

⁴³J. L. Pensado da como fecha posible de la redacción de este diálogo finales de 1572 o principios de 1573, en tanto que no considera factible aventurar una fecha para los dos restantes por carecer de datos que lo justifiquen. *Op. cit.* Págs. 13-15.

⁴⁴Menéndez Pelayo poseyó un ejemplar de este diálogo impreso y se refiere a él como obra anónima. A propósito de su contenido nos dice: «...no pertenece, como bien claro se ve por su mismo título, a la literatura filosófica, sino a la literatura galante; pero está lleno de agudas observaciones psicológicas, sobre los afectos y pasiones humanas, y es, además, un primor de arte y estilo.» *Historia de las ideas estéticas*, II, Madrid,

en *alabanza de Valladolid* lo publicó Narciso Alonso Cortés en *Miscelánea Vallisoletana*, segunda serie, Valladolid, 1919, pág. 281-287. Los restantes, junto con el *Diálogo de Amor*, los publicaron Justo García Soriano y Francisco Rodríguez Marín como *Diálogos de diferentes materias inéditos hasta ahora*. Madrid, Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, 1929⁴⁵.

En prosa también tenemos noticia de dos cartas más, según la mención que de ellas hace F. de Herrera, una al *Inventario* de Antonio de Villegas y la otra en contra de las *Anotaciones* de Herrera a Garcilaso⁴⁶.

Se añade a estos títulos la producción poética, compuesta en su mayoría por composiciones en endecasílabos, aunque no faltan algunas coplas castellanas, como las que se encuentran en este manuscrito. M. L. Cozad da una relación de setenta composiciones poéticas con el endecasílabo como metro⁴⁷. De esas setenta, cuarenta y ocho se encuentran en el Ms. 570 de Palacio⁴⁸ y las veintidós restantes se reparten del modo siguiente: catorce en el *Diálogo de Amor*, de las que once son traducciones de Petrarca, cinco en *Parnaso español* de Sedano⁴⁹, dos en el Ms. 2973, de la Biblioteca Nacional de México⁵⁰, y una en *The Hispano-Portuguese Cancioneiro of the Hispanic Society of America*⁵¹.

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, tercera edición, 1962, pág. 54. Sobre las ideas vertidas por Damasio en este diálogo, vid. E. Asensio, Op. cit.

⁴⁵La reseña agresiva de J. F. Montesinos (*supra*) en la que advierte sobre la falta de rigor filológico de la publicación no ha sido la causa de que pasáramos por alto una consulta a tal obra, sino la imposibilidad de acceder a la misma. Por esta razón nos hemos visto obligados a citar siempre por el manuscrito.

⁴⁶Juan Montero: *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas*. Sevilla. Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla. Ediciones Alfar, 1987, pág. 189.

⁴⁷En la introducción a *Lidamarte* M. L. Cozad hace una enumeración de la obra poética de Damasio, atendiendo a los primeros versos. Todos los que cita corresponden a endecasílabos, pertenecientes en su mayoría al Ms. 570 de Palacio. De ella tomamos la mayor parte de los datos que detallamos en las notas de este apartado.

⁴⁸C. Ponz (nota 1) estudia en su tesis las fuentes y temas de estas composiciones.

⁴⁹De las composiciones recogidas por Sedano, una de ellas, la canción «La alegre primavera», N. Alonso Cortés la incluye en «Poesías de autores vallisoletanos», *Boletín de la sociedad Castellana de Excursiones*, 5 (1911-)12, pág. 158-159.

⁵⁰«Riberas de Pisuerga apacentava», canción. Ver Renato Rosaldo, «Flores de Baria poesía», *Hispania*, 34 (1951), pp.177-179, y *Abside*, 15 (1951), pp.

En el Ms. 570 BP se incluyen otras dos obras poéticas de Damasio de Frías, pues llevan el anagrama correspondiente a Dameo, D.A.O, con el que se identifica a nuestro autor. Se trata de dos glosas en octosílabos de claro corte conceptual que corresponden a la tendencia de los petrarquistas de cultivar, junto a las obras italianizantes, composiciones de raigambre castellana. Son las siguientes:

«Estas son tales maneras», f. 110r.

«Ya no puedo no quereros», f. 110r.

Esta última va precedida de una carta del poeta en la que muestra su intención de servir a la dama a la que dirige la glosa. Vienen a continuación de éstas otras glosas cuyo autor no se nombra, por lo que no sabemos si alguna más de las ahí incluidas pueden pertenecer a Damasio.

Según señalábamos *supra*, sólo una de las obras enumeradas vio la publicación en vida del autor, aunque en el *D. de la Discr.* se incluye un comentario en este sentido que hace pensar que quizá pudo haber algún poema suyo también publicado; pero no queda testimonio de ello, razón por la que no podemos dar fe de que tal afirmación sea cierta.

Al dissimular el hombre y negar lo q[ue] otros le atribuyen y dan, hecho con animo verdaderamente humilde, en lo qual halla Aristoteles menos ynconbeniente q[ue] en la aRogançia, haziendose como el dize aquello cassi siempre por evitar enfados y pessadumbres de jentes importunas y lisongeras q[ue] nunca andan sino cargandoos el animo y oydos de mill conocidas lisonjas, y quando desto no de otras ymportunaciones, como me acaece a mi con algunos en esta villa, q[ue] a la fama de que yo algun tiempo, quando mas moço, **mouido de mis particulares gustos, hice ansi, no se que niñerías de poessia, nunca hacen sino cansarme con loores de mis poessias los q[ue] por bentura no entienden lo mas facil y mas claro dellas, importunandome q[ue] se las muestre sin q[ue] con ellos, digo cierto verdad, en esto me balga muchas beçes, jurar y perjurar q[ue] nunca deste harte tracte, como ello es berdad, con attencion y propposito de ser en ella conocido ni de**

373-396, 16 (1952), pp. 541. «Sobre la flaca mano», canción. Ver Renato Rosaldo, Abside, 16 (1952), pág. 541.

⁵¹La edición y estudio de este *Cancioneiro* corresponde a Arthur L. F. Askins, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures. U.N.C. Department of Romance Languages, 1974. pág. 151-152.

q[ue] xamas hombre biese cosas mias, las
quales sabeys bosotros muy bien q[ue] si
algunas andan esparcidas por Castilla, nunca
fue dandolas yo ni pretendiendo mostrarlas,
sino que las personas à quienes yo Pretendi dar con
ellas algun gusto, Pensando que me ho[n]rauan (y
algunas no se si por ho[n]rrarse) las publicaron,
bien sin yo saverlo ni q[ue]rerlo. (D. de la
Discr., f. 49v-50r)

Sólo el *Diálogo de Amor* es la obra que pudo ver la luz de la imprenta antes de la muerte del poeta. El resto quedó repartido en manuscritos de los que bibliófilos y estudiosos han tomado algún ejemplo o publicado ya en nuestro siglo, pero sin que se pueda hablar de un estudio crítico que dé una idea global de lo que debió de ser el pensamiento de nuestro autor.

Los títulos expuestos, en los que nos hemos introducido en alguna medida, reflejan la labor propia de un polígrafo humanista del siglo XVI, cultivador y teórico de la lengua, cuyos precedentes más directos se encuentran en Italia representados por Bembo, Equicola, Giovanni della Casa y un amplio etcétera, a los que iremos remitiendo a lo largo del presente trabajo por la influencia que ejercen en Frías. No estamos en condiciones de hacer una valoración bien fundamentada de lo que puede representar la producción completa del vallisoletano, pero las obras que han sido objeto de nuestro análisis ofrecen detalles de interés sobre la combinación del pensamiento lingüístico y la actividad literaria en el XVI, materia sobre la que no existen muchos ejemplos de esa época, a excepción de lo que Herrera expone en sus *Anotaciones a Garcilaso*.

Podemos afirmar que con los dos diálogos (complementarios entre sí) sobre la lengua, *Dialogo de la Discrepcion* y *Dialogo de las lenguas o por mexor decir de la propiedad del hablar y tambien trata de la discrepcion*, Frías se une a la corriente de investigación filológica iniciada en el siglo XV y continuada ininterrumpidamente por los humanistas, quienes, según H. Arens, fueron capaces de juicios originales y «conquistaron por primera vez independencia y alta estimación como hombres de pluma, como literatos.»⁵² (El último logro no parece muy claro en España.) Son dos obras de reflexión sobre la lengua en las que claramente se aprecia la

⁵²*La Lingüística*. Versión española de José María Díaz-Recgañón López. Madrid, Gredos, 1976, pág. 92.

influencia aristotélica, ya que «se ocupa de ella [la lengua] en cuanto le parece necesaria en el ámbito de una exposición ya del discurso (o de la forma verbal del juicio como expresión del pensamiento), es decir, de la Lógica, ya del arte poética, esto es, de la Estilística.»⁵³ El diálogo de Platón *Crátilo o sobre la verdad de las palabras* es el que sirve de fondo para cuestiones básicas, como son la motivación o no de las palabras, la propiedad de las mismas, su relación con el uso y la aceptación de préstamos. Junto a ello se aborda una de las preocupaciones del momento, las lenguas de los distintos pueblos como reflejo de su carácter. Son todos ellos asuntos que se tratan desde la búsqueda de un ideal de comportamiento lingüístico, por lo que el tratamiento de los mismos tiene una orientación de tipo práctico que se enriquece con aportaciones del campo retórico, principalmente del mundo latino, y aportaciones y valoraciones personales, en cuyo origen se pueden adivinar las fuentes italianas citadas *supra*.

I-2-c. Rasgos de su personalidad en los textos.

El esbozo biográfico anterior nos deja notables lagunas sobre lo que pudo ser la vida de nuestro autor. De su personalidad hay que hacer también una reconstrucción a partir de las alusiones de sus contemporáneos y de las del propio Damasio en las distintas composiciones. La presencia constante de Frías en sus escritos nos permite recomponer una faceta humana que se manifiesta inseparablemente unida a las ideas sobre arte literario, comportamiento social, amor, etc.⁵⁴;

⁵³*Ibid.* pág. 26.

⁵⁴M. L. Cozad, después de una lectura detenida de su obra, llega a las siguientes conclusiones sobre su personalidad: «Es cierto que durante los últimos años del siglo XVI terminó definitivamente la carrera de este escritor contradictorio. Por la falta de datos es difícil formar un retrato adecuado de Damasio como hombre y artista. Era retórico, pero no buen estilista, docto, pero descuidado, envidioso y maldiciente de los grados escolásticos, y orgulloso sin embargo de sus años salmantinos. Despreció las pretensiones de los hidalgos pobres, y profesó una creencia sólo en la "nobleza natural", pero era lisonjero de los altos nobles vallisoletanos. Era pendenciero con sus enemigos, pero siempre habló bien de sus superiores. Después de una existencia de estudiante y viajero, pasó al servicio de la familia con la que parece haber quedado el resto de su vida. Poeta provincial, era quizá típico de la segunda generación de petrarquistas, quienes existieron en pequeños grupos, aislados el uno del otro.» Op. cit. pág. xxi. Remitimos a esta obra como punto de partida, pero tratamos de añadir algunos textos también esclarecedores de la personalidad de Damasio; en buena medida no compartimos las conclusiones de la autora.

pero es la alusión que Herrera hace de él desde Sevilla la que nos sirve de punto de partida en la reconstrucción de su manera de ser:

«Mas perdone Dios a d. Diego de Mendoça aver traído de Italia este genero de escrevir. Porque dio atrevimiento a Damasio, para dezir mal del *Inventario* de Villegas con aquel donaire, que tiene en todas sus cosas, y despues para juzgar estas *Anotaciones* en una mui prolixa carta, que envió desde Valladolid a un Platero, que estava en Sevilla»⁵⁵.

Herrera muestra con esas palabras dos aspectos del carácter de nuestro autor: por una parte su condición pendenciera, pues conoce y ha padecido sus invectivas. Por otra parte nos señala: «con aquel donaire, que tiene en todas sus cosas». El término «donaire» se nos define en el Covarrubias como «gracia y buen parecer en lo que se dize o haze», en tanto que Cristóbal Suárez de Figueroa nos lo asocia con las «burlas»⁵⁶. Por el comentario del sevillano se da como propio de Damasio esta habilidad para decir con gracia o burlar (cualquiera de los dos sentidos nos puede valer), y que esta faceta fue la que dio a conocer su obra fuera del ambiente vallisoletano, asociándolo a la fama de ser habilidoso y mordaz con su pluma. No olvidemos que son, al menos, cuatro los frentes de controversia en los que interviene: contra Rivera y J. de los Ríos, contra Salado, contra el *Inventario* de Villegas y contra Herrera⁵⁷, con lo que parece probable que no haya otro autor del XVI que pueda hacer gala de una actividad tan intensa en el campo de la disputa literaria como el polígrafo vallisoletano⁵⁸. Posiblemente era un buen terreno para la ejercitación y exposición de saberes, más vivo que el de los tratados, y donde se podían contrastar los niveles de conocimientos. Porque éste es otro de los rasgos que caracterizó a Frías, su preocupación por ser

⁵⁵Juan Montero: *La controversia*, pág. 198.

⁵⁶ «Describiendo Baltasar Castellón las burlas, dice ser engaños amigables de cosas que no ofenden, o a lo menos poco. Estas consisten así en decir, como en hacer, si bien las de decir se llaman más propiamente donaires o novelas...» *Plaza Universal de todas ciencias y artes*, Madrid, 1615, fol. 212. Cito por Antonio Pérez Lasheras. *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Universidad de Zaragoza, 1994, pág. 151.

⁵⁷Sobre los problemas con este autor sevillano: Juan Montero, «Damasio de Frías y Herrera» nota sobre unos roces literarios. *Archivo hispalense*, nº 206. Sevilla, 1984, págs. 115-121.

⁵⁸Paul Oskar Kristeller nos señala que el concepto individualista del Renacimiento favorece el retrato en pintura y las invectivas personales en literatura, o lo contrario, el discurso panegírico, forma básica del *genus epidictus* en retórica. *Op. cit.* pág. 27.

considerado hombre culto, según se aprecia en algunas afirmaciones que hace sobre el valor de su preparación o acierto en distintas partes de su obra. En el *D. de la Discr.* pone en boca de Phanio un comentario como el siguiente:

Esso han notado en vos [Damasio] quantos casi que os conocen que sois sin comparacion mas excelente en el juizio de la poesia, que en su composicion, teniendo en esta muchos por lo menos yguales, y como vos confessais, con muchas ventajas superiores, donde en el juzgar desta facultad ninguno he visto que no os reconozca, en Romance digo, que en Latin, ya vuestros amigos sabemos que jamas hezistes verso. (*D. de la Discr.* f. 34r-f. 34v)

(La mala caligrafía no lo deja todo lo claro que quisiéramos, pero la intención sí se adivina).

Y en la *Carta JR.* encontramos algo parecido, al observar la vehemencia con que juzga la bondad de sus versos:

Admírase de estos tercetos en los cuales, por cierto, a mi juicio no hay cosa que pueda ser muy admirada, y **no se maravilla de los tercetos del soneto pasado, donde yo dije todo lo posible de mi ingenio, donde yo si jamás en cosa fui venturoso lo fui en ellos.** Son estos los tercetos:

Vos sois un nuevo sol que sale al mundo
dechado verdadero de tal madre,
gloriosa rama, antes fruto, de oro,
de aquel ilustre y venturoso padre,
que en todo fue sin par y sin segundo
y más lo fue en dejarnos tal thesoro.

¿Qué hay en estos tercetos que no sea maravilloso? ¿Cómo se pudieron más encarecer ni loar tres personas? ¿Qué palabra hay en todos ellos que no sea de oro nacida? ¿Qué tropel, qué priesa llevan hasta el concluir estos versos? (*Carta JR.* f. 27v - f. 28 r.)

Estos juicios sobre sí mismo encierran una presunción que debió de resultar difícil de admitir por sus contemporáneos, a quienes tuvo que parecer tremendamente engreído. Quizá Rivera y de los Ríos participaban de este sentir y aprovecharon la ocasión que se les brindó con los sonetos

para ridiculizarlo entre amigos⁵⁹, lo que dio lugar a que Damasio les respondiera como lo hizo y a que en obras posteriores volviera sobre estas actitudes tan enraizadas en la ignorancia:

¡O, yngenios ambiciosos y miserables! ¡Quántas vezes lleno yo de vna justissima yndignacion, no pudiendo sufrirlos, he hechado, señores, en público su ignorancia, obligándolos quando ansi me e visto, prebenido yo de su desvergüença, a q[ue] prosiguiesen, dexando yo mi razón, ellos con ella. Y entonces como niños q[ue] se sueltan, verlos ya, dexados del ama q[ue] los cria, dar a dos passos de ocicos en el suelo. *D. de la Discr.* (f. 39r f. 39v)

Realmente él se siente muchas veces por encima del entorno cultural que lo rodea, lo que podría justificar este afán por poner de manifiesto su sapiencia, frente a la mediocridad de los que lo atacaban. Pero, según él mismo confiesa, había otros rasgos propios de su condición natural que lo convertían en persona dada a las discusiones y sobre todo de comportamientos porfiados y contradictorios⁶⁰:

Ningún criado, si bien os acordays, tenia la libertad q[ue] yo con el Almirante, mi amo, q[ue] sea en gloria. Ninguno a su mesa y fuera della ansi le hablaua y salia a sus Razones, **ni asi le contradezia como yo**, gustando el tanto dello quanto algunas vezes vistes. Dariame a mi atruimiento para vna semexante libertad ver **el gusto q[ue] de mis contradictiones y porfiar el rrecibia**, junto con que muchas vezes adrede me procuraria meter en ellas. (*Dial. de la Discr.* f. 60r)

Damasio se refiere al gusto de su amo por que él contradiga sus razones, actividad en la que posiblemente resultaba habilidoso. Pero a la hora de llevar la contraria, encontramos que la contradicción es consigo mismo en su comportamiento literario y en bastantes ocasiones. Es un defecto que vemos aflorar con cierta frecuencia en sus textos, debido posiblemente a su gran facilidad de pluma y a un carácter fuerte y orgulloso que le lleva a dar opiniones no bien maduras. Observemos cómo sus juicios sobre comportamiento social sufren variaciones, sin

⁵⁹Vid. primera parte del *exordium* de la *Carta JR*.

⁶⁰Vid. *infra* el texto que reproducimos sobre la personalidad de Damasio correspondiente al *Dial. de la Discr.* f89r. -f89v.

causa aparente que las justifique. Se muestra, por ejemplo, conservador en su consideración y trato con la nobleza:

....en algunas de las cassa de España parece q[ue] andan con el mayorazgo dellas, ciertos generos de cerimonias. Fue vn grande q[ue] oydo lo habreys de España, abuelo de otro q[ue] oy viue, gran obseruador, y tuuo como por particular religion la obserbancia destas banidades, q[ue] tales son ellas, y ansi andan grandes cuentos suyos a este propossito. Las quales cerimonias, puesto que banidad y viento sean del mundo como cosas puestas y rreciuidas en el vso, estan obligados a ser en ellas muy puntuales los criados y familiares destos señores y hombres poderosos y quantos con ellos tractan, **porque no en todo an de seguir los discretos, ni approuar lo mas puesto en rraçon, y mexor Dexarse tienen llevar del vso en todo aquello q[ue] rreciuido y vsado hallaren de los mas. No ha de ser alguno tan presu[n]ptuoso q[ue] quiera el solo y presuma de corregir el vso vniuersal y comun.** (*Dial de la Discr.* f. 65r-v)

Pero, por otra parte, se muestra disconforme y crítico con la nobleza "civil" o de estado, a la que antepone la nobleza natural y la adquirida, en contra de las tendencias sociales:

Llamase, pues, señor, nobleza natural aquella bondad de ánimo y condicion con que uno nace ynclinado del cielo y dispuesto a obras virtuosas, a bien hazer a todos, a no hazer vileza, y esto por medio, como dizen los astrologos, de las estrellas, o como dizen los phisicos y medicos, de la buena complexion y dispusicion de calidades y humores[...]. Esta nobleza de ánimo y condicion es commun a todos los hombres y naciones, puede nacer con ella el judio ygualmente que el christiano, el negro que el blanco, el esclavo assi tambien como el señor[....]. **Pueden pues nacer muchos de padres Reyes y sin esta natural nobleza, como muchos habreis leydo y oydo que nacieron malos y viciosos de padres nobles y muy virtuosos, y por el contrario se han visto y veen cada hora de viles y barbaros padres nacer hijos de gran nobleza y virtud, y en esta tal nobleza como digo a cada paso prefiere natura un baxo hombre y de humilde nacimiento.** La segunda nobleza civil se halla en los ricos y en aquellos que puestos en la administracion y gobierno del Reyno, de pueblos, de ciudades, son como superiores a los demas y por el mismo caso mas nobles por la dignidad del cargo y

gobierno que administran: en esta nobleza civil el Rey es el más noble de su Reyno con tanta ventaja que su propio hermano carnal no es tan bueno ni tan noble como él, [...] y esta semejante nobleza civil, como muchas veces suban los hombres a ella y la alcancen por un antojo y affición de su Rey o por un temerario favor de la fortuna y no siempre por méritos y virtudes nuestras, **viene a no ser tan verdadera nobleza como la natural, aunque tanto más estimada y respetada del vulgo y gente vil que aquella, quanto lo podreis ver cada dia.** La tercera nobleza adquirida es aquella que cada uno se adquiere con sus excellentes y animosos hechos en la guerra, o con sus virtudes y estudios en la paz. **Esta tal es la verdadera y más estimada nobleza de todas, a lo menos quiero dezir la que con razon en más se devria estimar, nasciendo de nuestra propia electio y libre albedrío,** no dada del cielo como la primera, no acarreada de la fortuna como lo es muchas veces la segunda, y esta tal es verdad que muchas veces, y aun casi siempre, nace como de su primero fundamento de la primera natural nobleza. (*Dial. de Vall.* pp. 266-267)

Las dos apreciaciones sobre la nobleza y su comportamiento responden a puntos de vista bien distintos. El primero enlaza con la tradición y se muestra acorde con el pasado que representa argumentado que debe aceptarse «**todo aquello q[ue] rreciuido y vsado hallaren de los mas**». Por el contrario, el segundo texto refleja una apreciación sobre la nobleza que recoge la nueva situación de este estamento, con la presencia de ricos y poderosos en ella⁶¹. Damasio, a pesar de ser «**tanto más estimada y respetada del vulgo y gente vil que aquella**», la natural, se desmarca de tal postura. Podemos pensar en qué el concepto de "vulgo" es otra cosa, y efectivamente así es para los humanistas, pero no dejar de ser llamativa una afirmación vista a la luz de la otra.

No es un hecho aislado, es un comportamiento que se repite, tanto al tratar temas sociales como al centrarse en cuestiones más cercanas a su profesión. Recordemos su participación en la polémica con Herrera (vid. *supra*, el comentario de éste en la *Respuesta a las observaciones de Prete Jacopín* sobre las críticas conocidas de Damasio) y tratemos de entenderla a la luz de un comentario como el que sigue:

⁶¹Sobre los cambios sociales y acceso de los ricos a la condición de nobles, J. A. Maravall, *El mundo social de "La Celestina"*. Madrid, Gredos, 1976, pág. 32 y ss.

Esto he d[ic]ho para q[ue] vean V[uestra]s M[er]c[ede]s la poca razón que tuvieron en poner lengua en mis sonetos, haciendo fiesta de ellos, **siendo de un hombre que jamás de sus cosas dijo ni pensó decir de las de otros ningunos, estando yo tan ajeno de dar ocasión de mal decir a persona haciendo las cosas que hago.** (*Carta JR. f. 43v*)

Teniendo en cuenta que entre la *Carta J. R.* y los ataques a Herrera deben de mediar unos veinte años, la actitud de Damasio parece haberse vuelto agresiva, pues no hay datos de que por parte de Herrera (como sí ocurrió con de los Ríos) existiera ningún ataque que generara las críticas del secretario del Almirante. Cabría pensar que con el tiempo se ha hecho más beligerante, pero tampoco podemos asegurar esto, porque ofrece en sus diálogos un tono mucho más reposado que en sus primeros escritos, por lo que hemos de aceptar sus propias palabras y convenir con su amo en que es controvertido y contradictorio siempre que tiene ocasión de ello. Basta fijarse en las afirmaciones que sobre sí mismo hace en las distintas obras para darse cuenta de que su comportamiento literario está lleno de altibajos como el anterior; sirvan de prueba los fragmentos que reproducimos en relación con su labor crítica:

Vense de estos tantos ejemplos cada día que no hay cosa más sabida entre gentes de ingenio que ver grandes habilidades perdidas y muchas no tales ganadas. **Por esto yo jamás huelgo decir mal de cosa, ni reprehender trabajos ajenos, sino aquellos ya de todos muy reprobados,** o cuando son de hombres muy confiados de sí mismos, con tan poca razón como V[uestra]s M[er]c[ede]s. Aún en los tales, si no provocado, jamás holgué de poner lengua en sus trabajos, ni dejo de reprehender cosas ajenas por escusar de esta manera la reprehensión de las mías, pues cuando [son] de tales ingenios yo las estimo muy poco, por lo poco que me pueden quitar ni poner. (*Carta JR.f. 43v*)

Sólo criticará trabajos que ya hayan sido criticados por otras personas; y años más tarde su posición es exactamente la contraria: no quiere tratar temas que hayan sido tratados por otros.

...quando por alguna via quisierades obligarme a referiros cosas deste libro, [*El Galateo*, de Giovanni della Casa) **sabeis ya quan enemigo fuy yo siempre de tractar en mis conuersaciones ó scriptos cosas tractadas de otros**

formalmente y en proprios terminos, como bien podreis hauerlo visto por todos mis dialogos, apologias, y discursos, y en cuanto mas scripto tengo. Por poco honroso tuue yo siempre, con mi amigo Horatio, caminar alguno con su ingenio por sendas y caminos hollados, nunca assentando el pie, sino con expresas, y muy señaladas pisadas de otros. (*D. de la Discr.* f. 31r)

Se está refiriendo a una diferencia de grado en el concepto de imitación, a partir de los versos 129 y 130 de la *Epistola ad Pisones*. En la *Carta JR.* f. 27r veremos tratado este tema con más amplitud y después, en nuestro estudio, en III-3-5-c, III-3-5-e, sobre la *imitatio*.

Ese problema de su personalidad se manifiesta en otras facetas de su comportamiento que se hacen visibles en su obra. Es el único modo de entender que en su época juvenil muestre tal confianza en sus dotes poéticas que lo lleven a presentar su poesía como modelo de uso de ciertos recursos estilísticos (en el mismo plano que se muestran en poesía los ejemplos de otros autores de fama reconocida):

«Si yo de poetas castellanos supiera algunos ejemplos no fuera tan loco ni tan presuntuoso q[ue] me sirviera de los míos, mayormente entre gentes tan puestas en decir mal de mis cosas (no pequeño argumento de su bondad) [por no] descontentar a tales ingenios,» (*Carta JR.* f. 36r)

Ese fragmento, analizado a la vista de las observaciones que sobre su actividad poética hace en el *Dial. de la Discr.*, nos ofrece un giro notable en la valoración de sus posibilidades; porque véase cómo se pronuncia años después:

Al dissimular el hombre y negar lo q[ue] otros le atribuyen y dan, hecho con animo verdaderamente humilde, en lo qual halla Aristoteles menos ynconbeniente q[ue] en la aRogançia, haziendose como el dize aquello cassi siempre por evitar enfados y pessadumbres de jentes importunas y lisonçeras q[ue] nunca andan sino cargandoos el animo y oydos de mill conocidas lisonjas, y quando desto no de otras ymportunaciones, como me acaece a mi con algunos en esta villa, q[ue] a la fama de que yo algun tiempo, quando mas moço, moudido de mis particulares gustos, hice ansi, no se que niñerías de poessia, nunca hacen sino cansarme con loores de mis poessias los

q[ue] por bentura no entienden lo mas facil y mas claro dellas, importunandome q[ue] se las muestre sin q[ue] con ellos, digo cierto verdad, en esto me balga muchas beçes, jurar y perjurar q[ue] nunca deste harte tracte, como ello es berdad, con attencion y propossito de ser en ella conocido ni de q[ue] xamas hombre biese cosas mias, las quales sabeys bosotros muy bien q[ue] si algunas andan esparcidas por Castilla, nunca fue dandolas yo ni pretendiendo mostrarlas, sino que las personas à quienes yo Pretendi dar con ellas algun gusto, Pensando que me ho[n]rauan (y algunas no se si por ho[n]rrarse) **las publicaron**, bien sin yo saverlo ni q[ue]rerlo. (D. de la Discr., f. 49v-50r)

La falta de concordancia entre un momento y otro no deja dudas, aunque puede justificarse por «la consideración de la poesía como un ejercicio de juventud desplazable ante la actitud del sabio o del filósofo»⁶², lugar común con claros antecedentes, que nuestro autor asume en su diálogo. Pero tal vez relacionado con este cambio de actitud pudo haber un verdadero cambio desde su época temprana a sus años de madurez. Observemos cómo en sus primeras obras se muestra lleno de una gran arrogancia:

Ya me paresce tiempo de venir a la respuesta de mis sonetos, cosa que tantas veces he rehusado viendo que **no puedo yo responder por mí sin enseñar a V[uestra]s M[er]c[ede]s infinitas cosas que no saben**, alumbrarles de grandes ceguedades, desengañarles de gravísimos hierros, sacarles de muchas ignorancias, y debíérame bastar a mí, por venganza de cuanto han dicho, que dejarlos con sus ignorancias, pues, como dice Cicerón y muy bien, «ningún castigo mayor se puede dar al ignorante pertinaz y presuntuoso que dejarle con su engaño e ignorancia», porque ella le mete cada hora en mill vergüenzas y corrimientos, y donde quiera que habla le afrenta. (Carta JR. f. 21r)

Estoy yo tan pagado y tan enamorado de estos tercetos, no sé con cuánta razón, que por decir lo que de ellos siento sin mucha arrogancia, me parece que quien en su género metiere otros tales seis versos hará muy mucho en ellos; y no solamente una repetition, pero muchas; no sólo de un verso «ven» y del otro «deja», pero de muchas orationes. (Carta JR. f. 37r)

⁶²A. Prieto, *La poesía*.....pág. 27-28.

Sin embargo, en etapa más tardía aparece con alguna frecuencia como persona modesta. Podría pensarse en falsa modestia, pero parece síntoma de una cierta frustración que le hace reflexionar con un poco de melancolía sobre sus ímpetus juveniles y su realidad actual.

A mi no me esta bien en esta parte ni en otra alguna que de ingenio sea admittir lo que algunos apasionadamente (como tan amigos) me dan, sabeis ya que à ninguno crey jamas de mi, ni en mis cosas, tan bien como a mi mismo, siguiendo el consejo de Horatio, como testigo que soy mio de lo poco que en todo sè, por lo poco, 'ò nada que en todo me he exercitado.

Hauíame Dios dado por ventura q[ue] ingenio [sic], que con algun cuydado pudiera aprouear algo. Però sabeis vosotros (lastima grande) la perdicion de mi vida, y tiempo tan malgastado. (*D. de la Discr.* f. 34v)

Y pues con esta parte hemos concluydo y podreys vosotros agora con vuestro parecer y juycio des engañar al mio, si por bentura lo esta en algo. Que no me marauillaria estarlo y avn en mucho, segun la poca çertidumbre con que esta particular Materia esta tractada en ninguno, que yo sepa, a lo menos con la menudencia y particularidades que me haueys obligado a q[ue] yo las tracte con vuestras dudas nacidas de la diuersidad q[ue] en el commun tracto nuestro tienen estos terminos (*Dial. de la Discr.* f. 27r - f. 27v)

Aunque podamos estar en un lugar común de apariencia de *vir bonus*, el tono es distinto a lo visto en las obras epistolares. Las descalificaciones que se encuentran en las cartas que estudiaremos contrastan con confesiones sobre su propia condición, como las que a veces afloran en algún diálogo :

.... succédeles muy ---- desto a los pertinaces y porfiados, pues quando bien sustenten su verdad, es tan aborrescida esta su condicion porfiada q[ue] quantos bien los conocen, tienen la verdad, si alguna dizen, por acasso, y la porfia por propria suya, y se piensa de los tales q[ue] dizen verdad por porfiar, y no q[ue] porfian por dezir verdad. Accaeciome a mi rrecienentrado en el tracto y seruicios destos señores, venir con ellos en disputa y contienda de cosas q[ue] como proprias de mi profession, y q[ue] tan satisfecho estaua yo de q[ue] las sabia, no podia en alguna manera llevar a paçiencia, no digo q[ue] me contradixessen, pero ni aun q[ue] se dudasse de mi verdad, q[ue] cierto lo

era, y con esta yndignacion bien como si entre mis yguales estuuiera en las escuelas de Salamanca bozeaua y me mettia tan de ueras en colera q[ue] vosotros viendome tan puro estudiante y entre señores y con ellos, **no pudierades menos que rreyros de mi necesidad.** Deziame el Almirante, mi amo, ya q[ue] sosegados y acabada la contienda, viendo y con aquella su admirable bondad: Damassio, muy porfiado soys. No entendia yo entonces, como bozal estudiante poco scholastico, q[ue] **aquello era llamarme "necio" con termino comedido.** (*Dial. de la Discr. f. 89r - f. 89v*)

Según su propia confesión, parece que con el paso de los años ha variado su postura literaria y ha superado la etapa juvenil, caracterizada por la fuerte influencia italiana, para pasar al estilo más mesurado de diálogos posteriores, aunque todavía podemos encontrar en éstos ciertas invectivas contra los incultos o los pedantes, pero sólo de modo general y sin personalizar. Cabría hablar, por tanto, de diferentes talantes en los trabajos en prosa de nuestro autor, como él mismo llega a reconocer:

Pero yo, que del ingenio Español conosco quan amigo es de la substancia dicha con brevedad en qualquiera cosa q[ue] se tracte y quanto se enfada con la superflua copia de palabras con q[ue] tanto dilatan y estienden algunos estrangeros sus escriptos y conceptos, **no querria dar en vicio con q[ue] yo tan mal estoy, despues que ya vna vez pude librarme del que pegado se me hauia en mis primeros años de la continua lectura e immitacion de Autores Italianos.** Acaeceles a semejantes hombres lo que discretissimamente dize en su *Poetica* Aristoteles que succede a los que hagian el vino tanto q[ue] perdida la fuerca y ser ni queda bien agua, ni tanpoco vino. (*D. de la Discr. f. 71v - f. 72r*)

Después de esta observación tan precisa sobre el giro de su estilo, nos parece recomendable para el estudio de la obra de Damasio de Frías distinguir dos actitudes, que no tendrían que coincidir necesariamente con la juventud y madurez del autor:

Actitud dialéctica y crítica: Se caracteriza por el seguimiento de modelos italianos en el fondo y la forma, y se manifiesta en el cultivo epistolar. El objetivo pimordial de esta tendencia es la polémica y discusión sobre principios literarios y filosóficos principalmente, para lo que se sirve de un estilo claramente agresivo.

Actitud reflexiva y de creación: Esta disposición da lugar a la elaboración de obras líricas, *Lidamarte* y los distintos diálogos. En los contenidos de éstos se aprecia la huella italiana; vuelve a tratar temas artísticos, pero no aplicados a situaciones concretas, sino de forma más especulativa y general, ayudado de un estilo más pausado y grave.

Como rasgo permanente a lo largo de la vida del autor, podemos apreciar el interés constante por la discusión de ideas con las que se pueda disentir. Este dato es apreciable en la mayoría de las obras conservadas y en los comentarios de sus contemporáneos, según veremos con más detalle en el desarrollo de este trabajo .

I-3. EL CULTIVO EPISTOLAR EN PROSA Y EL MS. 570 DE LA BPM.

La carta en el Renacimiento se asocia con uno de los principios básicos del humanismo consistente en traducir en acción vital los frutos del estudio⁶³. Posiblemente los rasgos individuales que lleva implícitos este género lo convierten en una de las modalidades de comunicación que mejor se adecua a este carácter vivencial que se debe dar en la obra humanística, y por ello encontramos su cultivo desde los albores de este movimiento.

Recordemos que, desde el análisis estructural, la epístola se nos presenta asociada con el diálogo al ser considerada como "la mitad de un coloquio (*«velut pars altera dialogi»*)"⁶⁴, y que por otro lado se relaciona estrechamente con la *oratio* porque se puede identificar con «un verdadero discurso escrito»⁶⁵ hasta el punto que «ya en las retóricas

⁶³A propósito de esta actividad humanística F. Rico señala cómo se trata de una actitud que se da en todos los aspectos vitales, pues tanto en las obras como en el «discurrir sobre las más modestas realidades cotidianas, de jugar a la pelota o perder a los dados, todas esas páginas están animadas por el mismo propósito de mostrar cómo los *studia humanitatis* pueden y deben traducirse "in actum", encauzarse "ad vitam"» *El sueño del humanismo*, Madrid, Alianza editorial, 1993, pág. 60-61

⁶⁴F. Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral. (1982), Pág. 18 y ss. Reproduce esta definición de Angelo Poliziano que luego recoge Garin en *Prosatori latini del Quattrocento* Milán-Nápoles, 1952, pág. xi, n. 3.

⁶⁵D. Ynduráin. «Las cartas en prosa», *Literatura en la época del Emperador*, Salamanca, Academia Literaria Renacentista, Universidad de Salamanca, 1988, pág. 53 - 79, pág. 68.

clásicas [*epistola* y *oratio*] se componían según las mismas reglas»⁶⁶. Se nos queda, por tanto, en una forma que tiene rasgos comunes con los otros dos géneros humanísticos, más distantes entre sí, y que tiene a su favor el carácter personal en un período en que el individualismo es uno de los grandes valores⁶⁷. Esta suma de peculiaridades la presentaban como una modalidad atractiva para el escritor, por lo que su implantación y uso se dio con enorme éxito durante las centurias en que alcanzaron su auge los *studia humanitatis*.

El gran número de variedades epistolares junto con la proliferación de manuales de estilo es una prueba del interés que la carta despertó en la sociedad renacentista, en la que circularon modelos bien diferenciados por el papel que desempeñaban. Así tenemos en un estado organizado con una fuerte Administración, las cancillerescas. Para los múltiples acontecimientos sociales existieron formas consolatorias, de parabién, de favor... En el campo de la creación literaria surgen las humanísticas en sus variedades ensayísticas, familiares, ociosas o jocosas, así como por otra parte están las amorosas y las mensajeras. La clasificación podría hacerse más nutrida si nos fijamos en los temas o en su utilidad, pero no se trata de enumerar exhaustivamente las diferentes cartas renacentistas en función de sus matices, sino de centrarnos en aquellas que guardan relación con nuestro manuscrito o con Damasio de Frías en cualquier aspecto. Es el caso de las cancillerescas y las humanísticas principalmente.

1-3-a. Cartas cancillerescas y administrativas.

Su cultivo se remonta a las monarquías medievales y con la nueva configuración del Estado renacentista creció la necesidad de este tipo de cartas. De carácter burocrático, la redacción de las mismas está sujeta a formularios en buena parte, pero el éxito de la *petitio* depende del buen

⁶⁶ Ibíd. pág. 68. También sobre las relaciones entre ambos géneros, vid. A. Gómez Moreno. *España* pág. 174 y ss.

⁶⁷ D. Ynduráin recoge una afirmación de Salcedo de Aguirre muy esclarecedora de la importancia de este rasgo: «Salcedo de Aguirre, tras enumerar sus autoridades (Platón, Cicerón, Séneca, San Jerónimo, San Agustín, San Gregorio, San Bernardo, San Pablo y otros apóstoles), explica por qué esos autores han escrito precisamente cartas: "La razón desto (a mi juyzio) es porque como las cartas hablan con personas particulares, y en ellas con otras muchas, acomodanse a tratar cosas particulares al talle de la persona con quien hablan, las cuales pueden tan bien convenir a otras semejantes; y las pláticas particulares mueven más que las generales"» Op. cit. pág. 71.

uso retórico con que se elabore, por lo que la contratación de secretarios bien instruidos en *eloquentia* se hizo más general entre los nobles. Esta sería la situación que propiciaría la llegada de Damasio a casa de los Enríquez.

I-3-b. Las cartas humanísticas⁶⁸.

Basadas en la imitación a los clásicos, fue Petrarca, quien teniendo como modelos a Cicerón y Séneca, establece los caminos por los que discurrirá este quehacer epistolar, aunque su gran divulgación no llegue hasta la segunda mitad del siglo XV⁶⁹. Es en ese momento cuando en el panorama humanístico comienzan a aparecer los epistolarios y se van configurando los distintos tipos de cartas que darán lugar a la gran variedad existente en el siglo XVI:

1) La carta de corte literario «que se mueve por lo general entre dos universos contrapuestos: el de lo estético y el de lo jocoso»⁷⁰.

2) La carta ensayística, de contenido erudito.

En el *corpus* epistolar de nuestro manuscrito, que se encuentra en f. 16r hasta f. 78r, hallamos muestras de las dos modalidades. Correspondientes a la primera tenemos:

*Copia [de la correspondencia encontrada en los] archibos de Toledo*⁷¹.

Carta de vn galán a vna dama que se le reboľbio con Salzedo el alguacil.

*Carta de el liçençiado Candil a vn amigo suyo ("de los cata- riberas")*⁷².

⁶⁸A. Prieto dedica el capítulo II de *La prosa...* al «renacimiento epistolar». Presenta y analiza distintas variedades de cartas y de autores, por lo que se trata de obra de lectura obligada para cualquier trabajo sobre esta materia.

⁶⁹A. Gómez Moreno, siguiendo a Clough, detalla la importancia de este período humanístico en el crecimiento del cultivo epistolar, antes de la aparición del *Opus de conscribendis epistolis* de Erasmo. *Op. cit.* pág. 193.

⁷⁰A. Gómez Moreno, *Op. cit.* pág. 181 y ss.

⁷¹A. Gómez Moreno publica esta carta como muestra de la diversidad epistolar y del sentido burlesco existente en este tipo de obras. *España y la Italia...*, pág. 187 y ss.

⁷²La primera impresión de esta carta se llevó a cabo en el siglo XVIII, en el *Seminario erudito* de Valladares, en el tomo XVIII, atribuida entonces a D. Diego Hurtado de Mendoza. En 1835 Gallardo establece su autoría. A partir de ahí ha sido publicada en distintas ocasiones, correspondiendo el estudio más pormenorizado a Alejandro Cioranescu, *vid.* nota 7. Se ocupa de la transmisión de estas cartas y del valor de las mismas en su época A. Prieto. *La prosa...*, pág. 89 y ss.

Carta de vn galán .

Opusicion (se cuenta un caso que tiene como elemento central una carta).

Carta de vn lacayo brebe.

Carta ("de un galán enamorado" que cuenta sus cuitas a un señor).

De este grupo la única de autor conocido, a quien ni se menciona en el manuscrito, es la de los catarriberras, que corresponde a Eugenio Salazar (vid. *supra*, I-1-b. **Autores**). Las demás no adquirieron tanta fama y no hemos podido asociarlas a ningún escritor de la época.

Se pueden considerar todas ellas como cartas mensajeras o «cartas missivas» (esta es la denominación de Covarruvias para la carta «que se embía al ausente; y siendo entre amigos se dize familiar») de carácter jocoso. Se trata de una modalidad epistolar propiamente renacentista, caracterizada por «la libertad y ausencia de normas explícitas y apoyos retóricos, la independendencia progresiva de modelos y autoridades»⁷³, cuyo uso estuvo muy extendido a lo largo del siglo al caber en ella cualquier asunto de carácter personal. Creemos que era una forma más de intervenir socialmente, haciendo gala de lo que en *El Cortesano* se denominaba "urbanidad", «la cual consiste en aquella propia y sabrosa manera de contar alguna cosa, [en la que] no hay necesidad de arte, porque la natura misma hace y forma los hombres hábiles a saber decir un cuento gracioso y acompañarle con un no sé qué, que le dé más gracia [...]. Viendo por experiencia que el donaire, para ser gracioso, ha de ser tan presto que os dé en el alma antes que quien le dice parezca que le pueda haber pensado; de otra manera será siempre frío. Por eso pienso que todo esto sea obra del ingenio y buena natura»⁷⁴. De acuerdo con este principio el autor nos ofrece una muestra de su ingenio utilizando la carta para un relato sobre sí mismo o cualquier otro fin en el que la espontaneidad debe manifestarse como rasgo básico⁷⁵.

⁷³D. Ynduráin, *Op. cit.* pág. 64.

⁷⁴Baltasar de Castiglione, *El Cortesano*, Introducción y notas de Rogelio Reyes Cano. Madrid, Espasa Calpe, quinta edición, 1984, pág. 180.

⁷⁵Quizá el hecho de que la carta de los catarriberras fuera un puro pasatiempo ingenioso pudo ser la causa de que su autor se negara a publicarla: «Precisamente las dos "cartas de donaires", la de los catarriberras y la de Asturias, que Salazar condena al silencio de las imprentas, son dos cartas que pertenecen al mejor y más vivo estilo epistolar del siglo XVI.

Este tipo de cartas podría relacionarse por algunos detalles lingüísticos con las *Lettere* de Pietro Aretino, si miramos como tantas veces a Italia en busca de los modelos, pero posiblemente, al modo de las *Epistolas familiares* de Guevara, algunas de estas misivas sean un producto especialmente hispánico⁷⁶. (Tengamos presente que en varias de ellas se dan rasgos temáticos que pueden ser asociados a la novela picaresca, como en el caso de la carta de Eugenio Salazar y la «de un galán enamorado».)⁷⁷ Coinciden todas en la burla social, sin llegar, por su tono más ligero, a merecer la denominación de sátira, pues son ejemplos claramente entroncados con la facecia o con el juego verbal, que en algunos casos toma forma de parodia, como ocurre con la *Carta de un galán*, en donde se ridiculizan las fórmulas amorosas, y con la titulada *Opuscion* en la que son los documentos procesales el objeto paródico.

I-3-c. La carta de contenido erudito.

Sin dejar de lado los acontecimientos cercanos, esta carta estaba en función de plantear, resolver y exponer dudas culturales, de modo que su

Se comprende en este punto que las cartas de Salazar representan frente a las latinas de Luisa Sigheo algo parecido a lo que representan las de Aretino frente a las de los humanistas, aunque las de Salazar, camino de la expresividad y anfibiaología barrocas, carecieran de la comercialidad que el Aretino supo imprimirle a las suyas». A. Prieto, *La prosa...*, pág. 93.

⁷⁶«El tema de mostrar al público lo que a uno le pasa contaba con siglos de tradición en la España islamizada; pero los cristianos españoles necesitaron el trastorno del siglo XV italiano para elevar de rango tendencias confinadas antes al ambiente popular» Américo Castro, *Hacia Cervantes*, «Antonio de Guevara. Un hombre y un estilo del siglo XVI», Madrid, Taurus, 1967, pág. 96.

⁷⁷Sería apartarnos mucho de la línea expositiva de nuestro trabajo entrar en el análisis de este tipo de misivas; sin embargo, queremos dejar constancia de que después de una primera aproximación las *Lettere* del Aretino no nos ofrecen elementos fundamentales de relación posible con cartas como la "de los catarribas", en la que no tenemos vida de pícaros, pero sí la picaresca para sobrevivir en la corte, o la carta "de un galán enamorado" en la que se encuentran rasgos más cercanos a los comportamientos del pícaro, con algunos puntos de relación con el buscón de Quevedo. En las dos cartas hispanas existen además elementos estructurales coincidentes, como son los de dar cuenta a alguien interesado en que se le escriba, («porque manda V. M. por su carta que le escriua muy largo» en los catarribas, «[V. M.] a mostrado siempre gusta de darme oído para que yo no dexé de hallar alivio en mis angustias» en la de un galán enamorado). En ambas los que escriben pasan la vida yendo de un amo o señor a otro para sobrevivir; y como última pincelada, coinciden en encontrarse en ciertos lugares compartiendo su situación con una amplia caterva de desafortunados.

contenido podía acercarse al del tratado, aunque siempre con el tono personal que supone una misiva. Iba dirigida a un receptor, a veces representativo de un público más amplio, que solía ser persona viva y conocida o personaje histórico. Su cultivo se inició en latín y en esta lengua se mantuvo durante varios siglos, siendo Petrarca uno de los autores que más hizo por este género al utilizarlo para expresión de sus ideas en el *Familiarum rerum libri* y el *Senelium rerum libri*. A este último compendio epistolar pertenece la carta *Ad Iohanem de Certaldo, obiectorum stilo criminum purgatio*⁷⁸, obra en la que defiende algunas composiciones poéticas suyas de las críticas de sus enemigos, y que se puede considerar un precedente cuya influencia se deja sentir en las cartas de polémica de siglos posteriores (como apreciaremos en el caso de Damasio de Frías en su respuesta a de los Ríos y en algún detalle de las *Observaciones* del Prete Jacopín a Fernando de Herrera). En el siglo XV este tipo de misivas se va escribiendo también en lengua vulgar y reciben el impulso definitivo por parte de Bembo y Poliziano. Son muchos los autores hispánicos que la emplean para esclarecer o reflexionar sobre temas de Literatura, Historia, Arte, Filosofía o Religión, como es el caso del Marqués de Santillana o de Hernando del Pulgar; pero, ya con un planteamiento más renacentista, el caso de más interés para nosotros en este tipo de carta, porque responde de modo preciso a su fin totalmente intelectual, es la epístola de Boscán a la Duquesa de Soma. Se caracteriza por su línea expositiva dentro del estilo culto que exige el tratamiento de los temas, al mismo tiempo que se le imprime el tono personal propio de la carta. En esa forma fue un magnífico vehículo de difusión e intercambio de saberes, aunque su utilización tomó un sesgo diferente cuando empezó a emplearse para situaciones de desacuerdo ideológico.

Para esos casos se fue conformando un tipo diferente de carta que N. Alonso Cortés considera *de censura*⁷⁹ y a la que nos referiremos como *epístola de controversia*. Su contenido estaba en función de sacar a la luz las carencias de una obra o discrepar a propósito de cualquier cuestión intelectual. Son abundantes las causas que favorecieron que el terreno literario se mostrara especialmente propicio para la práctica de este

⁷⁸*Epistole* di Francesco Petrarca, a cura di Ugo Dotti, Turin, Classici Utet, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1978, pág. 624-665.

⁷⁹Es con la que Damasio «censuró las *Anotaciones*, como antes lo había hecho con el Inventario de Antonio de Villegas». *Op. cit.* pág. 227.

ejercicio⁸⁰, aunque la de más peso fuera la propia idea que el escritor renacentista tiene de la tarea creativa: según la tradición clásica, la obra artística lleva aparejada una labor de análisis (*inspectio*) sobre ella, por lo que su autor, como heredero y continuador de ese espíritu, así debe aceptarlo, al tiempo que se esfuerza por evitar cometer defectos mayores y ser considerado "mediocre", término que no encaja con la condición de poeta, según los principios horacianos y aristotélicos.⁸¹ (En buena medida el conocimiento y la labor imitativa de los clásicos puede ayudar a no caer en errores que conviertan la obra en un hecho risible, en lugar de admirable.)

En un ambiente tan predispuesto para la observación y crítica de obras, la carta se configura como la forma más duradera y directa de comunicación, pues a través de ella se hace llegar las opiniones diversas a un autor, quien pasa de este modo a convertirse en destinatario y en el verdadero objeto de la misma, al ser identificados obra y artífice en la mayor parte de las ocasiones. Contemplando y compartiendo este hecho comunicativo tenemos al auténtico destinatario: los correligionarios, los componentes de la academia o, a partir de ahí, el público en sentido amplio. Su opinión sobre el asunto planteado es la que el autor intenta llevar hacia la idea por él defendida, siempre con el ánimo de quedar por encima del contrincante. Para ello, igual que en la *petitio* de la carta cancilleresca, pondrá en práctica todas sus dotes de elocuencia⁸². Como es

⁸⁰José Manuel Blecua apunta las causas que mueven a llevar a cabo la labor crítica en el Renacimiento: «...esta crítica se ejerce, como en todos los casos, desde intereses diversos, que van desde la reacción sociológica frente a una obra determinada (como en el caso de *La Celestina*), a las novedades poéticas, como ocurre en la de Boscán o Góngora; pasando por las críticas ejercidas desde lo moral (lo que ocurrió con los erasmistas y predicadores españoles frente a la novela de caballerías o pastoril) y llegando hasta el patriotismo local, como en la polémica del Prete Jacopín con Herrera por haberse atrevido un andaluz a comentar a un castellano. Es decir, si la crítica literaria adopta fórmulas muy diversas, se ejerce también desde intereses muy diversos, que van de lo ético a lo estético y de lo personal a lo patriótico». «Estructura de la Crítica literaria en la edad de oro» *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Barcelona, Caracas, México, Ariel, 1977, pág. 57-72.

⁸¹Vid. A. García Berrio, *Formación de la teoría Literaria Moderna*, Madrid, Cupsa Editorial, 1977, pág. 313 y ss.

⁸²La *Retórica* de Aristóteles contribuye en buena medida a desarrollar el interés por la discusión de ideas y por ganar en la contienda: «Y el vencer es agradable, no sólo para los malos perdedores, sino para todos; pues es imaginación de superioridad, lo cual todos desean con menor o mayor

fácil apreciar, tanto desde el punto de vista de la finalidad como de la intervención del receptor, estamos mucho más cerca del carácter público de la *oratio* que del tono personal de la carta, y es que, además de los aspectos individuales «para ellos [los humanistas] el saber era necesariamente activo, impregnaba la vida privada y repercutía en la pública. En parte, la actitud obedecía al ideal retórico que configuraba al humanismo desde los mismos fundamentos, porque la *eloquentia* de los retóricos es en primer lugar arte de persuasión, manera de diálogo y presencia en la *polis*.»⁸³

Esta relación con el discurso se manifiesta también en la organización de las cartas, que presentan en líneas generales el esquema clásico correspondiente a las partes del discurso:

- Un *exordium* en el que se hace referencia, principalmente, a las circunstancias que motivan la carta.

- Una *narratio* y *propositio* en las que se nos muestra el estado de la *causa* que vamos a debatir.

- Una *argumentatio* o *probatio* en la que se basa el punto de vista de los hechos defendidos.

- Una *peroratio* que cierra los distintos procesos.

(Se establecen además ciertos aspectos coincidentes en lo que afecta a los tipos de *argumenta* y a las *verba*, como el uso de la ironía y de la hipérbole, según veremos posteriormente.)

Desde antes de mediados de la centuria tenemos constancia de la utilización en Italia de este tipo de misivas, las cuales tuvieron consecuencias inmediatas en nuestro país, pues, según palabras de Herrera, de allí Hurtado de Mendoza trajo el modelo epistolar que con tanto éxito y afán cultivó Damasio de Frías (vid. *supra*, I-2-c.). En la España del XVI la polémica epistolar por excelencia, debida a la fama y trascendencia adquiridas, fue la que mantuvieron el Prete Jacopín y Fernando de Herrera. Pero las epístolas que sirvieron de precedente a esta confrontación literaria son las que están recogidas en el manuscrito 570 BP,

empeño. Puesto que vencer es agradable, es forzoso que sean placenteros los juegos, lo mismo los de lucha que los de disputa, pues en ellos muchas veces sucede vencer [...] *Por eso la oratoria forense y de disputa es placentera para los que están acostumbrados y son hábiles.*» I, 11. (El subrayado es nuestro.)

⁸³F. Rico, *El sueño.....* pág. 75.

de lo que se deduce que existen algunos testimonios más de controversia que los estudiados hasta el momento⁸⁴. Tres son las obras que así nos lo confirman:

Carta de un bachiller al capitán Salazar. (Carta B. Arc.)

Carta de Damasio para el secretario Palomino y Jerónimo de los Ríos y el bachiller Riura. (Abrev. Carta JR.)

Carta de Damasio a una canción de Salado (C. Canción)

La carta que había servido para iniciar esta moda literaria en España, difundida con el título *Carta de un bachiller de la Arcadia al capitán Salazar*⁸⁵, es la que aparece aquí como *Carta de un bachiller al capitán Salazar*, (f. 54r - f. 59v de nuestro manuscrito) de Diego Hurtado de Mendoza⁸⁶. Con la misma intención crítica está *La carta de Damasio a esta*

⁸⁴J. Montero, *La controversia...*, págs. 21 y 56.

⁸⁵«La carta que con el nombre del Bachiller de la Arcadia escribió D. Diego Hurtado de Mendoza, se publicó por primera vez en Nápoles en 1548, luego en Sevilla en 1552, y más tarde, en el *Semanario erudito* de Valladares, tomo XXIV (1789), pero con tantas mutilaciones, y tan variada y modernizada, que pudo considerarse como inédita. Asimismo se imprimió en el tomo XXXVI de la Biblioteca de autores españoles, también por alguna copia muy incorrecta, y por último, y con no mejor fortuna, en el tomo I de la Biblioteca de autores granadinos. [...] El cotejo de su texto en la media docena de obras manuscritas en que se halla me ha permitido dar uno bastante correcto de esta finísima sátira contra la obra de Pedro Salazar.» Paz y Meliá, A. *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, recogidas por..... Biblioteca de Autores Españoles. Segunda edición de Ramón Paz. Madrid, Atlas, 1964, pág. VI y VII. Las palabras de Paz y Meliá corresponden a 1902, que es el año de la primera edición conjunta de la carta del Embajador con la respuesta del capitán, aunque ambas obras son posiblemente del mismo Hurtado de Mendoza. Los datos que existen sobre esta carta nos indican que tuvo una difusión muy amplia en forma manuscrita a lo largo de todo el siglo XVI, mientras que parecen perdidas las versiones impresas, como atestigua Clemencín en cita que recoge también Paz y Meliá: «El célebre D. Diego Hurtado de Mendoza... había precedido a Cervantes en la censura del estilo de Feliciano de Silva, en las cartas del Bachiller de Arcadia, *papel que anda manuscrito* en manos de los curiosos.» Existe una edición crítica posterior a cargo de Lucas de Torre, Capitán de Infantería Diplomado, Madrid. Tip. de la «Revista de Arch., y Bibl. y Museos», 1913. En ella se recogen las variantes de las ediciones siguientes: «con C las contenidas en la publicada por don Adolfo de Castro (*Bib. de aut. esp.* de Rivadeneyra, tomo XXXVI); con S las de las insertas por Paz y Meliá en *Sales españolas*; con F las del Sr. Fabié; con P las del Ms. de París citado por Morel Fatio, y con M las que este mismo menciona de las publicadas por Mussafia». Nota, pág. 17.

⁸⁶En la edición crítica de L. de Torre que reseñábamos en la nota precedente, el autor trata de demostrar que no fue Hurtado de Mendoza el autor de esta misiva y al año siguiente también lo hizo en igual sentido a propósito de la autoría de *La guerra de Granada* («Don Diego Hurtado de Mendoza no fue el autor de *La Guerra de Granada*», en *BRAH*, LXIV, Madrid 1914, p. 461 a 501, 557 a 596, LXV, Madrid 1914, p. 28 a 47, 273 a 302.) Los

canción de Salado (f. 45r - f. 53r); y compuesta por Damasio de Frías para su defensa está la *Carta de Damasio para el secretario Palomino, etc* (f. 16r - f. 44v). Las tres van marcando una trayectoria literaria que culmina en las *Observaciones de Prete Jacopín a las Anotaciones a Garcilaso de Fernando de Herrera*, obra que no está incluida en nuestro código, pero que al ser el exponente máximo de este tipo de confrontaciones, nos sentimos obligados a analizarla a la luz de este contexto.

Las cuatro cartas tienen alguna relación con Italia: Hurtado se ha inspirado en las críticas literarias que se fraguaban en torno a la estatua de Pasquino; Damasio se ha guiado por el *Commento sopra una canzone d'amore, composta da Girolamo Benivieni* de Giovanni Pico della Mirandola para la canción de Salado; para la respuesta a Palomino y demás jueces de su poesía el secretario de los Enríquez ha tenido conocimiento de controversia iniciada en 1553 entre Caro y Castelvetro, en la que se cruzaron diferentes cartas: *Lettera di maestro Pasquino*; de Castelvetro, *Canzone del Caro* (obra objeto de la crítica), *Censura del Castelvetro*; *Replica del Castelvetro contra la medesima canzone del Caro* y el *Risentimento del Predella* en defensa de Caro⁸⁷. El poeta vallisoletano se guió por la última composición para su propia defensa y tomó, según señalábamos *supra*, algunas ideas de una de las cartas que Petrarca dirigió a Giovanni Boccaccio. En el caso del Prete, ya las primeras noticias de esta

estudios posteriores, especialmente los de González Palencia, A. y E. Mele, *Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza*, 1941-1943, ya citados, aluden a los problemas existentes en torno a la atribución de la carta al Embajador español, en tanto que sí demuestran su autoría de *Guerra de Granada*. En relación con la carta no emiten un juicio definitivo por falta de datos; se limitan a reproducir la opinión favorable a Hurtado de Mendoza de Menéndez y Pelayo, los argumentos contrarios de no mucho peso de Lucas de Torre y las conclusiones de Foulché en el sentido de que son impresiones personales las que inclinan la balanza en un sentido u otro (III, pág. 205 y ss.) Para nosotros el dato más importante en favor de Hurtado de Mendoza como introductor de las cartas de controversia literaria está en el testimonio de Herrera. Creemos que después del estudio de la carta en el próximo capítulo se puede aportar algún dato más en este sentido.

⁸⁷Son más textos los que componen la polémica, según aclaramos en el estudio de la *Carta JR*. J. Montero precisa que se publicaron en fechas muy cercanas a la misma: «Caro sacó una Apología degli *Accademici di Banchi di Roma* (Parma, 1558), y Castelvetro sus *Ragione d'alcune cose segnate nella canzone di Anibal Caro* (s.l., 1559).» *Op. cit.* pág. 23, n. 18. Nosotros sólo hemos manejado de esta polémica las cartas que venían incluidas en la obra de Caro, por ser ahí donde estaba el modelo de la nuestra.

polémica la emparentan con la misma controversia italiana de mediados del XVI⁸⁸.

En todos los casos nos encontramos con una labor propia de la ejercitación retórica⁸⁹, que conlleva los siguientes pasos:

1º) Una *inspectio* o acercamiento a una determinada obra, o texto *iudicatum*, que es la *Canzone del Caro in lode della casa de Francia*, el libro sobre la Rota de Albis, los sonetos de Damasio con las críticas emitidas por sus detractores, la *Canción de Salado* y las *Anotaciones* de Herrera.

2º) Se procede a continuación al conocimiento y valoración, *cognitio* y *aestimatio*, lo que da lugar a un texto *iudicans* (la *Carta B. Arcad.*, la *Censura del Castelvetro*, la *Replica del Castelvetro* y otras cuatro censuras más, así como la *Carta Salado* de Damasio a la canción amorosa de dicho poeta y las *Anotaciones* del Prete). Este segundo paso se puede dar de dos modos: o bien guiados por su afición (*empeiria*) como en el juicio de los sonetos de Damasio, según él mismo nos dice, o bien movidos por su formación teórico práctica (*tecnh*), que es la situación presente en los demás casos. De igual manera la *aestimatio* se puede ejercitar en uno de estos dos sentidos: el de la *laus* o de la *vituperatio*. En todos los trabajos objeto de nuestro estudio la balanza crítica se ha inclinado en el sentido de la *vituperatio*.

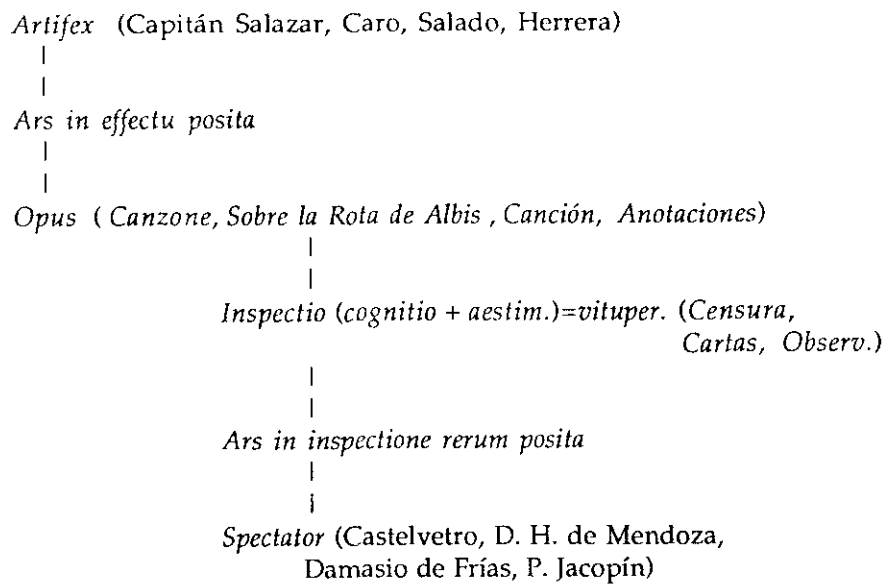
3º) Entramos en la *controversia* cuando existe una réplica para mostrar el desacuerdo con la *aestimatio*, como ocurre con la respuesta del capitán Salazar, el *Risentimento del Predella*, la carta de Damasio al Bachiller Rivera y J. de los Ríos y la *Respuesta* de Herrera. Esquemáticamente el proceso de elaboración habría seguido los pasos siguientes:

⁸⁸J. Montero: «Creemos que la mención más temprana de la polémica es la que hace Juan de la Cueva en su ya citada epístola a Sayas, composición que data seguramente de 1585. En sus primeros compases protesta Cueva contra el anotador de su amigo:

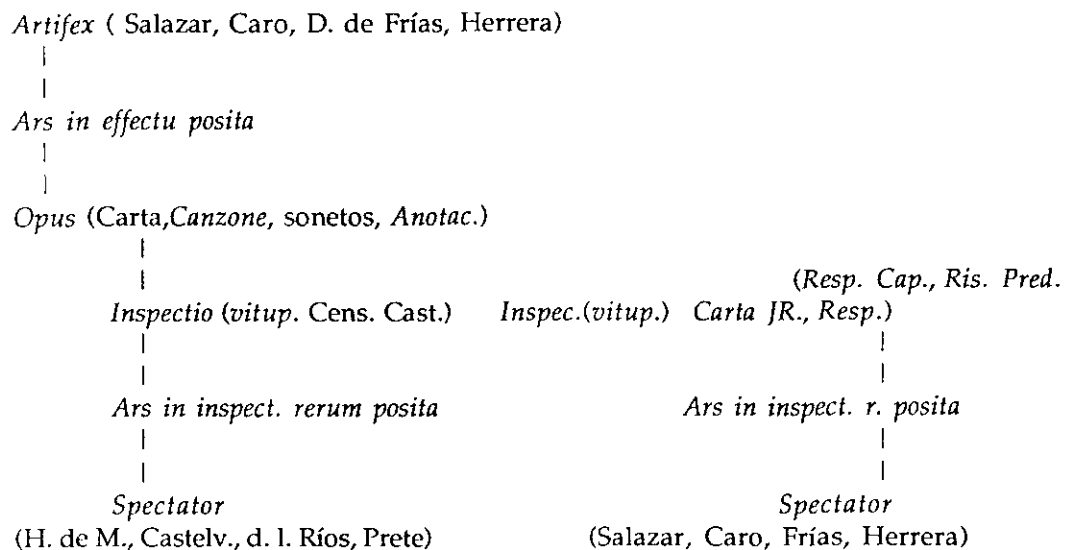
"que condena sin orden ni cordura,
haciendo ostentacion de ingenio i letras
cual hizo el Castelvetro, a la ecelente
cancion del Caro, hecha al Rey de Francia.....»

Op. cit. pág. 22. *Vid.* también pág. 40.

⁸⁹Lausberg, H. *Manual de Retórica Literaria*, I. Madrid, Gredos, 1966, pág. 68 y ss. Hacemos un resumen del capítulo preliminar, básico para el entendimiento del proceso de gestación de estas cartas, según apuntábamos ya en el apartado anterior.



La respuesta del capitán Salazar, el *Risentimento del Predella*, la *Carta J.R.* y la *Respuesta* presentan un camino algo más complejo que se esquematizaría así:



(En la *inspectio* correspondiente a de los Ríos no tenemos *opus* porque la crítica fue verbal, tal y como se desprende de la respuesta de Damasio).

La carta a la canción de Salado está más en la línea del tratado. Observemos que Damasio no dirige su crítica al autor, sino a la propia

canción, por las ideas sobre el amor que en ella se exponen; de modo que esta epístola se convierte en una exposición de los principios filosóficos en los que se debe sustentar tal sentimiento en los hombres en oposición a los sentimientos allí defendidos, que son los más imperfectos de los posibles en el ser humano.

Tras fijar estos planteamientos que en tanta medida condicionan la elaboración de un tipo de cartas como las mencionadas, vamos a proceder al estudio de las mismas no sólo con la orientación filológica que requiere cualquier texto de esta época; aquí en concreto debemos centrarnos de modo fundamental en su organización retórica. No podemos perder de vista ninguna de las dos intenciones que motivan esta clase de cartas: una, la de defender unos principios artísticos bien asumidos y sustentados que suelen corresponder a corrientes artísticas o de pensamiento que tratan de imponerse. La segunda intención es la del ejercicio retórico, que manejado con habilidad conduzca a la victoria ideológica sobre el contrario, muy dentro de la actividad académica e individual propia del Renacimiento.

CAPITULO II

LA CARTA DE HURTADO DE MENDOZA AL CAPITAN
SALAZAR

II-1. La labor crítica de H. de Mendoza.

Se supone que la obra de la que nos vamos a ocupar tiene como destinatario al capitán don Pedro de Salazar, padre del autor de la *Carta de los catarribas*, quien en 1548 publicó *Historia y primera parte de la guerra que don Carlos V Emperador de los Romanos Rey de España y de Alemania movió contra los príncipes y Ciudades rebeldes del Reino de Alemania*¹. Hurtado de Mendoza tuvo conocimiento de esta obra (o de otra semejante) estando como Embajador en Roma, adonde llegó en abril de 1547 después de su paso por Venecia y Trento. El relato sobre los hechos acaecidos le pareció tan carente de la exactitud necesaria en un tema de esas características, máxime después de ver los métodos de trabajo de una figura como Bembo², que se decidió a hacer la crítica³ de la crónica dentro

¹La obra de Salazar tuvo una primera edición que se concluyó en Nápoles el 5 de septiembre de 1548. Este hecho parece cierto, pero no existen datos de acceso a dicha edición por parte de ninguno de los estudiosos predecesores (salvo L. de Torre que hace referencia a ella como si la conociera) y tampoco nosotros hemos encontrado ningún ejemplar de 1548. En 1552 apareció una segunda edición con el nombre de crónica, que iba acompañada de una segunda parte del relato de la guerra del Emperador en Alemania. Paz y Meliá se refiere sólo a la edición de 1552 y supone que es la obra a la que va dirigida la crítica, aunque manifiesta sus dudas por la falta de coincidencia de algunos detalles. Lucas de Torre, en su edición crítica de la carta del bachiller citada en el cap. anterior, cuestiona (del mismo modo que la autoría) que sea la obra de Pedro de Salazar la censurada por Hurtado de Mendoza; hay datos relevantes que no coinciden con los aportados en la epístola del bachiller, como el título, la dedicatoria y la reproducción de los estandartes y banderas. González Palencia tampoco nos ofrece nada que pueda dar alguna luz sobre este asunto. En una situación tan poco definida como la descrita, hemos consultado en la Biblioteca Nacional la edición de 1552: *Crónica de nuestro inuictísimo emperador do[n] Carlos quinto.....* a la qual va agora nueuamente añadido el fin que dichas guerras tuuieron, Año MDLII. Impresa en Sevilla. En casa de Dominico de Robertis. Sólo hemos conseguido aclarar algunos problemas del texto de Hurtado de Mendoza; pero en relación con la cuestión inicial de si era ésta o no la crónica atacada, seguimos manteniendo las mismas dudas que nuestros predecesores, a la espera de que pueda aparecer algún texto más acorde con lo descrito en la carta.

²Bembo como punto de referencia a la hora de abordar la tarea de ser historiador o cronista aparece en la propia carta, en f. 58r. La relación entre Hurtado de Mendoza y Bembo fue un hecho, aunque lamentablemente sufrió algunos altibajos. González Palencia nos da noticia de una etapa de enemistad en 1546 motivada por la negativa del cardenal a prestarle algunos libros. Sin embargo, en alguna carta suya Bembo habla del embajador español de forma elogiosa. (*Op. cit.* pág. 200-201, I)

³Nos atreveríamos a decir que se trata de una labor equiparable a lo que actualmente denominaríamos Crítica Literaria, lo que ocurre es que el significado que encierra la tarea asociada a tales términos guarda notables

de los planteamientos de ejercicio de formación retórica a los que aludíamos *supra*, y según los parámetros de relación artística que existían en el momento⁴.

Se trata de una carta que se distingue de las obras epistolares de esos años por su estilo llano y familiar y por sus pinceladas satíricas, rasgos ambos cuyas peculiaridades apuntan a la prosa de Aretino y la crítica de Pasquín⁵. Cabe pensar que, o bien desde España⁶, o bien en su estancia en Venecia (su primer destino en Italia), D. Diego debió de tener conocimiento de la labor de crítica que se llevaba a cabo en Roma en torno a la estatua de maese Pasquín y que la persona que intervino de modo más directo fue Pietro Aretino, ya que existe constancia de la amistad entre los dos escritores⁷ y éste último había participado en las intrigas papales que se generaron en el Parione después de la muerte de León X, y más tarde, con Clemente VII, como encargado de la fiesta anual de la estatua en 1525⁸. La relación del político español con el italiano le llevó también a conocer el primer libro de las *Lettere*, que había sido publicado en 1538, (poco antes de

diferencias entre el siglo XVI y la época actual. En ese sentido son útiles las precisiones de Lore Terracini sobre esta actividad, manifestada como relaciones intertextuales en la Literatura del Siglo de Oro. Dichas relaciones conforman el entramado de las controversias hispanas. «Crítica literaria. ¿Historia literaria?», *Literatura en la época del Emperador*, Salamanca, Academia Literaria Renacentista, V, Universidad de Salamanca, 1988, pág. 37-51.

⁴Se trata de las relaciones interdiscursivas o de influencia que se establecen entre los textos, según Lore Terracini. *Op. cit.* pág. 44.

⁵Sobre el origen de la actividad literaria en torno a la estatua de Pasquino vid. Ana Vian Herrero, «El *Diálogo de Lactancio y un arcidiano de Alfonso de Valdés: obra de circunstancias y diálogo literario*, Roma en el banquillo de Dios», Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pág. 84 y ss. Es importante destacar cómo al principio son los Papas los que favorecen el desarrollo de una actividad libelística, como la que allí se desarrollaba. Sin embargo, para las fechas que nos ocupan, la crítica del Pasquino está proscrita, aunque se siga llevando a cabo.

⁶A. Vian considera que el conocimiento en España de los libelos en torno a la estatua puede situarse hacia 1530 o quizás antes. *Op. cit.* pág. 94. En este Ms. existen otras muestras literarias relacionadas con la estatua: es la *Glosa al Pater noster* de maese Pasquín, recogida en f. 151v y ss.

⁷Fue una relación muy fructífera y sólida la que existió entre ambos personajes, según atestiguan los textos que surgieron de una pluma y otra, coincidentes en la exaltación mutua. Vid. González Palencia, *Op. cit.* pág. 160 y ss. I.

⁸Las referencias a la estatua se prolongan durante años. La carta nº 19 de Aretino dirigida *Al Vergiero*, constata la implantación y la actividad del personaje: «Quella peccora di Pasquino ha paura che il Re praticando col Papa non si transformi in lui, che Iddio ce ne guardi!»

la llegada de nuestro Embajador el 25 de julio de 1539) y constatar el uso de la carta en la discusión de posturas literarias, como ocurría, por ejemplo, con las cartas *A Messer Sperone* y *A Messer Ludovico Dolce*, a quienes se dirige Aretino para precisar conceptos artísticos.

Presentaba además esta obra epistolar la novedad de un estilo distinto al habitual hasta ahora en esta clase de composiciones, porque, a pesar de ir dirigidas muchas de ellas a personajes de gran relevancia política e intelectual, su lenguaje tan vivo las destacaba sobre los epistolarios contemporáneos, más cercanos a los tratados por su tono discursivo. Las que debieron de parecerle de más interés son las que muestran el disgusto o desacuerdo del autor con el destinatario, como ocurre con las dirigidas *Al Chieti, in Roma, A Messer Gian'Antonio Serena*, personajes hacia los que manifiesta su repulsa a base de improperios y descalificaciones tomados del habla coloquial o matizados con ironías que presentan un aire plenamente enraizado en el mundo "pasquiniano". Frases hechas y referencias a ejemplos anecdóticos del momento le dieron a esta clase de cartas su especial tono espontáneo, al par que las convertían en un reflejo de actualidad. Don Diego, cuyo carácter y temperamento se inclinaban con vehemencia hacia la práctica de estas tareas críticas (de las que él también fue objeto)⁹, opta por ejercitar su ingenio y preparación retórica en esta misiva al capitán Salazar.

⁹Tanto en el cónclave que eligió a Julio III Papa, como en sus actividades en Siena, el embajador español fue objeto de las sátiras del Pasquín y de la Mangia, respectivamente. Antes de 1552, no se sabe la fecha exacta, circuló un retrato de D. Diego por el Pasquín en el que se le describía

«... il viso ursegno,

d' un moro bianco, con l' occhio porcino;

cera proprio di furbo e d' assassino...». B. Blanco González.

Diego Hurtado de Mendoza, Guerra de Granada, edición de Madrid, Clásicos Castalia, 1970, pág. 19. También González Palencia. *Op. cit.* pág. 138 y ss. y 278 y ss.

II-2. Carta de un bachiller al cap(it)hán Salazar¹⁰.

(f. 54r)- La fama, como es recuero general del mundo, ha llegado a esta Corte de Roma cargada de las vitorias del Emp[erad]or, N[uest]ro S[eñ]or, y pensando pasar envuelto entre ellas como doblón de plomo, venía ansimesmo cargada de un libro v[uest]ro, dirigido. cuando menos, a la Il[ustrísi]ma Duquesa de Alba, en el cual, se relata la vitoria habida contra los Sajones, con sus necesidades, que diga anexidades, y dependencias, tan particularmente escrita y tan bien ordenada como se podría esperar de hombre que lo vio todo, que lo habló todo y aun estoy por decir, pues vos lo decís, que lo hizo todo. Pero como esta corte, según sabéis tiene algo del satírico a causa de residir en ella el padre Pasquín, a vueltas de la libertad que se ha usurpado para reprender los vicios ajenos han metido la lengua, y aún las manos, en las necesidades de otros y aún, hablando con perdón, de V[uestra] M[erced], y como hay entre ellos hombres de ingenios delicados quieren partir el cabello en tantas partes y hilarlo tan delgado que han puesto más calunias a v[uest]ro libro que tiene letras, sin tener respecto a v[uest]ra persona y al grado de capitán que tenéis; a cuya causa así por ser yo de Granada, como por ser v[uest]ro aficionado, por las nuevas que de vos tengo quise defenderos con buenas razones, que ya que con las armas (¡mal pecado!) (f. 54v) no soy para ello, porque tengo un corazón más mal aventurado que el que tenía Artiaga, cuando llevándole una noche don Sancho de Leiva aparte, donde pudiera haberle menester, el dicho Artiaga le preguntó a quién quería que diese aquellas armas que llevaba, porque no era de su profesión matar ni ser muerto.

Mas, señor cap[it]hán, aunque yo fuera un Rodamonte¹¹, ¿qué hiciera? Que cuando acabé de conocer los enemigos hallé

¹⁰La versión que ofrecemos es la que reproduce el Ms. 570 de la Biblioteca de Palacio. Nos hemos ayudado de la edición de Paz y Meliá (*Sales*) y de la crítica de L. de Torre (Torre) en aquellos pasajes que podían resultar algo confusos en nuestro texto, no muy diferente de la rehecha en *Sales españolas*.

¹¹Se refiere a Rodomonte, personaje perteneciente al bando sarraceno que aparece en *Orlando furioso*. Esta es su descripción:

Armato era d'un forte e duro usbergo
Che fu di drago una scagliosa pelle,
Di questo già si cinse il petto c'l tergo
Quello avol suo che edificò Babelle,
e si pensò cacciar dell'aureo albergo,

que eran tantos que me fue forzado confesar ser un bachiller de Archadia en querer tomar sobre mis cuestras la empresa de defender v[uest]ro libro. Bien creo os parescerá flaqueza de ánimo, y cierto lo debe ser. Pero acuérdomé de un disparate que dijo Navarrico al virrey de Nápoles, que hace tanto a mi propósito q[ue] a mi parescer basta para tenerme por escusado. Y fue que entrando un día llorando donde el virrey estaba, Su Ex[celenci]a le preguntó: _¿Por qué lloras, Navarrico? Navarrico le dijo¹²: _Porque todos estos soldados dicen mal de vos. De lo c[ua]l riéndose mucho don Pedro de Toledo le respondió: _¿Por qué no los matas tú a todos los que dicen mal de mí. Navarrico le dijo: _Quizá si fuese uno o dos lo haría, más son todos. Si todos dicen mal de vos, ¿queréis que mate con todos?

Tornando al propósito digo q[ue], no embargante q[ue] todos os calumnien y reprehendan, no tienen razón, antes son unas bestias, salvo [ho]nor. Y que esto sea verdad quizá que os lo probare con autoridades de soldados, si no con una de Salomón que supo más que la quinta décima, el cual escribe en un cierto Reportorio, de los tiempos que hizo andando de amores con la reina vieja de Sabá, (bisabuela de Fulurtín) que habiéndolo visto y exsaminado todo hallaba que este mundo era una vanidad de vanidades y que de él no se saca otra cosa buena sino el placer que se toma y el bien que se hace; de que se viene a inferir que v[uest]ro libro no solamente es bueno, más aún, bonísimo. La razón es esta, y notad este puntillo de sophista: (f. 55r) si lo bueno de este mundo es alegrarse y holgarse, cuán bueno será el que da materia para que los otros se huelguen y alegren, y cuánto más bueno lo que alegra y hace holgar, y cuánto más os habéis de holgar vos que nos habéis hecho tanto bien con v[uest]ro libro, que jamás hombre le leerá, por descontento que esté, que no se alegre y ría mucho con él. De esta manera podréis, s[eñ]or, ver si fuésemos uno a uno si podría y sabría yo sustentar v[uest]ra parte y contrastar con v[uest]ros reprehensores, (si no que es el diablo tener que hacer con tantos).

E torre a Dio il governo de le stelle:
L'elmo e lo scudo fece far perfetto,
E il brando insieme; e solo a questo effetto.

Rodomonte non già men de Nembrotte
Indomito superbo e furibondo,
Che d'ire al ciel non tarderebbe a notte,
Quando la strada si trovasse al mondo.....

Ludovico Ariosto, Canto XIV. *I Quattro Poeti Italiani*, con una scelta di poesie italiane. París, Presso Lefevre, Librajo. 1833.

¹²En *Sales*: «Respondió el loco». Esto nos aclara la condición de Navarrico, que se puede deducir del texto, pero que así queda confirmada.

En una cosa sola no puedo negar que no tengan razón v[uest]ros reprehensores y invidiosos cuando decían: _¡Cuerpo agora de Dios! Si Salazar peleaba, ¿cómo veía tanto? ¿Cómo estando con los enemigos aquí podía ver lo que los amigos hacían acullá? Y si estaba delante de todos ¿cómo podía ver lo que hacían detrás? Y si estaba a mirar y notar lo que todos hacían, ¿cómo se señalaba el primero en todas las hazañas? Hablando como plático¹³, aléganme a este propósito no sé qué conseja, más larga que la esperanza de los cortesanos, de un pastor que, teniendo más ojos que una red, no pudo ver tanto que Mercurio no le hurtase una vaca que guardaba. _Mirad _decían ellos_ cómo Salazar andando, peleando, y peleando tanto, podía guardar tantas hazañas sin que se le pasase ninguna. V[uestra] M[erced] responda por sí a esta calumnia o se la dispute, porque ellos se encierran como lógicos en solas dos palabras: “Si Salazar peleaba, no veía pelear; si veía pelear no peleaba; y si estaba delante no veía lo que se hacía detrás”.

A las otras cosas que os ponen, cuando fuéremos como os he dicho uno a uno, yo responderé por vos y tomo desde agora a mi cargo satisfacer a sus dudas. Y si me dijeren q[ue] por qué causa os hizo Su M[a]j[es]t[ad] caballero decirles he yo q[ue] por mophar o suplir natura, o fue porque lo quiso hacer; cuanto más, que si pudo hacer caballero (f. 55v) a Amador, zapatero viejo, ¿por qué no hará a Salazar coronista nuevo? Y cuando esto no bastare, el Emp[erad]or es justo príncipe y hombre de conciencia y si *dignus est mercenarius mercede sua*, ¿por qué os había de negar a vos su m[a]j[estad] un espaldarazo con un *Dios os haga buen caballero*, no costándole nada de su casa y habiéndolo vos menester como el pan de la boca?

Si me preguntaren en qué, cuándo, o donde estudiastes autoridades de Romanos, que así las alegáis en v[uest]ro libro, decirles he yo que no saben lo que se dicen, ya que ni vos estudiastes nada ni alegastes nada; y una palabrilla de comentarios, dicha por vía de comparación, se pudo alegar acaso sin mirar en ello o sin saber lo que decíades; [verbi] grat[ia], como cuando a uno se le suelta un pedo entre damas, que hace lo que nunca pensó hacer y lo que no quisiere haber hecho. Donosa cosa es que pudo Boscán, siendo quien era, peerse delante de su dama descuidadamente, y que no podáis vos, siendo quien sois,

¹³ En Torre el vocablo es "prácticos" Recuérdese que "plático" significa el «diestro en dezir o hazer alguna cosa por la experiencia que tiene».

soltar un autoridad ante el acatamiento de v[uest]ro libro sin haber leído ni estudiado.

Si me dijeseis que cómo matábades y heríades vos solo tantos hombres el día de la Rota de Albis, diréles yo que una cosa es huir y otra seguir, y que yo aunque soy un [sic] él me bastara el ánimo para hacer tajadas a Lanzgrave¹⁴ mientras no me volviese el rostro, cuanto más V[os], demás de ser quien sois, estáis encarnizado en higadillos de tudescos, que os deben saber a carbonadas con vino. ¿Mas quién no fuera entonces valiente, viendo estar peleando su natural Señor, y más si tuviera, como tenéis vos, un título de capitán a las ancas, el c[ua]l, aunque prendido con alfileres como el don de la sevillana, vale más para lo del mundo que el grado que os han dado de caballero?

En una cosa estoy confuso, y es que si por encubrir las faltas de v[uest]ro libro les dijere que tengan respecto a que vos no sois coronista, como lo decís en él, y que lo escribistes en pocas horas y en aquellas q[ue] habíades de reposar, tengo temor que estos diablos me respondan lo que (f. 56r) respondió Apelles a un pintor gopho¹⁵, el cual habiéndole mostrado una imagen que había hecho y viendo que Apelles hacía con el ojo y rostro señales de admiración, pensando que se maravillaba de la perfection de ella, dijo: Pues más quiero que sepáis porque os maravilléis más, que la hice en tantas horas (señalando un tiempo brevísimo). Al cual el buen Apelles respondió: No me maravillo sino cómo en esas pocas horas que dices no has hecho mil imágenes como esta.

Pero, señor capitán, no hay estocada sin reparo. No se os dé nada, que si acaso me lo dijeren decirles he yo el cuento de Michael Angelo, sacado a la letra de un trasunto de *El Cortesano* en romance, cuando dijo a uno que tachaba un cuadro suyo: Y vos que sois tan gran pintor, tomá el pincel y pintame una calabaza.

¹⁴Este nombre corresponde a uno de los nobles que promovieron la guerra contra el Emperador y al que constantemente se hace referencia en la crónica de Pedro de Salazar de 1552: «Y como d[e] lo q[ue] en Alemania passaua el Emperador tenia noticia assi por parte dello auerlo visto como d[e] lo demas estar certificado; y sabiendo como sabia q[ue] un cauallero d[e] noble sangre llamado Felipus La[n]graf vassallo y subdito suyo, siendo no poderoso como otros en Alemania: por adquirir y tiranizar y hazerse señor de los bienes de la S[an]cta madre Yglesia se auia hecho tirano y auia fauorecido al fray Martin Lutero. Assi este como el duq[ue] de Jaffa.....» *Op. cit.* cap. I, f. 4r. Las actuaciones del mencionado caballero se destacan sobre las de todos los nobles alemanes, por lo que se deduce que debió de quedar muy impresionado el cronista y es lo que parece querer ridiculizar el Bachiller.

¹⁵«Necio, ignorante y groSSero» *Dicc. Aut.*

Salgan, salgan, cuerpo de mí, estos petrarchistas, estos coronistas, estos boscanistas, que presumen tanto, hagan ellos otro libro como vos habéis hecho, y reír nos hemos de ellos y de su libro, como ellos se ríen de vos y del v[uest]ro.

También podría ser que algunos dijeseis que tomastes la empresa de coronista no siéndolo, y que quisistes hacer regalo a v[uest]ro amo, [*con el asno de Isopo*], a riesgo [de] que os cargasen de leña como le cargaron a él¹⁶. Pero vénganse los búfalos, que les quiero probar, que no saben del mundo tanto como vos, ni aun la mitad, porque si así no fuese no sabrían los (y no me hagan decir....) que cuando Dios llueve, igualmente es para los ruines q[ue] para los buenos, y cuando el sol muestra su cara de oro ni más ni menos es para los pícaros de corte que a los cortesanos. Pero notad, por mi vida, esta comparación [*qu*]e se me viene ahora a la boca: si los que os reprehenden estuviesen o hobiesen estado en Málaga donde se tiran las jábegas, habrían visto que cuando sale alguna muy llena de pescado cogen los pescadores lo mejor y más grueso para el señor de la jábega, dejando lo menudo y que menos vale a la pobre gente que quiere llegar a tomallo. Pues ¿qué (f. 56v) otra cosa ha sido esta victoria de Sajonia sino una red grande de pescado, donde los pescadores del dueño del armadija cogerán, como creo habrán cogido, lo bueno y de lo bueno lo mejor de tantas hazañas para dejallo escrito por pompa del mundo y para mayor gloria de su amo y de sus subcesores? Pero siendo tanto, a viva fuerza han de dejar lo que no vale, lo que no importa, a los pobretos que quieren llegar a tomallo y valerse de ello. Y no os parezca mal esta comparación ni la tengáis en menos por haber sido baja y material, pues las buenas comparaciones para que tengan fuerza han de ser palpables y tratables, y que se dejen entender; cuanto más que el buen balletero suele poner el punto según la mira y tener bajo cuando quiere dar en el suelo.

Dícenme que habéis hecho mercancía de v[uest]ra habilidad; peor hizo san Julián que mató a sus padres. Hagamos cuenta que v[uest]ro ingenio era un huerto lleno de ajos y cebollas, y que no las habíades menester, ¿a quién parecerá mal haberlo sacado a vender a la plaza? Si es de sabios mudar consejo, ¿por qué no pudistes vos mudalle? Y si os hallábades mal con la Ley de Gracia,

¹⁶El texto de nuestra copia requiere para su comprensión la frase que incluimos, tomada de *Sales*. En Torre este pasaje se presenta de modo algo diferente: «... y que quisisteis hacer regalo a vuestro amo á riesgo de que os cargasen de sátiras; pero vénganse los bufones, vénganse a mí que les quiero probar...»

volveros a la de Escripura¹⁷. [*Y si el Duque se agraviare de que hayáis puesto la lengua tras él, aunque sea para alaballe*] y si dijese acaso: Mirad, por amor de mí, q[ué] pompa de dinero¹⁸, no solamente digna de ser codibciada, más aún llorada y suspirada como la suspiró y lloró Alejandro. Decilde vos [*pues que estáis allá, que se acorte él en sus victorias, si no quiere*] que os alarguéis vos en escribirlas, y que no haga él cosas de tan gloriosa fama, si no quiere que quedéis vos infame escribiéndolas. Y en suma, que si el v[uest]ro no es ingenio digno de tan alto sujeto, que tanta culpa tienen sus hazañas en no dejarse contar como v[uest]ra ignorancia en no saberlas escribir; cuanto m[ás], que si no valiéredes por testamento valdréis por codiscillo; que sería como si dijésemos: Si Salazar no vale un maravedí para trompeta del Duque valdrá pa[ra] coronista extravagante, o para dobladura, como a[n]ca de caballo ligero. Y aún decilde, si os paresciere, (f. 57r) que si no sois tal como Homero, tampoco Agamenón era tal como Carlomagno, Achilles como don Hernando de Toledo, y veréis como con su propio loor les coséis las bocas, que no os osarán replicar, [*y vuestro libro quedará por bueno*]

Pues lléguenseme a decir que fue mala consideración poner en el libro los estandartes y banderas que se ganaron en la batalla, y las medidas de ellos y de ellas, y veréis cómo les santiguo [*con*] la del monte¹⁹. Por n[uest]ro Señor, que me parece a mí que fueron aquellas banderas en el libro las specias y salsas de los potajes, y que ansí como sin ellas lo que se come no tiene gusto ni sabor, ansí el libro sin aquellas pinturas no tuviera en qué entretener a los mochachos. Porque a la verdad, un libro sin

¹⁷Por la Ley de Gracia creemos que debe entenderse la que no espera recompensa material («Significa también beneficio, don y favór que una persona hace a otra, Sin atender à mérito, ni eSperar recompensa del que le recibe» *Dicc. Aut.*) en tanto que la de Escritura se podría interpretar como la ley que rige la compra-venta, y en este caso la situación de mercadería con la obra por parte del capitán.

¹⁸Torre, *Sales...*: «qué trompa de Homero» más acorde con lo que viene a continuación.

¹⁹«Santiguar. Por aluSión vale caStigar, ò maltratar alguno, de obra ù de palabra. [...] CERV. PerSil. lib. 3. cap. 6. Por Dios AlonSo, que haces mal, que no merece LuiSa que la *Santigues* à coces.» *Dicc. Aut.* «La del monte» aparece en el *Guzmán de Alfarache* (2º, III, 3) en el contexto siguiente: «Cuando alguna vez acaso se querían oponer o hacían algunas piernas para no pagar, luego le saltaba la del monte: hacíamos el pleito, de civil, criminal....» Francisco Rico aclara en nota que «alude al proverbial "donde menos se piensa salta la liebre"». Nos parece que aquí no cabe tal acepción y que quizá puede referirse a las cartas "del monte" que quedan en el juego después de haber repartido; tendría un valor metafórico equivalente a "sorprender" o "dejar sin argumentos".(Recordemos los usos metafóricos que aportan los naipes al lenguaje común: pintan bastos, tener un as en la manga, jugar uno bien sus bazas, etc.)

pinturas es como templo de luteranos, que ni tiene crucifijo ni sancto [a] quien volver los ojos. Y si querrán decir, como han dicho, que aquí han visto otra relación de las banderas y estandartes enviados al cardenal Frenesio y difieren en la medida, porque en la una hay un dedo más y en las otras un canto de real menos de anchura y de longura, digo q[ue], ya que esto sea verdad, es digno de perdón, pues no va nada en ello. Cuanto más, que V[uestra] M[erced] pudo tener el palmo m[ás] largo que el que las midió, y tampoco no sois vos lencero (aunque lo parezcáis) que hayáis de mirar en esas miserias. Pues ponellas allí sacadas de naturaleza fue muy buen acuerdo, porque, cuando se mezclaren con las otras que los pasados del Duque ganaron, conozca cada uno lo suyo y pueda decir: Estas me dejó mi padre, y estas me ganara yo²⁰.

En una cosa tuvo V[uestra] M[erced] descuido: q[ue] como pusistes aquellos garabatos en ellas no os acordastes de poner la etimología de ellos, y de ellas, puesto que un tudesco que hace aquí vidrieras dice que la, “v” “d” “m” “y” “e” quieren decir *verbund[omi]ni manet in eternum*. Lo demás interpretaldo vos que sois coronista.

Lo que yo, como v[uest]ro amigo, quiero reprehenderos, porque me parece digno de reprehensión, es que siendo spañol y escribiendo a una dama española y de tales prendas, que os obligaba a grandísima consideración, usáis de ciertos vocablos inusitados, y tan (f. 57v) remotos que en Alba no los conocerá Galbán²¹, y será menester que si la Ill[ustrísi]ma duquesa quisiere (por desastre) dar a leer v[uest]ro libro, tenga un Calepino delante que los construya o interprete o declare. Pues V[uestra] M[erced], señor, ¿no sois agora de los soldados viejos _digo_ como las espadas del Cornadillo?. ¿Para qué queréis decir *hostería* si os entenderán por *mesón*? ¿Para qué es *estrada* si es más claro *camino*? ¿Para qué *forraje* si es mejor decir *paja*? ¿Para qué *foso* si se puede decir *cava*? ¿*Lanzas* y no *hombres de armas*? ¿*Emboscadas* y no *celadas*? ¿*Corredores* y no *adalides*? ¿*Marcha* y no *camina*? ¿*Sguazo* y no *vado*? ¿*Indignación* y no *devoción*? y otras mill de estas calidades, las c[ua]lles [...] aun [a] mí, que soy v[uest]ro amigo, parecen mal, ¿qué hará a quien no lo es? Mal gozo vea yo de una spectativa que tengo en Granada, en quien tengo puesta casi toda mi esperanza como vos en v[uest]ro

²⁰Frase hecha que recoge como tal Gonzalo Correas.

²¹«Se alude aquí al romance de don Gaiferos:

_Vámonos _dijo mi tío_

A París, esa ciudade,

En figura de romeros

No nos conozca Galvane.» Torre, op. cit. pág. 25, n.

memorial, si no me han amohinado tanto los vocablos que digo, y otros que por el amistad deo de decir, que no he estado con dos dedos de entrar en la conjura y decir mal de v[uest]ro libro (que será otro que palabras). Y porque sepáis que tengo razón y que no me muevo sin fundamento, quiero deciros lo que pasa.

Salió una vez de Logroño un mozuelo hijo de una viuda y de un sastre ya difunto, y determinóse de ir a ver mundo; y así llegó hasta Tolosa, en Francia, que no está mil leguas de allí; y allí estuvo cinco o seis días. Y habiéndosele resfriado la cólera y sintiendo la falta de los regalos de su madre, acordó volverse; y por el camino hizo compañía con otro mochacho, francesejo, que iba a Santiago. Llegando, pues, el mozo con el amigo a Logroño a casa de su madre, fue bien rescibido, y no embargante que había no veinte días que había partido de allí, hacía tanta profesión de la lengua francesa, que no hacía mención de la castellana, ni hablaba palabra de ella. Antes, preguntándole la madre cómo venía y cómo le había ido por el camino, el hijo le respondía: *Ma mera, parla vous a Pierres, que Pierres parlara, moy car g[e] tens*, (f. 58r) *carr ponte diSpagne*²². Y mostrábale diciendo esto al mochacho francés para que hablase con él, que la entendería mejor. La cuitada de la madre le replicaba diciendo: ¡Hijo, triste de mí! ¿Aún no ha veinte días que partiste de aquí y ya se te ha olvidado la lengua? ¿No ves que aún traes los mismos zapatos que llevaste? ¿Por qué no me hablas en lengua que te entienda? A lo q[ue] el hijo no respondía más de preguntar al mochacho francés qué era lo q[ue] su madre decía.

Entended por lo dicho, lo que quiero decir, *videlicet*, conviene a saber, que hable V[uestra] M[erced] la lengua de su tierra, y no la materna, sino la moderna que se habla en Granada desde el año de 1.492 a[ño]s a esta parte, y deje a Pierres hablar la lengua que se le *antojare*. Y si V[uestra] M[erced] esto hace yo me mato... [*sic*] (¿no pasáis por el donaire?). Aína me hiciera decir la cólera que me mataré con quien dijere que hay falta en v[uest]ro libro. (Mirá qué importa hablar la persona con hombres valientes).

No puedo estar de risa acordándoseme del Cardenal Bembo, que agora poco ha fue a *porta inferi*²³, el cual quemó toda su vida las pestañas, y aun los ojos, para escribir los *Anales de Venecia*, no

²²Sales: «*Ma mère, parlez-vous à Pierres, et Pierres parlera à moi, car je n'entends le parler d'Espagne...*»

²³Perífrasis para referirse a la muerte del Cardenal. También en *Guzmán de Alfarache*, 2º, III, 2. (Nota de Torre)

habiendo en ellos cosa que merezca ser leída, sino la jornada de la Previsa, y vos antes de llegar al “be, a” “ba”, os basta el ánimo pa[ra] tomar un peso que no le llevara el gigante Athalante. ¡Bienaventurado capitán Salazar que tanto osaste levantar tus pensamientos! ¡Bienaventurados pensamientos que la empresa de un tal libro osaron emprender! Y... (*terque, quaterque*) ¡bienaventurado libro que, aunque desnudo de estilo, de tantas y tan gloriosas hazañas está lleno, pues cuando los coronistas no osan atreverse a escribir la menor parte de ellas, rebosan por la boca y libro de Salazar! Estos sí que son loores del autor, esta sí que es rethórica nueva, este sí que es estilo heroico y elegancia de hablar. ¿Paréceos, amigo, que sabría yo hacer un medio libro de don Florisce de Niquea, y que sabría yo irme por aquel stilo de alforja que parece al juego de este es el gato q[ue] mató al rato? Y que sabría decir: La razón de la razón (f. 58v) que está en razón, que por razón de ser v[uest]ro tengo para alabar v[uest]ro libro?²⁴ *Fa que ti dica bono*, dicen aquí, que es en lengua de mi tierra: más vale buena ventura que mala ganacia. Veis ahí al obispo de Mondoñedo que hizo (que no dibiera) aquel libro de *Menosprecio de corte y privanca de aldea*, que no hay perro que llegue a olerle. Veis ahí a Feliciano de Silva, que en toda su vida salió más lejos que desde Cibdad Rodrigo a Vall[adol]id, criado siempre entre Daraida y Garaya, metido en la torre del Universo, adonde tuvo encantado, según dice su libro, diez y siete años a Dios Padre; con todo esto tuvieron de comer, y aun de almorzar; y vos, que habéis andado, visto y hecho, y peleado, servido, scripto y hablado más que todo el ejército junto q[ue] invió Su Santidad de n[uest]ro S[eñ]or el Papa a esa guerra, no tenéis ni aun de almorzar, y es menester que os andéis a inmortalizar los muertos con v[uest]ros escritos y por ellos, para que supliquen al Emp[erad]or que os mate la hambre.

Pero *state de bona boglia* (como si dijese: no se os dé dos cagajones) porque para V[uestra] M[erced] todo es poco lo pusible, y más vale v[uest]ra virtud y habilidad que mill ducados de deuda. Cuanto más que aquí se ha d[ic]ho por cierto, que Su M[aj]es[ta]d os quiere dar el hábito de Sanctiago, sin que toméis trabajo de hacer probanza, en recompensa de lo que habéis servido, y por emienda del daño que rescibistes cuando os pusistes la cruz de San Juan, pues es verdad que parezca mal el humilladero sobre el monte de brocado q[ue] vos soléis traer; (otra cosa sería de ver q[ue] la q[ue] dio la Reina Catholica a Rincón el

²⁴En todo este pasaje hay una alusión irónica a Feliciano de Silva, autor de *Don Florisel de Niquea* y algunos otros libros de caballerías. Observemos cómo se ridiculiza ya el estilo del pasaje de «la razón de la sinrazón...» que aparece también en el Quijote.

viejo, cuando dijo: _Su alteza me ha hecho poner esta cruz porque no se meen en mí.)

Acuérdaseme mientras estoy escribiendo estas locuras de un donaire que dijo Cicerón en una epístola a Marcho Celio Rufo, en la cual, tratando de un cierto amigo de los dos, dice: _¿Qué más q[ue]réis sino que cuando me acuerdo de él casi me transformo en él?²⁵ queriendo inferir q[ue] siendo el amigo que habemos dicho vacío del tercio primero, hablando con él se tornaba tan loco como él.

-Agora, s[eñ]or Salazar, yo me canso y tocan campanillas, y si me tardase me sería necesario irme a comer a un bodegón. Yo acabo con deciros (pues os muestro, como buen esgrimidor, la mayor parte de las ofensas y defensas de v[uest]ro libro) no lo tengáis en menos, q[ue] si vos supiérades la defensa no os ofendiera el tudesco en Norenberg. No estéis ocioso en componer libros, daros heis prisa en imprimillos, que no serán tan malos que no halléis quien los compre.

Ya iba por acabar cuando se me acordó de advertiros de una cosa, y es rogaros que no os enojéis por esta carta ni me queráis mal por ello, ni menos hagáis diligencia por saber quien os la escribe, q[ue] os juro en ley de hombre de bien, que soy v[uest]ro amigo y que os quiero más que el duque Salicot²⁶. Y si dijéredes que no se me parece, en la carta respondo que no hay ahíto tan malo ni tan peligrosa opilación en el mundo como la de los donaires, y en esto tienen gran parentesco con los pedos, salvo la barba de V[uestra] M[erced], los q[ue] les queriendo salir, si los detienen, causan dolores de tripas y cólica y mill otras desventuras. A mí me vinieron a la boca estos disparates oyendo leer v[uest]ro libro en casa del embajador, y no osándolos fiar de naide por amor v[uest]ro, ni pudiéndolos tener secretos en el cuerpo, fueme forzado echillos fuera de la manera que veis; pero si vos sois tan cortesano como valiente, cosa que no puede ser, respondeme y veréis que si acertáis a llevarme el contrapunto holgaréis de descartaros conmigo, pero si queréis jugar y os metierdes luego en la baraja, tratadme lo peor que pudierdes: hacedme un libelo y guardad la cara al bastón²⁷; trunphad del

²⁵«Quid quaeris? dum illum rideo, paene sum factus ille». *Epp. ad familiares*, II, IX. *Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Ludovicus Clavde Purser, Oxonii Excudebat Vivianus Ridler. First published 1901. Reprinted: 1921, 1931, 1952 with corrections, 1957, 1961, 1964, 1968.*

²⁶*Sales...*: «más que el Duque de Alba»

²⁷Covarrubias: «También llaman bastones o bastos, uno de los quatro manjares de los naipes, y tiene la figura que les hemos dado. Notoria cósá es

manjar que quisiéredes, con que no sea de espadas, porque como ya tengo dicho, no soy pizca valiente ni valgo nada para peleón, (f. 59, v.) y en tal caso terné por menor mal que juguéis de bastones, como decía don Ju[an] Pacheco.

Mi nombre hallaréis aquí debajo, y si por él no me conocierdes no curéis mal dello; básteos que si quisierdes responderme lo podréis hacer encaminando v[uest]ras cartas en Roma, sobrescritas al bachiller, en manos del señor don Diego de Mendoza, n[uest]ro Embajador, que Su Señoría terná cuidado de dármelas. Pero torno a avisaros que miréis por el virote²⁸ y juguéis limpio y de llano, pues no hay porqué dejemos de ser amigos. Me recomendó.....

V[uest]ro servidor

El Bachiller

que los juegos que consisten en vencer o ser vencidos tienen una semejança de guerra, como el juego del axedrez, las tablas y los demás, y particularmente el juego de los naipes. Y por esta razón se dieron quatro figuras, que suelen ser dañosas y mortales al hombre. La primera es de espadas, que consigo traen descubierto el peligro; [...] Los bastones fueron las segundas armas que usaron los hombres, las quales se siguieron a las puñadas.....»

²⁸Covarrubias: «Mirar por el virote, es atender cada uno con vigilancia a lo que ha de hazer; metáfora tomada del que tira desde algún puesto a los conejos en ojeo, que ha de estar quedo hasta que ayan passado, y después sale a buscar los virotes»

II-3. Aspectos retóricos e ideológicos de la carta del Bachiller de la Arcadia al capitán Salazar.

Hurtado de Mendoza nos ofrece en esta carta un ataque a la osadía del capitán Salazar por escribir sobre la Rota de Albis una crónica llena de inexactitudes. Para ello se dirige al cronista con esta obra en la que presenta su crítica a través de una parodia de defensa, siguiendo las partes de la *oratio* y posiblemente inspirándose en algunas formas que pudieran resultar frecuentes en los panfletos literarios que se gestaban en torno a Pasquino: «...en esta corte (Roma), según sabéis tiene algo del satírico, a causa de residir en ella el padre Pasquín...». De hecho vamos a encontrar algunas construcciones y fórmulas que aparecen años después en la crítica de Castelvetro a Caro, llevada a cabo en el mismo ambiente romano, por lo que cabe pensar que hubiera ciertas formas satíricas ya generalizadas o que esta carta tuviera su influencia en el mundo literario romano, como había ocurrido desde siglos antes con otros autores hispánicos que dejaron su huella en Italia²⁹.

II-3-1. EXORDIUM

En el exordio tenemos la presentación del emisor, que adopta el papel de admirador del capitán y se da a conocer como paisano suyo, lo que le da un carácter fiable en un principio³⁰:

Si por ser yo de Granada, como por ser v[uest]ro aficionado,
por las nuevas que de vos tengo quise defenderos con buenas
razones, (f. 53r)

Ahora bien, al tratarse de una parodia, el defensor de la causa se presenta como tal, pero pronto nos descubrirá los defectos del "amigo", palabra con la que ha disfrazado a su oponente.

La fama [...] venía a nos mesmo cargada de un libro v[uest]ro,
dirigido cuando menos a la Il[ustrísi]ma Duquesa de Alba, en el
cual se relata la vitoria habida contra los sajones, con sus

²⁹La obra de A. Gómez Moreno, *España y la Italia.....*, a la que nos hemos referido en el capítulo anterior da buena muestra de lo que estamos diciendo.

³⁰Esta cercanía también se presentará en la *Lett. MP*. «Basta per ora che quel tanto, ch'io truovo fin qui di somiglianza tra noi, m'ha già desto un gran desiderio d'essere amico e corrispondente vostro, e d'aver anco lega con esso voi. [...] Ve ne lodo piú tosto, e ve ne tengo valentuomo: e perciò vi sono affezionato io, perché siete odioso e fastidioso agli altri.»

necesidades, que diga anxidades, y dependencias, tan particularmente escrita y tan bien ordenada como se podría esperar de hombre que lo vio todo, que lo habló todo y aun estoy por decir, pues vos lo decís, que lo hizo todo... (f. 54r)

Esos defectos son los que le han acarreado el revuelo y la inquina de los demás, que son muchos, lo que sirve para mostrar la dificultad de su tarea de defenderlo, por una parte, y por otra la magnitud de los disparates, los cuales son tan evidentes que han provocado esa reacción tan amplia por parte del público conocedor de la obra³¹. El bachiller lo exagera hasta el punto de que la defensa en esas condiciones está por encima de su capacidad humana:

Mas, señor cap[it]han, aunque yo fuera un Rodamonte, ¿qué hiciera? Que cuando acabé de conocer los enemigos hallé que eran tantos que me fue forzado confesar ser un bachiller de Archadia. En querer tomar sobre mis cuestras la empresa de defender v[uest]ro libro bien erco os parezca flaqueza de ánimo, y cierto lo debe ser. [...] Si todos dicen mal de vos, ¿queréis que mate con todos? (f. 54v)

Combinada con esta hipérbole de los detractores se presenta otra de las facetas que caracterizarán el estilo de la carta: la ironía. Esta forma se nos adelanta en el exordio, por ser en esta parte de la misiva donde se van marcando las pautas que se desarrollarán después, y se manifiesta al valorar las virtudes de un autor capaz de hacer un libro que proporcione ratos tan gratos como éste:

.....si lo bueno de este mundo es alegrarse y holgarse, cuán bueno será el que da materia para que los otros se huelguen y alegren, y cuánto más bueno lo que alegra y hace holgar, y cuánto más os habéis de holgar vos que nos habéis hecho tanto bien con v[uest]ro libro, que jamás hombre le leerá, por descontento que esté, que no se alegre y ría mucho con él. (f. 55r)

Hurtado de Mendoza deja ver aquí una de las fuentes ideológicas que han inspirado la carta: el *Elogio de la Locura* de Erasmo³², quien pone en boca de la Estulticia estas palabras dirigidas al hombre sabio:

³¹ «...e minaciano d'esser tanti a venirvi sopra in un tempo, che si credono di farvi anco pentire di stuzzicare i vespai.» *Lett. MP.*

³² Hurtado pudo tener acceso a esta obra a través de una versión italiana de 1539, *La Moria d'Erasmo novamente in volgare tradotta*, o pudo conocer la versión hispana que circuló en forma de poema moral con el título de *Triunfos de Locura* del rimador Hernán López de Yanguas, obra de la que se sabe que existieron dos ediciones, una en Valencia después de 1521. M. Bataillon, *Erasmo y el erasmismo*, «El *Elogio de la locura* en España» Barcelona, Editorial Crítica, 1977, pág. 329.

....comprenderás, por fin de cuántos males he librado yo a mis queridos necios. Añade a esto que no sólo ellos mismos están continuamente gozando, jugando, canturreando y riéndose, sino que incluso a todos los demás _y por donde quiera que vayan_ les proporcionan placer, broma, entretenimiento y risa; no parece sino que ésa sea precisamente la función de que han sido encargados por la indulgencia de los dioses: disipar entre carcajadas la tristeza de la vida humana. (Cap. XXXV)

La huella del pensamiento erasmiano se va a dejar sentir en toda la carta en varios sentidos: uno, al atacar la ignorancia que subyace en ella, con el empleo de formas indirectas que así lo hagan notar; otro, al utilizar frases y narraciones de corte "realista" de carácter popular, según veremos *infra*. En consonancia con el primero de los supuestos, el bachiller busca desde el inicio el modo de rebajar las pretensiones de obra seria que pudiera tener la crónica, y para ello opta por manejar la forma de los ejemplos y argumentos, presentándolos como si fuera un ignorante. Observemos la referencia al mito de Argos:

Aléganme a este propósito no sé qué conseja, más larga que la esperanza de los cortesanos, de un pastor que, teniendo más ojos que una red, no pudo ver tanto que Mercurio no le hurtase una vaca que guardaba... (f. 55r)

Es el paisano, que está en la misma línea de ignorancia del escritor, el que es capaz de una descripción en tales términos de un ejemplo mitológico (la referencia a Salomón responde a idéntica finalidad). Y con intención pareja se plantean las objeciones, porque se van a hacer desde una perspectiva natural, carente de cualquier indicio artístico:

En una cosa sola no puedo negar que no tengan razón v[uest]ros reprehensores y envidiosos cuando decían: ¡Cuerpo agora de Dios! Si Salazar peleaba, ¿cómo veía tanto? ¿Cómo estando con los enemigos aquí podía ver lo que los amigos hacían acullá? (f. 55r)

Se trata, por tanto, de una crítica en la que el autor evita voluntariamente aludir a los supuestos teóricos que deben regir una crónica, para así sacar los defectos de una forma aparentemente más intuitiva, y mucho menos académica, con el fin de identificarse con el estilo del autor. El recurso a expresiones de carácter coloquial contribuye a

ello, siguiendo quizá la pauta marcada por Aretino en algunas de sus cartas³³.

II-3-2. *NARRATIO Y ARGUMENTATIO.*

Establecidas las dificultades de la defensa y anunciados los peligros que se derivan de una situación como la que se nos ha mostrado en el exordio, se da paso a la enumeración de las distintas acusaciones que componen la *narratio*, la cual se inicia con una brevísima *propositio*., en la que nos anuncia el bachiller su intención de ayudar al amigo:

A las otras cosas que os ponen, quando fuéremos como os he dicho uno a uno, *yo responderé por vos y tomo desde agora a mi cargo satisfacer a sus dudas.* (f. 55r)

Los defectos que se van enumerando a lo largo de la carta se pueden resumir en torno a tres ideas esenciales:

- a) Las carencias del cronista.
- b) La falta de rigor de la obra.
- c) El afán de lucro que ha guiado al autor.

En relación con el primer punto el Embajador pone de manifiesto la incapacidad intelectual del capitán para acometer una empresa como la que él ha querido llevar a cabo:

Y en suma, que si el v[uest]ro no es ingenio digno de tan alto sujeto [las hazañas del duque], que tanta culpa tienen sus hazañas en no dejarse contar como v[uest]ra ignorancia en no saberlas escribir; (f. 56v)

A este problema se añade la ausencia de estudios que pudieran paliar los defectos naturales:

Si me preguntaren en qué, cuándo, o donde estudiastes autoridades de Romanos, que así las alegáis en v[uest]ro libro, decirles he yo que no saben lo que se dicen, ya que ni vos estudiastes nada ni alegastes nada; (f. 55v)

³³ Este rasgo de espontaneidad se puede apreciar en pasajes como el siguiente: «Caso che la battaglia si vinca, spronando inanzi rimescolativi co i vincitori e spalancando l'orecchie al "Viva! Viva!", entrate ne la terra a lato a i primi con faccia gigantea non pur capitanesca. Succedendo male, arancate, datela a gambe, volate via, per che è meglio per la pelle vostra che si dica: "Qui fuggì il tale", che: "Qui morì il cotale". Gloria, a tua posta! Come noi siam morti, monna fama può sonar con la piva pavane e galiarde, che nulla sente chi coronato di lauro si sta là converse in polvere di Cipri» (*Let.*: 87)

Esto conduce indefectiblemente a lo que hemos recogido como segundo punto: la confección de una obra llena de imprecisiones y errores. Por ejemplo, en las banderas:

Y si querrán decir, como han dicho, que aquí han visto otra relación de las banderas y estandartes enviados al cardenal Frenesio y difieren en la medida, porque en la una hay un dedo más y en las otras un canto de real menos de anchura y de longura, digo q[ue], ya que esto sea verdad, es digno de perdón, pues no va nada en ello. (f. 57r)

En los símbolos:

En una cosa tuvo V[uestra] M[erced] descuido: q[ue] como pusistes aquellos garabatos en ellas no os acordastes de poner la etimología de ellos, y de ellas, (f. 57r)

En el vocabulario:

Lo que yo, como v[uest]ro amigo, quiero reprehenderos, porque me parece digno de reprehensión, es que siendo spañol y escribiendo a una dama española y de tales prendas, que os obligaba a grandísima consideración, usáis de ciertos vocablos inusitados, (f. 57v)

¿Cómo justificar entonces tanto fallo? La solución estaría en decir que el capitán no es cronista:

En una cosa estoy confuso, y es que si por encubrir las faltas de v[uest]ro libro les dijere que tengan respecto a que vos no sois coronista, (f. 55v)

Pero, en ese caso, ¿por qué se ha hecho cronista? La respuesta estaría en relación con lo señalado en el punto tres, la idea de prestar un servicio que pueda ser recompensado:

También podría ser que algunos dijeseis que tomastes la empresa de coronista no siéndolo, y que quisistes hacer regalo a v[uest]ro amo, [*con el asno de Isopo*], a riesgo [de] que os cargasen de leña como le cargaron a él... (f. 56r)

De este modo se descubre la intención subyacente en la elaboración del libro: la obtención de títulos. El de cronista:

Y si me dijeren q[ue] por qué causa os hizo Su M[a]j[es]t[ad] caballero decirles he yo q[ue] por mophar o suplir natura, o fue porque lo quiso hacer; cuanto más, que si pudo hacer caballero a Amador, zapatero viejo, ¿por qué no hará a Salazar coronista nuevo? (f. 55v)

El de caballero:

Si me dijese[n] que cómo matábades y heríades vos solo tantos hombres el día de la Rota de Albis, diréles yo que una cosa es huir y otra seguir, [...] ¿Mas quién no fuera entonces valiente, viendo estar peleando su natural Señor, y más si tuviera, como tenéis vos, un título de capitán a las ancas, el c[ua]l aunque prendido con alfileres, como el don de la sevillana, vale más para lo del mundo que el grado que os han dado de caballero? (f. 55v)

El hábito de la Orden de Santiago:

Cuanto más que aquí se ha d[ic]ho por cierto, que Su M[a]j[es]t[ad] os quiere dar el hábito de Sanctiago, sin que toméis trabajo de hacer probanza, en recompensa de lo que habéis servido, (f. 58v)

Y posiblemente algún beneficio económico:

Pero *state de bona boglia* (como si dijese: no se os dé dos cagajones) porque para V[uestra] M[erced] todo es poco lo pusible, y más vale v[uest]ra virtud y habilidad que mill ducados de deuda. (f. 58v)

Este comportamiento acarrea la censura de sus compatriotas, que han sospechado sobre la finalidad de una obra tan poco fiable como la del capitán:

Dícenme que habéis hecho mercancía de v[uest]ra habilidad; peor hizo san Julián que mató a sus padres. (f. 56v)

Estas serían las principales acusaciones que se van sucediendo a lo largo de la *narratio*, las cuales se han llevado a cabo de acuerdo con una *dispositio* que repite en la mayor parte de los casos la oposición entre la impersonalidad semántica de la tercera persona del plural, correspondiente a los acusadores, y la primera persona del singular, correspondiente al defensor³⁴. Al utilizar con la impersonalidad semántica

³⁴Esta misma construcción es la que después se encontrará en la *Lett. M. P.* «hanno detto che....», «oltri di questo, sono andati argomentando...» «s'è detto d'alcuni vostri...», «ora dicono...», «molte otre cose si son dette...». Frente a ellos el «yo» del colega se nos muestra preciso ante tantas críticas y las recoge: «ed io l'ho volute [le cose] riferir...». Este dato nos hace suponer que la carta de Hurtado de Mendoza pudo tener su repercusión en los ambientes literarios romanos, de igual modo que la epístola de Garcilaso a Boscán tuvo su repercusión en G. B. Conti, quien a juicio de Mele imitó pasajes de esta composición. (E. Mele, *Bull. Hisp.*, 1930, XXXII, 288. Cito por Tomás Navarro Tomás, *Garcilaso, Obras*, Madrid, Espasa Calpe, 1963). Si tenemos en cuenta también que Hurtado de Mendoza fue uno de los conocedores e introductores de la obra de Aristóteles por lo que tuvo que

el modo subjuntivo le confiere un marcado cariz hipotético a la acusación, de modo que parece invención del autor:

*Y si me dijeren q[ue] por qué causa os hizo Su M[a]j[es]t[ad]
caballero decirles he yo q[ue] por mophar o suplir natura, (f. 55r
- f. 55v)*

Sólo en tres de las críticas impersonales el autor utiliza el modo de la realidad, el indicativo, con lo que la acusación toma visos de existencia :

*Dícenme que habéis hecho mercancía de v[uest]ra habilidad;
(f. 56v)*

*Y si querrán decir, como han dicho, que aquí han visto.... (f.
57r)*

*Cuanto más que aquí se ha d[ic]ho por cierto, que su
M[a]j[es]t[ad]..... (f. 58v)*

Todo el proceso se ha ido desmenuzando de modo ordenado, de acuerdo con un paralelismo que muestra las respuestas posibles del bachiller en caso de que le «digan» o «pregunten». Pero en ciertos momentos las recriminaciones vienen directamente del bachiller, aunque algunas de ellas se produzcan dentro de la *dissimulatio*:

*En una cosa estoy confuso, y es que si por encubrir las faltas
de v[uest]ro libro les dijere que tengan respecto a que vos no sois
coronista, como lo decís en él, y que lo escribistes en pocas horas
y en aquellas q[ue] habíades de reposar, tengo temor que estos
diablos me respondan...(f. 55v)*

Otras las hace de modo más abierto:

*En una cosa tuvo V[uestra] M[erced] descuido: q[ue] como
pusistes aquellos garabatos en ellas....(f. 57r)
Lo que yo, como v[uest]ro amigo, quiero reprehenderos, (f. 57r)*

Todas estas objeciones, a medida que se han ido planteando, han ido recibiendo una respuesta argumentada, en la que se suele recurrir al *exemplum* histórico, el *locus a simili* y la *similitudo*, todos ellos con matiz irónico o con sentido claramente degradante, en tanto que la *auctoritas*, tan importante en esta clase de textos, aparece sólo de modo esporádico y como contraste con la situación de nuestro autor, según veremos. Analicemos ahora los rasgos más destacados de esta *argumentatio*.

relacionarse con los grupos intelectuales en torno al filósofo a los que debía de pertenecer Castelvetro como traductor de la *Poética*.

II-3-1- a. *Exemplum*.

Se utiliza para establecer una relación de igualdad entre los protagonistas del ejemplo y el capitán; todos ellos dan una impresión de persona de poca calidad:

...tengo temor que estos diablos me respondan lo que respondió Apelles a un pintor gopho, el cual habiéndole mostrado una imagen que había hecho y viendo que Apelles hacía con el ojo y rostro señales de admiración, pensando que se maravillaba de la perfection de ella, dijo: "Pues más quiero que sepáis porque os maravilléis más, que la hice en tantas horas" (señalando un tiempo brevísimo). Al cual el buen Apelles respondió: "No me maravillo sino cómo en esas pocas horas que dices no has hecho mil imágenes como esta".

Pero, señor capitán, no hay estocada sin reparo. No se os dé nada, que si acaso me lo dijeren decirles he yo el cuento de Michael Angelo, sacado a la letra de un trasunto de El Cortesano en romance, cuando dijo a uno que tachaba un cuadro suyo: "Y vos que sois tan gran pintor, tomá el pincel y pintasme una calabaza". (f. 55v - f. 56r)

Se deja notar también en este apartado el poso erasmista, al añadir a estos ejemplos históricos el cuentecillo sobre el uso de barbarismos en f. 57v Ilustrador de una problemática artística, hiperbólico en algunos aspectos, se presenta como algo que ha sido «verdad porque todos sus detalles, incluso los más inesperados (aquellos de los que se dice: "eso no puede inventarse") parecen sacados de la vida misma.»³⁵ Es un dato más que refleja de nuevo la presencia de Erasmo en un tipo de obra que atiende por igual al *docere* y al *delectare*, pues ambas facetas se dan en esta clase de narraciones. Con su empleo el bachiller favorece el *attentum parare*, al tiempo que insisten en la falta de estilo y precisión de una crónica como la que se ha atrevido a escribir Salazar.

Precisamente para destacar este hecho acude don Diego al *exemplum a contrario*, presentando como elemento de contraste los *Anales de Venecia* del cardenal Bembo:

No puedo estar de risa acordándoseme del Cardenal Bembo, que agora poco ha fue a Porta Inferi, el cual quemó toda su vida las pestañas, y aun los ojos, para escribir los *Anales de Venecia*, no habiendo en ellos cosa que merezca ser leída, sino la jornada de la Previsa, y vos antes de llegar al "be, a" "ba", os basta el ánimo pa[ra] tomar un peso que no le llevara el gigante Athalante. (f. 58r)

³⁵M. Bataillon, «Erasmo cuentista» *Op. cit.* pág. 90-91.

La seriedad y el rigor de la obra italiana, considerada como una de las piezas fundamentales de la historiografía del Renacimiento, habían sido reconocidos como modélicos en los ambientes cultos de las naciones europeas. Al relacionar las dos obras se hace patente la oposición entre dos formas de trabajar: una, basada en el esfuerzo, la preparación, la investigación y la disciplina, como correspondía a los *studia humanitatis*; otra, relacionada con ciertos ambientes españoles, cuyo componente esencial era la improvisación y fantasía. Para insistir en estas diferencias el Bachiller incluye en este *exemplum* una *digressio*, claramente orientada a actuar sobre el *affectus*, en la que se dejan ver los frutos de ambas tendencias:

¡Bienaventurado capitán Salazar que tanto osaste levantar tus pensamientos! ¡Bienaventurados pensamientos que la empresa de un tal libro osaron emprender! Y... (*terque, quaterque*) ¡bienaventurado libro que, aunque desnudo de estilo, de tantas y tan gloriosas hazañas está lleno, pues cuando los coronistas no osan atreverse a escribir la menor parte de ellas, rebosan por la boca y libro de Salazar! Estos sí que son loores del autor, esta sí que es rethorica nueva, este sí que es estilo heroico y elegancia de hablar. ¡Párceos, amigo, que sabría yo hacer un medio libro de don Florisce de Niquea, y que sabría yo irme por aquel stilo de alforja que parece al juego de este es el gato q[ue] mató al rato? etc. (f. 58r)

El apóstrofe exclamativo y la interrogación retórica al autor y receptor invitan a este último a reflexionar sobre ciertos estilos de prosa claramente ramplones («aunque desnudo de estilo») o exagerados, que proliferaban en aquel momento, y cuyos ejemplos más destacados, a juicio de Hurtado de Mendoza, son Feliciano de Silva y fray Antonio de Guevara.

II-3-1- b. *Simil.*

En la utilización de este recurso es donde se aprecian mejor las dotes literarias de Hurtado de Mendoza. El embajador hace gala de una gran riqueza imaginativa al utilizar las comparaciones de manera constante y con una gran variedad de matices, resultando muy ingeniosos la mayor parte de las veces, aunque puedan tener un punto de crueldad:

Y si me dijeren q[ue] por qué causa os hizo Su M[a]j[es]t[ad] caballero decirles he yo q[ue] por mophar o suplir natura, o fue porque lo quiso hacer; cuanto más, *que si pudo hacer caballero a Amador, zapatero viejo, ¿por qué no hará a Salazar, coronista nuevo?* (f. 55r f 55v)

Dícenme que habéis hecho mercancía de v[uest]ra habilidad; *peor hizo san Julián que mató a sus padres. Hagamos cuenta que v[uest]ro ingenio era un huerto lleno de ajos y cebollas, y que no las habíades menester, ¿a quién parecerá mal haberlo sacado a vender a la plaza?* (f. 56v)

El encadenamiento y contraste de los símiles es uno de los rasgos que mejor caracterizan la prosa del Bachiller frente al estilo de otras controversias. Desde los personajes más altos hasta los más bajos, desde los más conocidos a los menos, así como objetos, dichos y refranes: todo se puede combinar en esta relación disparatada que Hurtado de Mendoza esgrime contra el capitán. Da la sensación de que todo se va ensartando de modo natural y espontáneo, casi sin pensar, como corresponde a los donaires, del modo que se apuntaba en la afirmación de *El Cortesano*. (vid. en el epígrafe I-3-b.). Según palabras del propio autor «las buenas comparaciones para que tengan fuerza han de ser palpables y tratables, y que se dejen entender; cuanto más que el buen ballestero suele poner el punto según la mira y tener bajo cuando quiere dar en el suelo» (f. 56v) (Como vemos hasta para ilustrarnos su teoría sobre el símil recurre al símil). Y es que él ha apuntado hacia abajo, hacia la degradación, y por descontado que ha dado en el blanco:

Y en suma, que si el v[uest]ro no es ingenio digno de tan alto sujeto, que tanta culpa tienen sus hazañas en no dejarse contar *como v[uest]ra ignorancia en no saberlas escribir; cuanto m[ás], que si no valiéredes por testamento valdréis por codiscillo; que sería como si dijeseis: "Si Salazar no vale un maravedí para trompeta del duque valdrá pa[ra] coronista extravagante, o para dobladura, como a[n]ca de caballo ligero".* Y aún decilde, si os pareciere, *que si no sois tal como Homero, tampoco Agamenón era tal como Carlomagno, Achilles como don Hernando de Toledo, y veréis cómo con su propio loor les coséis las bocas, que no os osarán replicar.* (f. 57r)

Cuanto más que aquí se ha d[ic]ho por cierto, que su M[aj]es[ta]d os quiere dar el hábito de Santiago, sin que toméis trabajo de hacer probanza, en recompensa de lo que habéis servido, y por emienda del daño que rescibistes cuando os pusistes la cruz de San Juan, *pues es verdad que parecerá mal el humilladero sobre el monte de brocado q[ue] vos soléis traer, (otra cosa sería de ver q[ue] la q[ue] dio la Reina Catholica a Rincón el viejo, cuando dijo: "Su alteza me ha hecho poner esta cruz porque no se meen en mí")* (f. 58v)

Hemos extraído estas muestras de comparaciones de entre las muchas que se encuentran en la carta, para destacar su carácter gráfico, aunque no podamos llegar a alcanzar todos los matices que en ellas se

encierran al estar afincadas en un contexto del que desconocemos los detalles que las rodearon. Se presentan además con un lenguaje muy entroncado en lo coloquial y cotidiano, como podía corresponder a cierta clase de epístolas, según la tradición retórica³⁶, aunque con expresiones más bajas de lo habitual («meen», por ejemplo) cuyo uso no entraba dentro de otro estilo artístico que no fuera el humilde³⁷.

II-3-1- c. *Auctoritas*.

Las raíces medievales de este argumento se proyectan ampliamente en este siglo, sólo que unidas ahora a la nueva orientación que había adquirido el estudio de los clásicos. Su utilización era imprescindible en cualquier obra que quisiera tener visos de culta y por esta razón Salazar debió de acudir a ella. El bachiller lo toma como un rasgo más de la osadía del capitán y decide contrarrestar ese falso aire culto con una de las comparaciones más degradantes de la carta:

Si me preguntaren en qué o cuándo o dónde estudiastes autoridades de romanos, que así las alegáis en vuestro libro, decirles he yo que no saben lo que se dicen (ya que ni vos estudiastes nada ni alegastes nada) y una palabrilla de comentarios dicha, *por vía de comparación, se pudo alegar, acaso, sin mirar en ello o sin saber lo que decíades; verbi gratia, como cuando a uno se le suelta un pedo entre damas, que hace lo que nunca pensó hacer y lo que no quisiera haber hecho. ¡Donosa cosa es que cuando pudo Boscán, siendo quien era, peerse delante de su dama descuidadamente, y que no podáis vos, siendo quien soís, soltar un autoridad ante el acatamiento de vuestro libro sin haber leído ni estudiado!*” (f. 55v)

Resulta vulgar y chocarrera la alusión a Boscán que nos ofrece Hurtado de Mendoza, en un intento mezquino de que la muestra de erudición del cronista tenga un efecto contrario al deseado, objetivo que se consigue plenamente.

³⁶ Algunas retóricas clásicas asocian el lenguaje hablado con el estilo epistolar, en el que se pueden reproducir las expresiones cotidianas. Lausberg, *Op. cit.* 916.

³⁷ En el caso de Arcino encontramos alguna pincelada en este sentido, pero de modo esporádico, sin este encadenamiento de imágenes vejatorias que emplea Hurtado de Mendoza. Observemos el siguiente ejemplo: «O fratello, questo amore è la mala bestia, né può compor versi né intagliar gemme chi gli va dietro al culo.» Pero la continuación ya se hace en una forma mucho menos coloquial: « Il traforello, secondo me, è uno desiderio stempratissimo, nutrito da la vaghezza del pensiero, il quale mentre la mano de la propria voluptà gli preme il core, gli spirti, l'anima e sensi si convertano ne l'affezione che egli ne trac» (*Lett.* 88)

II-3-1- d. Otras formas de argumentación.

Aunque los argumentos predominantes son los que hemos visto anteriormente, también hace uso de algunos otros *loci* con finalidad expresiva. Así tenemos alguna muestra del *locus a natura* que pone de manifiesto los contrastes entre la personalidad del capitán y la de los nobles contemporáneos. De este modo podemos apreciar que frente al carácter mercenario del cronista está la magnificencia del Emperador:

Y cuando esto no bastare, *el Emperador es justo príncipe y hombre de conciencia* y si “*dignus est mercenarius mercede sua*”, ¿por qué os había de negar a vos su m[a]j[estad] un espaldarazo con un “Dios os haga buen caballero”, no costándole nada de su casa y habiéndolo vos menester como el pan de la boca? (f. 55v)

La valentía del duque contrasta con las limitaciones físicas y morales del cronista:

Si me dijese que cómo matábades y heríades vos solo tantos hombres el día de la Rota de Albis, diréles *yo que una cosa es huir y otra seguir*, y que yo aunque soy un él me bastara el ánimo para hacer tajadas a Lanzgrave mientras no me volviese el rostro, cuanto más V[os], [que] demás de ser quien sois, *estáis encarnizado en higadillos de tudescos, que os deben saber a carbonadas con vino. ¿Mas quién no fuera entonces valiente, viendo estar peleando su natural Señor, y más si tuviera, como tenéis vos, un título de capitán a las ancas, el c[ua]l aunque prendido con alfileres, como el don de la sevillana, vale más para lo del mundo que el grado que os han dado de caballero?* (f. 55v)

Los distintos ejemplos nos muestran que no es muy caritativo el bachiller con su paisano en lo que se refiere a la propia condición humana: ruin, cobarde, interesado..... son los calificativos que se desprenden de sus actuaciones.

PERORATIO.-

Esta parte, que en la epístola se denomina *conclusio*, se presenta de acuerdo con las dos facetas que le son propias: la *recapitulatio* y el *affectus*. La primera está claramente en función de la *res*, pero del mismo modo que se ha procedido a lo largo de toda la carta, esta forma también se nos ofrece unida a la expresividad de otros pasajes, hasta el punto de que la idea de aclarar que todo ha sido una broma se convierte también en motivo de broma, manteniendo así el mismo tono jocoso con que se inició la obra.

Ya iba por acabar cuando se me acordó de advertiros de una cosa, y es rogaros que no os enojéis por esta carta ni me queráis mal por ello, ni menos hagáis diligencia por saber quien os la escribe, q[ue] os juro en ley de hombre de bien, que soy v[uest]ro amigo y que os quiero más que el duque Salicot. Y si dijéredes que no se me parece, en la carta respondo que no hay ahíto tan malo ni tan peligrosa opilación en el mundo como la de los donaires, y en esto tienen gran parentesco con los pedos, salvo la barba de V[uestra] M[erced], los q[ue] les queriendo salir, si los detienen, causan dolores de tripas y cólica y mill otras desventuras. (f. 59r)

Aprovecha el autor para darnos alguna clave para la mejor comprensión de esta carta. Se trata de un juego, al estilo del mantenido en los libelos romanos, en el que se mantiene de algún modo velada la personalidad del autor (es lo que deducimos del doble sentido de la expresión «guardad la cara al bastón»), y en el que cabe la respuesta en términos afines:

...pero si vos sois tan cortesano como valiente, cosa que no puede ser, respondeme y veréis que si acertáis a llevarme el contrapunto holgaréis de descartaros conmigo, pero si queréis jugar y os metierdes luego en la baraja, tratadme lo peor que pudierdes: hacedme un libelo y guardad la cara al bastón; trunphad del manjar que quisiéredes, con que no sea de espadas, porque como ya tengo dicho, no soy pizca valiente ni valgo nada para pelcón, y en tal caso terné por menor mal que juguéis de bastones, como decía don Ju[an] Pacheco. (f. 59r - f 59v)

Así incluye, para finalizar, el lugar y fecha del emisor, al modo de las epístolas clásicas, por si el capitán aceptara su invitación y hubiera respuesta.

Mi nombre hallaréis aquí debajo, y si por él no me conocierdes no curéis mal dello; basteos que si quisierdes responderme lo podréis hacer encaminando v[uest]ras cartas en Roma, sobrescritas al bachiller, en manos del señor don Diego de Mendoza, n[uest]ro embajador, que su señora terná cuidado de dármelas. (f. 59v)

II-3-3. La carta del Bachiller de la Arcadia en la literatura epistolar del siglo XVI.

Esta carta de Hurtado de Mendoza tiene varios aspectos dignos de ser destacados en el ambiente epistolar del siglo XVI. Se trata, por una parte, de la primera misiva hispana de carácter burlesco con finalidad polémica sobre temas artísticos, según reconocía Herrera en su respuesta al Prete. En este sentido se aprecia la defensa de un comportamiento creativo que tiene como base los principios humanísticos, en los que el estudio de

los clásicos y su imitación se alzan se frente a posturas basadas en la improvisación. Por otra parte, se nos configura como una pieza de gran interés en lo que se refiere al cultivo del donaire (fue ésta la forma más común de denominación en España de esta clase de obras), propio de la *urbanitas* renacentista³⁸.

Su peculiaridad radica en que por su apariencia se corresponde con el estilo ligero de la facecia, al presentarse como obra de rasgos expresivos espontáneos y burlescos³⁹, en la que se defienden principios artísticos entroncados en las corrientes de pensamiento más avanzadas de su tiempo, como es la erasmista, que servirán para defender unos postulados cultos en materia de Arte, Literatura o Historia. Estaríamos, por tanto en el terreno de lo serio o grave desde el punto de vista ideológico, en tanto que la forma respondería al estilo llano o bajo. Una situación de este tipo puede ser calificada contraria al *decorum*, por lo que habría que pensar en un desajuste entre fondo y forma, debido posiblemente a la ignorancia del autor. En el caso del capitán Salazar podemos decir que su incultura ha sido la causa que ha dado lugar a una crónica histórica «desnuda de estilo» o con «estilo de alforja», según palabras de Hurtado. Pero en el caso del bachiller no se puede alegar la misma razón como origen del desajuste, sino una causa más acorde con el pensamiento renacentista: la voluntad de estilo, que ha querido con el lenguaje reflejar las carencias del cronista. Es lo que se desprende de la anécdota ciceroniana que se incluye al final de la *narratio*:

«Acuérdaseme mientras estoy escribiendo estas locuras de un donaire que dijo Cicerón en una epístola a Marcho Celio Rufo, en la cual, tratando de un cierto amigo de los dos, dice: ¿Qué más q[ue]réis sino que cuando me acuerdo de él casi me transformo en él? queriendo inferir q[ue] siendo el amigo que habemos dicho vacío del tercio primero, hablando con él se tornaba tan loco como él.» (f. 58v- 59r)

Estamos, por tanto, en una situación pareja a la que se plantea en la novela del *Lazarillo*. Curiosamente el autor de la novela, dado su carácter autobiográfico, «se ve obligado a seguir el punto de vista del personaje para no faltar al decoro»⁴⁰, lo que le hace usar un «estilo humilde o

³⁸El *Cortesano* Libro II, cap. IV.

³⁹A. Gómez Moreno, *España...*, pág. 182 y ss.

⁴⁰Alberto Blecuá, *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Edic. de Madrid, Castalia, 1972. Pág. 39.

cómico _ "grosero" dirá su protagonista-. Su lengua, al igual que la condición de sus personajes y las situaciones tienen que mantenerse dentro de los límites permitidos por la retórica. El estilo humilde tiende a una lengua de uso habitual, en la que se permite todo tipo de palabras 'bajas', como *jarro*, *narices*, *cogote*, etc., impensables en los otros estilos, así como se exige la presencia frecuente de refranes y de frases hechas, o de barbarismos y solecismos. Son artificios que el autor utiliza sabiamente para dar ese tono coloquial, natural, que recorre la obra y que produce en el lector la sensación de estar leyendo una epístola hablada»⁴¹. Las palabras de Blecua a propósito del estilo del *Lazarillo* encajan perfectamente en nuestra carta, lo que nos hace ver una situación paralela entre Hurtado de Mendoza, convertido en bachiller ignorante para estar a la altura del capitán o en alambicado narrador para estar a la altura de Feliciano de Silva (en la carta que le dirige)⁴², y el autor de la vida de Lázaro, convertido en pícaro por mor del decoro de la lengua.

Se trata de una actitud plenamente entroncada en el concepto clásico de *mimesis* que dio lugar a variaciones de estilo tan interesantes como las que se producen en los personajes de *El Quijote*, ampliables dentro de la novela a las distintas situaciones. Este rasgo expresivo, considerado como uno de los muchos valores literarios de las novelas mencionadas, es también uno de los aciertos en la concepción de la carta del bachiller, lo que hace que nos hallemos ante una obra de mayor relevancia que la señalada hasta el momento. Su comicidad en las hipérboles, la riqueza imaginativa de las comparaciones y la aparente facilidad con que transmite el carácter espontáneo de sus objeciones debieron favorecer la amplia difusión de la que gozó en su tiempo. Después se vio superada por otras formas más audaces de obras satíricas y burlescas, pero el punto de partida de una expresión crítica, cuya

⁴¹*Ibid.* pág. 44 y ss.

⁴²Es la *Carta de D. Diego de Mendoza en nombre de Marco Aurelio, a Feliciano de Silva*, en la que se encuentran párrafos como el siguiente: «...a ti, el caballero Feliciano de Silva, domador de las inmortales palabras, acrecentador de la castellana lengua, para que con sus riquezas y mercaderías los retazos de sus añadiduras y menudos trapos con diversas colores y remiendos, como calcetero, la inmortal bragueta de que las defectuosas carnes carecen henchida sea, desca salud, para que con ella el número de tus nunca acabadas obras se acreciente, y risa y aliento a los leyentes para tus inmortales encarecimientos viva.» *Sales...*, pág. 85.

culminación se alcanzó en el siglo XVII, pudo estar en Hurtado de Mendoza.

CAPITULO III

RESPUESTA DE DAMASIO DE FRIAS A SUS CRITICOS

Introducción

«Dizen que en una carta mas que en ninguna otra demostracion, vemos el retrato de lo que alcança el que la escribe. Y por eso parece que este officio de escrevirlas no basta saberse razonablemente, pues a de ser verdadero testimonio del origen de donde sale». Estas palabras, recogidas del prólogo del *Segundo libro de cartas mensageras* de Gaspar de Texeda¹, pueden servirnos para enmarcar el estudio de la carta que Damasio de Frías escribe a un grupo de escritores vallisoletanos, cercanos al campo de las leyes, para defenderse de las críticas que éstos han hecho a algunos de sus sonetos, pues según veremos, hay mucho del autor en la obra que comenzamos a estudiar.

III-1. La Carta de Damasio a sus críticos. Fecha.

La misiva que Damasio de Frías dirige a Rivera, Palomino y Jerónimo de los Ríos tiene como origen inmediato la respuesta del primero a las críticas verbales de las que ha sido objeto su obra. Este sería el móvil inicial, como decimos, porque debemos pensar, después de un estudio detenido de esta pieza epistolar, que han podido existir otras causas que han confluído con la primera y pueden tener tanta importancia como ésta. Se trata de una obra que establece una controversia en el sentido pleno del término, al defenderse en ella puntos de vista distintos a los expuestos por los que han actuado con anterioridad.

El precedente inmediato de una actividad como la presente se encuentra en las distintas misivas que componían la confrontación literaria entre Caro y Castelvetro², iniciada por este último al criticar la composición que el primero dedicó a la familia Valois: *Venite all'ombra de'gran gigli d'oro*, compuesta en 1553. En el volumen donde se recopila la producción de Caro encontramos parte de las composiciones que conformaron la polémica: *Lettera*

¹ *Segundo libro de cartas mensageras, en estilo Cortesano, a infinitos propósitos. Con las diferencias de cortesías y sobre escriptos que se usan* lleva el Privilegio en Cigales a 10 de Octubre de 1549, y el colofón en Valladolid, Sebastián Martínez, 1552. He tomado esta referencia de D. Ynduráin, *Op. cit.* pág. 64.

² Según nota de J. Montero los textos de la polémica se publicaron en fechas muy cercanas a la misma: «Caro sacó una Apologia degli *Academici di Banchi di Roma* (Parma, 1558), y Castelvetro sus *Ragione d'alcune cose segnate nella canzone di Anibal Caro* (s.l., 1559).» *Op. cit.* pág. 23, n. 18. Nosotros sólo hemos manejado de esta polémica las cartas que venían incluidas en la obra de Caro, según reseñamos en este párrafo.

di maestro Pasquino; Canzone del Caro; Censura del Castelvetro; Replica del Castelvetro contra la medesima canzone del Caro. Finaliza con el *Risentimento del Predella*³. La *Lett. M.P.* sirve de introducción al problema. El emisor es la propia estatua de Pasquino, quien se dirige a Castelvetro por ser de la misma catadura moral, como ha demostrado al censurar la canción en los términos que lo ha hecho. Le da cuenta en la misiva de las razones para asociarse con él, al tiempo de que lo informa sobre la actividad que las críticas hechas a su canción han generado en la academia a la que pertenece Caro; los académicos han decidido que le dé respuesta Predella, que es la persona encargada de colocar los asientos de los académicos. Adjunta los textos que componen la polémica, cuyo orden es el expuesto *supra*, y antes de reproducir el *Ris. Pred.* se incluye una nota «Ai lettori» en la que se da cuenta de la existencia de cuatro escritos, no incluidos⁴, de Castelvetro contra la defensa de Caro. Termina con una breve nota de Pasquino a Castelvetro para hablarse después.

La controversia italiana se enmarca en el mundillo libelístico romano que se había organizado en torno a la estatua de Pasquino. Recordemos que la epístola de Hurtado de Mendoza contra el capitán Salazar, vista en el capítulo anterior, se originó según las pautas retóricas y críticas propias de tal quehacer, y que tanto el Embajador como su carta fueron parte activa de ese ambiente literario; de modo que no es de extrañar que las obras de la polémica más importante generada junto a la estatua tuvieran una amplia repercusión tanto en Italia como en España, y que sirvieran de ejemplo de algunos comportamientos artísticos de los ambientes romanos para el fomento de la discusión y la crítica (muy virulenta a veces). Ofreció también la confrontación italiana unos modelos estructurales y estilísticos que podremos reconocer en la respuesta de Damasio a Rivera y de los Ríos, hasta el punto de que el *Ris. Pred.* está presente de modo constante en toda la *argumentatio* de la *Carta JR*.

³Como algunos de estos títulos los vamos a utilizar con mucha frecuencia, los abreviamos del modo siguiente: *Lettera di maestro Pasquino; Lett. M.P.; Censura del Castelvetro; Cens. Cast.; Replica del Castelvetro, Repl. Cast.; Risentimento del Predella, Ris. Pred.*

⁴Después de la *Replica del Castelvetro* se añade una nota *Ai lettori* en la que se nos dice: «Dopo queste due scritture fatte dal Castelvetro contra la canzone del Caro, ce ne sono quattro altre del medesimo contra al commento d'essa, le quali cominciano così:

3. Non sentí prima il grammaticuccio...

4. Non so per qual via sia venuto a notizia del grammaticuccio...

5. Udite nuova malizia del grammaticuccio...

6. Noi eravamo secondo l'antica nostra usanza raunati...»

Nos encontramos en el momento en que Damasio reconoce sentir una gran admiración por las nuevas formas del país vecino. Realmente puede así constatarse, ya que los rasgos procedentes de Italia en esta misiva son por partida doble: junto con la influencia de la carta de Caro podemos descubrir en el *exordium*, y de modo esporádico en la *narratio*, ciertos detalles pertenecientes a la carta de Petrarca *Ad Iohannem de Certaldo, obiectorum stilo criminum purgatio*, recogida en el *Senelium rerum libri*⁵ (nos referimos a ella en el primer capítulo); en esta epístola el cantor de Laura se dirige a Giovanni Boccaccio para dar respuesta por medio de él a las objeciones recibidas por algunos usos en unas composiciones suyas. De esta forma el poeta se defiende de las críticas malintencionadas que le han llegado de gentes del oficio, cuya conducta parece que dejaba bastante que desear. Es un caso que tiene su semejanza con el vivido por Caro y luego Damasio, pero que Petrarca no aborda con un ataque directo, sino a través del amigo. Este dato hace que estemos ante una carta que aparentemente no pretende entrar en polémica, pero sí dejar la obra propia, y a los jueces, en el lugar correspondiente.

El hecho de poder constatar el conocimiento de la epístola mencionada nos descubre a Frías como un escritor para quien, desde su juventud, la obra petrarquesca no se limita al *Cancionero*, sino que llega a trabajos de menor difusión en la península ibérica, lo que puede servir tanto para afianzar la idea de su estancia en Italia, como para corroborar la seriedad de su formación. La *Carta JR* se debió de escribir en el año 1560, según M. L. Cozad, pues Damasio se refiere en ella a la muerte del Duque de Medinasidonia como si se tratase de un hecho reciente, y éste se produjo en 1559:

Hízose este soneto a mi señora, doña María de Guzmán, hija del Conde de Niebla muerto, nieta del Duque de Medinasidonia, que también pasó de esta vida poco ha. (f.22r)

Para estas fechas descubrimos al secretario del Almirante como un buen conocedor del pasado y presente de la cultura italiana, ya que es capaz de organizar su carta con dos fuentes de imitación bien diferenciadas: una correspondiente a un clásico, como Petrarca; la otra, de carácter reciente por haber sido publicada en Italia en 1558 y 1559, será el soporte sustancial de los fines ideológicos del poeta vallisoletano, quien, quizá por estos

⁵ Nos referiremos a esta carta inspiradora del *exordium* como *Carta I. Cert.*

conocimientos, ya se ha convertido en blanco de los ataques de otros intelectuales pincianos.

C A R T A⁶ D E D A M A S I O, para el secretario Palomino y Jerónimo de los Ríos⁷ y el bachiller Rivera.

Exordium El día de la Concepción de N[uest]ra Señora, día de que con tanta razón me acuerdo y acordaré mientras viviere, importunado de un niño (cosa que pocas veces suelo hacer) le di siete sonetos míos, los primeros que en aquella sazón se me ofrescieron a la memoria, y no quiero decir los peores o de los razonables, pues se hicieron a tales personas en cuyo servicio y loor estaba yo obligado a poner todo el caudal de mi juicio y habilidad (si por ventura en casos semejantes es alguna). Antes, señor mío, para menos escusar sus defectos y más claro mostrar lo poco q[ue] de Poesía sé, quiero confesar que son de los mejores que yo he hecho, si en mala poesía se puede decir mejor y no menos mala. En fin de tantos días han remanescido mis pobres sonetos en manos de unos señores poetas, críticos, cuyo oficio es juzgar de composiciones ajenas, notar sus faltas, reír sus defectos, burlar finalmente de todo lo que suyo no sea, queriendo Sus M[er]ced[es] ganar crédito en sus cosas con decir mal de las ajenas (que por ventura no lo merescen); finalmente burlan de todo, ríen de todo y todo dicen que es poco estos ingenios peregrinos. No miran Sus M[er]ced[es], cuando esto hacen, el daño que de ello resulta. Diráme V[uestra] M[erced]:

Bueno está eso. ¿Por daño tenéis vos, señor Damasio, desengañar a los que poco entienden? ¿Malo os parece reprehender tan mala poesía como la v[uest]ra? ¿No entendéis cuán bueno y de cuánto provecho es que se conozca y diferentie lo bien dicho de lo malo, la buena poesía de la no tal?

Muy bien estoy en esto, señor Jerónimo de los Ríos; bien me parece a mí que los que más saben desengañen y alumbren a los que poco entienden, pero V[uestra] M[erced] y los demás de esos señores y amigos suyos, ¿no veen que han de ser ellos los desengañados y yo quien los desengañe? ¿No entienden de sí, Sus M[er]ced[es],⁸ [f. 16v] que ellos no son sino para ser juzgados?.

⁶La señalización de las distintas partes de la carta, *exordium*, *causae*, etc. ha sido tarea nuestra con el fin de facilitar las referencias en el estudio de la obra.

⁷Jerónimo de los Ríos Torquemada aparece como autor del diálogo *La última batalla y final congoxa con que afflige el demonio al hombre en el artículo de la muerte, para hazerle desesperar de su salvación*, Valladolid, Andrés de Merchán, 1593 (B. N. M., R/29813), dato recogido de la obra de Jesús Gómez *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988. Del resto de los nombrados no tenemos ninguna noticia.

⁸En el margen inferior izquierdo aparece la anotación. "boluiendo por siete sonetos suyos q[ue] los d[í]c[h]os le tacharon".

Gana me da de reír cuando veo a qué juicios ha venido la poesía, y las gentes que tratan de ser poetas; y de lo que más río es de ver la libertad (no quiero decir la desvergüenza) con que tratan de ella los que ni la entienden, ni la saben, ni aún la pueden saber. Piensa el señor Jerónimo de los Ríos que el ser poeta es ser remendón; paréscele a él que no hay más Poesía en el mundo ni en el cielo que tomar mis sonetos y remendarlos y, como dijo el otro, a un sayo de seda echarle un remiendo de sayal. ¿Cómo, señor Jerónimo de los Ríos, así se emiendan mis cosas o, por mejor decir, tan mal se remiendan? ¿No estaba yo en el mundo? ¿Era por ventura muerto Damasio? ¿Qué vio V[uestra] M[erced] en mí? ¿De dónde le nació tanta confianza para poner lengua y pluma en cosas mías? ¿Tan poco le pareció que sabía yo que no sabría volver por ellas? ¿Tan huérfanas le parecieron, tan desnudas de amparo y favor? ¿Confióse, por ventura, en que yo no lo sabría?

Fueron allá las emiendas secretas, fueron los concilios secretos, anduvieron mis pobres sonetos de Annás a Caiphás, de Herodes a Pilatos, al fin volvieron a ser crucificados de V[uestra] M[erced]. Bien está; todo se sabe. Verdaderamente los siete Machabeos no fueron tan martirizados de Anthíoco cuanto mis siete sonetos de V[uestra]s M[er]c[ede]s. Dícenme que no se tenía por buen poeta quien no le daba lanzada; bien que algunas cosas fueron de ellos muy loadas (artificio viejo y muy sabido ganar crédito con una verdad para cien mentiras). ¿Cosa sería de ver aquellos ingenios divinos! ¿Las agudezas, los pasos delicados, las vivezas que dirían...! Aquí, donde éstos, se me representa la viveza con que el señor Jerónimo de los Ríos repreendía algunas cosas, la gracia con que se reía de otras. Pues los demás de esos señores, y más que todos ingenioso el señor bachiller Ribera (ingenio, por cierto, harto digno de admiración en Poesía), dícenme que en unas partes daban carcajadas de risa, en otras arrugaban las (f.17r) frentes y las narices, como en cosa de grande enfado; de tales hacían notable burla, a cuales llamaban necias, a cuales frías. «Estas -decían- son superfluas, aquéllas impropias. Este pie meresce cien azotes por vagamundo; el que se sigue, desterrado por malo». No fueron estas cosas tan secretas que, al fin, algunos señores y amigos míos, doliéndose de mi honra, me avisaron de ellas. Contáronme todo lo pasado, dijéronme muchas de las emiendas y todas las cosas que en mis sonetos se repreendían. Parescióles que debía volver por mí⁹, abonar mis obras.

Yo, con todo esto, no me persuadía a tomar la voz de mis sonetos, paresciéndome que en ser repreendidos de tales juicios no perdían nada, donde yo en tomar con personas

⁹Esta palabra no queda muy clara en el Ms., pero puede ser lo que transcribimos si tenemos en cuenta que "VOLVER. Junto con la partícula *por*, Significa defender, u patrocinar el Sugeto, ú coSa de que Se trata". *Dicc. Aut.*

semejantes competencia venía a mucho menos de la reputación que entre algunos señores doctos de estos reinos tengo. Y quien sin interés de ganancia se aventura a la pérdida, en sólo aventurarse pierde. Con todo que yo fuese de este parecer, al fin hube de hacer su ruego, más por dar algún color a lo que de mí tan amigamente en algunas partes han dicho que por pareacerme a mí nescenario defender mis compositiones, pues donde quiera que hubiere gentes de doctrina y juicio ellas no hallarán resistencia, y entre las no tales ninguna defensa les bastará.

Primero, con todo esto que responda a mis sonetos, querría saber del señor Jerónimo de los Ríos y del señor Palomino qué vieron en sí, qué partes son las suyas para meterse en juicio de poesía y engerirse en nombre de poetas. ¿Hanse soñado, por ventura, como dice el otro, en Elicón o en Parnaso¹⁰? ¿Están revestidos del alma de Boscán como E[n]nio de la de Homero¹¹? Porque si esto no es, yo no siento cómo ellos puedan ser poetas críticos habiendo gastado tan poco aceite en Poesía, tan poco en Retórica, menos en Lógica, ninguno en Philosophía. Saldrá el señor Palomino con decir, viendo que es verdad que él no sabe nada de esto, que muchos hombres con letras son unos grandes asnos y en veinte años (f. 17v) de estudio no saben más que hablar un poco de Latín lleno de veinte barbarismos¹², ni tienen juicio en cosa, donde, por el contrario, otros con dos onzas de Gramática, por beneficio de un buen natural, de un distinto juicio, sin letras ningunas, de todo hablan muy bien, en todo tratan con juicio, finalmente en cualquiera cosa entran y salen con

¹⁰Los dos montes están ligados al mundo mitológico del Arte. Herrera se refiere a ellos en estos términos: En Elicón «hicieron primero sacrificio a las Musas Oto y Efialtes, hijos de Aloco, y lo consagraron a ellas.» Del segundo se nos dice: «Fue ilustre este monte con dos cumbres, y así lo llamó δικορυφον Eurípides. En la una estaban los templos de Apolo y Diana, en la otra de Baco». A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, pág. 377 y ss..

¹¹Damasio se hace eco en este pasaje de un dato que ya era lugar común en el siglo XV entre los estudiosos de Latín. La lectura de los *Anales* no parece que estuviera muy extendida por estar esta obra muy cercenada, ya que sólo quedan unos seiscientos versos, agrupados en fragmentos muy cortos, aunque con ellos se puede reconstruir que Ennio «comenzó narrando un sueño, ficción que para introducción a sus obras emplearon ya Hesíodo y el poeta alejandrino Calímaco. Transportado al Parnaso, el monte de las Musas, apareciósele Homero y le inició en la 'Naturaleza de las cosas' y en la doctrina pitagórica del alma. Su propia alma había transmigrado en un pavo real, y ahora pasará a habitar en la del poeta romano sucesor suyo.» (A. Gudeman, *Historia de la Literatura Latina*, Barcelona, 3ª ed. Labor, 1961, pág. 33).

¹²Las denominaciones de "barbarismo", "barbarie" y "bárbaros idiotas" se aplicaron a palabras, situaciones y personas caracterizadas por el mal uso y la enemistad hacia las buenas letras. Nebrija y Valla mantuvieron esta postura. En relación con este tema se puede ver Margherita Morreale, «Luciano y las invectivas "antiescolásticas" en *El Scholástico* y *El Cróton*», *Bulletin Hispanique*, LIV, 1952. Pág. 370-385. También F. Rico, *Nebrija frente a los bárbaros*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978.

mucho propósito. De aquí verná a inferir Su M[erced] la razón de haberse hecho juez de Poesía, por su extremado juicio y excelente natural. No soy yo de tan mala condición que pretenda quitar al s[eñor] Palomino lo que Dios y el cielo le han dado, si es algo, pero quiérole decir una cosa: que natura nunca juzga bien del arte. Y si me dijere que el artificio en las cosas nació del buen natural de las gentes, diréle que es verdad, como yo de mi madre y la fruta del árbol; pero no por eso deja de ser muy diferente la fruta de su árbol y el hijo de su madre. Muy bueno es que quiera el señor Palomino, ni otro alguno, con un juicio natural de treinta años sin ningunas letras, y no agora el más admirable del pueblo, presumir de entender lo que tantos millones de ingenios y con tan muchas letras, añadiendo a cada cual su poco, compusi[er]on, en espacio de tantos mill años. Allá en coplas redondillas, en esas agudezas ingeniosas donde cada uno dice lo que siente y no lo que el arte le manda, en estas cosas tales, bien estoy que se meta, que juzgue, reprehenda, apruebe, repruebe; pero en poesía grave, llena de artificio, de juicio, de doctrina, de particulares conceptos y ocasiones no le aconsejo que se meta si no quiere ser reído; ni por esto entienda de mí malignamente que quiero yo decir de mi poesía q[ue] es tal, pues decirlo sería mucha arrogancia y manifiesto engaño. Eslo, a lo menos, la de otros muchos y muy buenos ingenios de España, en la cual le aconsejo no juzgue (f.18r) con la libertad que en la mía, pues siempre que lo haga se reirán de él cuantos algo supieren.

Ya vee V[uestra] M[erced], señor mío, cuánto es peor que se rían de él los doctos que no que burle V[uestra] M[erced] de sus cosas; porque si todo lo que no entendiere ha de ser malo, sospecho que habrá pocas cosas buenas. El zapatero, dicen los latinos, no se extienda a más que zapatos¹³, ni el carpintero hable fuera de su carpintería. Bien soy entendido, el señor Jerónimo de los Ríos (verdad es, según me dicen gentes) que tiene más entrada en estas cosas, pero, aunque me lo juran yo lo creo poco, o con dificultad, viendo el afecto de su juicio tan diferente del que se espera de un hombre de sus letras. Suelen los hombres ingeniosos y de mucha doctrina mostrar muchas veces sus admirables ingenios en decir bien de lo muy malo, o a lo menos de cosas que ningún bien tienen, y en defender las cosas mal dichas. Así quiso el otro loar la cuartana, otro la mosca¹⁴, tal la necedad, alguno el asno¹⁵; que si

¹³El origen del dicho popular de "zapatero a tus zapatos" procede de la frase que divulgaron V. Máximo y Plinio: *Ne sutor ultra crepidam iudicaret*.

¹⁴Damasio recoge esta afirmación sobre la utilización del ingenio en *El cortesano*: «hubo ya en el mundo hombres tan ingeniosos y elocuentes que compusieron libros en loor de la mosca, y no les faltó qué escribir sobre ello, otros en loor de la cuartana, otros loando el ser calvo,....» Libro II, cap. II. Descubrimos en las *Lettere* de Aretino que se están refiriendo a la obra *Lodi de la mosca*, compuesta por Luciano de Samosata.

¹⁵Llegar hasta el asno puede parecer una exageración por parte de Damasio, pero recordemos que tenemos noticia de poemas didácticos sobre

V[uestra] M[erced] es el que todos me dicen, cuando bien mis sonetos fueran tan malos como el señor Palomino decía, debiera defenderlos y abonarlos, siquiera para mostrarse ingenioso y docto. Pero sea cuanto docto V[uestra] M[erced] piensa y otros le hacen, a lo menos no me negará que supo aprovecharse de tan favorable ocasión para mostrar su ingenio. Pero según es de ingenioso, diráme que no es menos dificultoso ni de menos arte decir mal de lo bueno que bien loar lo malo. Esto no lo negaré yo aunque pudiera, pero diré que no supo V[uestra] M[erced] decir mal de mis buenos sonetos. Si por esa vía pretendió ganar honra, pues dibiera traer algunas razones, si no verdaderas a lo menos aparentes.

Tratando el marqués de Montesclaros¹⁶ y yo una cuestión delante de la marquesa de Cenete¹⁷ y su marido y otros señores, eran jueces de la cuestión la marquesa de Cenete y la de Cogolludo¹⁸; paresciéndoles q[ue] (f. 18v) yo no tenía razón en decir que los celos no nascen de amor¹⁹, dijo la marquesa de Cenete: «Mirá, Damasio, yo os condeno a carga cerrada²⁰. Razón, no me la pidáis.» Tal fue V[uestra] M[erced], señor, en el juicio de mis sonetos y en lo que de ellos dijo, pues ninguna otra dio de cuanto dio qué decir: *Sic volo, sic jubeo, sic pro ratione voluntas*.

"el gusano de seda o el juego de ajedrez". Vid. Paul Oskar Kristeller, *Op. cit.* «El saber humanista en el Renacimiento italiano», pág. 29.

¹⁶ Por las fechas en las que se escribe la carta debe de tratarse del segundo marqués de Montesclaros, Juan de Mendoza y Luna, casado con doña Isabel Manrique. Hijo de éste es el tercer marqués de Montesclaros, personaje de gran actividad política y literaria, a cuya muerte se refiere Lope de Vega en su correspondencia con el duque de Sesá. *Lope de Vega, Cartas*. Edición de Nicolás Marín. Madrid, Castalia 1985.

¹⁷ Este título corresponde a doña Mencía de Mendoza hasta 1554, año de su muerte. A continuación lo ostentará su hermana María, casada en 1535 con Diego Hurtado de Mendoza, cuarto conde de Saldaña, hijo del duque del Infantado. (Vid. A. González Palencia, *Op. cit.* I, pág. 83- 84) Si Damasio entró al servicio del Almirante en 1559, lo más seguro es que estableciera contacto con ella a través de su amo y se refiera, por tanto, a la segunda.

¹⁸ No hemos podido identificar la dama a la que pueda corresponder este título por estas fechas. Los datos en relación con el marquesado de Cogolludo están ligados a la familia de la Cerda, titulares de la casa de Medinaceli. Para 1555 hay una demanda de D. Juan de la Cerda, IV duque de Medinaceli, sobre las capitulaciones de D. Juan de la Cerda, II duque de Medinaceli, en relación con el ducado de Medinaceli y el marquesado de Cogolludo, entre otros títulos. En 1565 figura D. Juan Luis de la Cerda, hijo del primero, como V duque de Medinaceli y IV marqués de Cogolludo. Nuestras pesquisas en la obra de Salazar y Castro no nos han permitido saber quién fue el tercer marqués de Cogolludo ni su esposa.

¹⁹ Esta idea la defiende también Damasio en la *Carta a la canción de Salado*, donde encaja perfectamente en la distinción amorosa que lleva a cabo. Frías, al tomar partido por la línea platónica del amor intelectual, excluye todos los sinsabores que otra clase de amores pueden producir en el hombre. (Véase nota al respecto en el folio señalado).

²⁰ CARGA CERRADA. El diSparo que hace un ejército contra otro, o una porción de gente, tirando á un mismo tiempo todos los Soldados. *Dicc. Aut.*

Para tan absoluto poder faltóle a V[uestra] M[erced] el César²¹ ya que le sobró el angosto conmigo. (Hombre tan cabiloso menester fuera más que mediana razón). Mahoma en su Alcorán, si bien me acuerdo, en el salmo de Las Arañas y en el de Las Espadas manda que sus leyes no se sustenten por razones, sino que sólo se defiendan por armas²². Así V[uestra] M[erced] con los demás señores deben q[ue]rer averiguar cuestiones de Poesía con cuestiones de manos. Pues avísosles que en n[uest]ros nascimientos ni el sol estaba en Leo, ni tuvimos por acendente a Marte en aspecto trino con Júpiter²³, por donde se den a entender que son muy bellicosos; créanme que es lo más seguro llevar las cosas por razón. Preguntando yo a algunos de estos señores que presentes se hallaron al juicio de mis sonetos en qué se fundaron, con qué razones tan bastantes se armaron contra mí, no me dicen más de así: «Lo dijo Jerónimo de los Ríos: el porqué él lo sabrá». Los discípulos de Pitágoras, como refiere Cicerón en el primero *De natura deorum*, preguntados la razón de lo que decían, ninguna otra cosa respondían sino «n[uest]ro maestro lo dijo»²⁴. Tales son los discípulos de V[uestra] M[erced]. En verdad que les

²¹"César" aquí como representativo de grandeza. Es uno de los valores que señala Covarrubias y que se mantiene aún.

²²Hemos utilizado *El Corán*, Traducción, introducción y notas de Juan Vernet, Ed. Planeta, Barcelona, 1963, y *Las concordancias del Corán*, por Hanna E. Kassis y Karl I. Kobbervig, Madrid, Instituto Hispano-Arabe de Cultura, 1987. Entre ambas nos han proporcionado una información que resumimos con el fin de aclarar en lo posible esta cita de Damasio. El poeta vallisoletano hace referencia a dos salmos, que no son tales sino "azoras". De los dos sólo existe uno con el nombre que nos proporciona el autor, la azora XXIX de "La Araña". En esta azora hay poquíssimas referencias a la defensa de las ideas por las armas, y en este sentido sólo cabe aportar como elemento más claro el versículo 69: «A quienes combaten por Nos los conduciremos a nuestras sendas. Dios está con los benefactores.» Con relación a la azora de Las Espadas hemos de decir que no aparece ninguna con ese nombre, ni de armas. Creemos que pueda referirse a la LVII "El Hierro", en cuyo versículo 25 se nos dice: «Hemos hecho descender el hierro _en él hay grandes daños y gran utilidad para los hombres_ para que Dios, en secreto, conozca a quienes socorren a El y a sus enviados. Dios es fuerte, poderoso.» La verdad es que Damasio no tiene un conocimiento muy exacto de *El Corán*, aunque sí conoce el llamamiento a la defensa por las armas de las ideas en él expuestas, pero este hecho se manifiesta con mucha más claridad en las azoras IX y XLVII, por ejemplo.

²³Se alude claramente a la influencia de las estrellas en el comportamiento humano. Los tratados amorosos de la época suelen abordar este tema a la hora de establecer las atracciones y odios entre unos signos y otros. Pero junto con esas relaciones afectivas posibles se establecían unas características propias para los individuos de cada signo. «Hallase por Astrología tener cada estrella vna cierta fuerza del natural» nos dice, por ejemplo, Cristóbal de Villalón en el *Scholástico*: Ed. M. Menéndez y Pelayo, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, pág. 63. •

²⁴*De natura deorum*, Liber I, V 10: Nec vero probare soleo id quod de Pythagoreis accepimus, quos ferunt, si quid adfirmarent in disputando, cum ex eis quaereretur quare ita esset, respondere solitos «Ipse dixit»: «ipse» autem erat Pythagoras: tantum opinio praeiudicata poterat, ut etiam sine ratione valeret auctoritas.

debe mucho por tanta fee como daban a sus dichos. No sé dónde me leí de Aristóteles que habiendo visto la *Blibia scripta* por Moisés, después de vista dijo: «Bien habla este rústico, si probase lo que dice». Aristóteles en cosas de fee pedía razón; estos señores en Poesía no (f. 19r) la quieren dar, paresciéndoles poco necesaria.

Ya estaba para dar velas de este lugar, persuadido de publicar a V[uestra]s M[er]c[ede]s por hombres de ninguna razón para jueces (menos mucho para ser poetas), cuando se me ofresció a la memoria una división de Poesía no poco favorable a V[uestra]s M[er]c[ede]s. Mario Equicola²⁵, si bien me acuerdo, dice que hay unos poetas racionales y irracionales otros. Llama racionales aquellos todos que en sus versos siguen artificio y razón, y así ni más ni menos en todo aquello de que juzgan; y no sólo estriban en buen natural, pero se fundan en mucha arte, en varia lección, en profunda doctrina, en grande experiencia²⁶. Llama irracionales aquellos cuyas obras no tienen otra cosa, ni se ve en ellas sino una profusa y confusa natura: son los tales unos poetas fanáticos y, por hablar castellano, unos componedores locos que arrebatados de un furor poético con que nascieron de los vientres de sus madres, o por mejor decir, movidos de una loca y vana consonantia de pensado y de repente, no hacen sino decir versos, escribir poesía sin orden, sin concierto, sin elección ni juicio; si algo bueno dicen es ventura, lo malo es propio de su ignorancia, los cuales, desnudos de arte, pobres de ciencia, faltos de

²⁵Discípulo de Ficino, escribe un importante tratado amoroso, *De natura de amore*, primero en latín y luego en italiano. Presenta esta obra una recopilación de las teorías amorosas de los principales autores italianos que le han precedido, con el fin de demostrar que ningún hombre puede sustraerse a la fuerza del amor. (*Il Rinascimento*, Giuseppe Saita, Florencia, G. C. Sansoni Editore, 1961, pág. 115 y ss.) Su posición con relación a la poesía es contraria al petrarquismo, pero según palabras de Ettore Bonora «oltre una ricca cultura capace di ben dominare le letterature antiche e di riconoscere gli stretti legami esistenti fra le letterature romanze, l'Equicola dava saggio di una critica psicologica della poesia che basta a fargli assegnare un posto di rilievo tra letterati contemporanei». Recogemos la cita de Pilar Manero Sorolla, *Op. cit.* pág. 125.

²⁶M. Equicola en el prólogo al primer libro de *Natura d'Amore* hace mención de esta clase de poetas: «Non però di nostri tempi mal dico: ne di natura a mi lamento: per conoscere molti in questa età, in ogni virtù, & mercuriali lodati exercitii huomini eminentissimi: tra quali fecondissimamente surgono nobilissimi ingegni: in chi magnificenza di spirito si vede: in chi gratia & vrbanita reluce: da tali in cose graui seuerita di sententie, et amabile maiesta si serua: chi in la breuita lieto, et hilare in la copia di poetiche vaghezze piena, a se il lettor tira, di propri vocaboli abbo[n]da[n]te li animi fura: chi inanima le parole, & in quelle delizioso, fa apparer moto senso & suono: sono altri assai, che non meno alle Muse & Apollo, che a Venere & Cuido dicatti, de quali chi è maturo & sententioso: in chi giocondita poetica ride: chi con florido stil diletta: chi giocoso et canoro: chi propio & elegante: tutti d'arte & numero scientissimi, dotti, & eruditi: atteso che non è anchor venuto in luce lor parto: & la lor vera laude in piu degne carte che le nostre con ammiratione de posterì gli è riseruata.» F. 4v. - f. 5r.

elección, confiados de sí como ignorantes, no hacen sino decir cuanto se les viene a la boca, sin hacer diferencia de palabras, de sentencias, de lugares, de personas; puestos en sólo seguir su profussísima²⁷ copia, por donde vienen a dar en monstruosas composiciones. Suele natura cuando redundante y sobra la materia engendrar monstruos, así también como cuando falta. De aquí vemos unos con treinta dedos, otros con dos cabezas por abundancia de materia. Otros, por el contrario, en defecto de ella suelen nacer cuales ciegos, tales mancos, algunos cojos. Ni más ni menos estos poetas naturales, llamémoslos con este nombre. Tales hay de ellos insufribles por la redundancia de cosas, sin orden ni concierto, derramados, profusos²⁸; otros tan pobres, tan steriles (f. 19v) que, si bien en palabras son demasiados, faltan a la sustancia de lo que tratan; así vienen a ser monstruosos los unos por defecto, por demasía los otros²⁹. Digo, pues, que si V[uestra]s M[er]c[ede]s son de los poetas irracionales, yo no los culpo en condenarme sin razón, pues los tales aún en sus cosas no la tienen, cuanto más en las ajenas.

No me acuerdo bien si el Mutio Justinopolitano³⁰, o Juanis Equicola³¹ refieren entre otras una pintura de Amor

²⁷En el Ms. la línea termina con una palabra tachada, que se puede leer «copiosi», y que continúa en la línea siguiente «sima». En el margen derecho, al lado de lo tachado, se lee «profussissima», posiblemente para evitar la redundancia con el sustantivo al que se aplica. Por esta razón hemos preferido dejar la corrección del margen.

²⁸La referencia a esta clase de poetas precede en la obra de Equicola a la descripción de los cultos: «...massimamente che li scritti di alcuni di questi, se puo dire como d'una olperla di Anassagora disse Socrate, esser inane. Alcuni son nel mezzo vacui, benche nel principio alquanto comparono: chi è affettato & bombisonante: chi exile, arido, & gieggiuno dalle rime como da concitato torre[n]te se lassa portare. Di alcuno il natural ingegno, per no hauerlo con studio culto, da infelice lolio, & sterile auena è stato occupato. Chi d'arena solamente fabrica, d'arte & di giudizio nudo: chi de ventosa gloria auido senza elocutione, como le simie sogliono, quanto piu si e da terra leuato, tanto ha dato di sua deformita & ignorantia, piu certo indicio.» *Op. cit.* f. 4r - f 4v.

²⁹Todo este pasaje está inspirado en los primeros versos de la *Epístola ad Pisones*, en la que Horacio ridiculiza la obra vacía y deforme:

*Credite, Pisones, isti tabulae fore librum
persimilem, cuius, uelut aegri somnia, uanae
finguntur species, ut nec pes nec caput uni
reddatur formae. «Pictoribus atque poetis
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.»
Scimus, et hanc ueniam petimusque damusque uicissim,
sed non ut placidis coetant inmitia,..... (v. 5 - 12)*

³⁰Girolamo Muzio era conocido como Justinopolitano. Nacido en Padua en 1496 murió en una villa entre Siena y Florencia en 1576. Su vida estuvo al servicio de nobles: Maximiliano I, el duque de Ferrara, el marqués del Vasto y la familia Gonzaga. Después pasó a la corte de Urbino como preceptor del príncipe. Hasta su etapa de madurez no se inició en el quehacer literario, que se manifestó en las *Egloghe*, *Rime diverse*, un *Arte poética*, otra obra de tema lingüístico, *Battaglie per la difesa dell'italica lingua*, así como tratados y otras obras de polémica religiosa. En buena medida la trayectoria de Muzio

de un poeta, el cual le pintó hecho pastor de muchas ovejas y de otros muchos y muy diferentes ganados; y si Amor, como aquella pintura daba a entender, es dios de bestias, bien estoy en que sus historiadores que son los poetas, sean ni más ni menos gente sin razón. Si bien lo mira V[uestra] M[erced], parésceme a mí que quiso significar esta diferencia de poetas el divino Ariosto en aquella ingeniosísima fiction del río Leteo, de donde vio Astolpho muchos cisnes y grajos volando, cuyo oficio no era otro sino sacar del río unos nombres de famosos hombres y de illustres mujeres. Los nombres que los cisnes llevaban por el aire jamás caían en el río del Olvido³², donde aquellos de los grajos sacados luego se les tornaban a caer.³³ Con razón llamó aquel divino espíritu grajos a los poetas que el otro dijo irracionales³⁴, pues su canto es propio al de estas aves, sin gusto, sin armonía, áspero, insufrible; ni jamás suena otra cosa que "cras" "cras", propio canto de algunos poetas cuales V[uestra] M[erced] sabe que hay en este pueblo, q[ue] nunca dicen otro que "cras" "cras", significando, a mi parescer, el poco tiempo que ha de durar su memoria y la de aq[ue]llos que con su poesía celebraren, pues llegada mañana estarán olvidados. Y cierto, no es muy mala emblema de los tales un grajo pintado sobre las aguas del olvido.

Queriendo Nealco, pintor excelente³⁵, pintar una batalla de los egipcios y persas, la cual se dio a la entrada del Nilo en la mar, no le socorriendo el arte con diferencia entre el agua del Nilo y la del mar, suplió con una inge- (f. 20r) niosa invención el defecto de su arte: que pintó un asno bebiendo y un cocodrillo que salía del agua a comerle, por donde agudamente mostró ser aquel agua del Nilo, pues bebían de ella animales como dulce y se

puede servir como punto de referencia de la que Damasio desarrolló después.

³¹Creemos que se refiere a Mario Equicola, mencionado anteriormente. No hemos encontrado datos sobre ningún autor con este nombre.

³²Hubo cuatro ríos Lete o Leteo: el que está junto a Magnesia no lejos de Menandro; el de Gortina, ciudad de Creta; el que está junto a Trica, ciudad de Tesalia donde nació Esculapio, y el que está en la Libia de Hesperia. Según la mitología clásica, después de los placeres terrenos «estaba la Lete, río de los Infiernos, lo cual significa el olvido, de cuya agua, si alguien bebía, al punto le sobrevénia el olvido de todas las cosas pasadas» Conti, N. *Op. cit.* pág. 220-221.

³³El pasaje al que se refiere Damasio está en el canto XXIV, de la octava 12 a la 23, en el *Orlando Furioso*.

³⁴Ariosto identifica, en el episodio antes señalado, a los buenos poetas con los cisnes (octava 23), por lo que Damasio identifica a los malos con los grajos, que son las otras aves de la alegoría; y amplía esa referencia a los malos poetas aludiendo al pasaje Equicola, que enlaza con el de Platón en *Fedro*.

³⁵Nealco (Νεαλκησ, Nealces) es un pintor griego que vivió hacia la mitad del siglo III a. C. Su pintura era de grandes proporciones y se centraba principalmente en lo episódico. Plinio se refiere a él como ejemplo de agudeza y menciona este mismo ejemplo en su *Naturalis Historia*, XXXV, 142.

criaban en ella cocodillos, que fuera del Nilo no los hay³⁶. Parésceme a mí, no sé yo a V[uestra]s M[er]c[ede]s si les parecerá lo mismo, que tan poco sería mala pintura de los malos poetas pintar sobre las fuentes muchos asnos bebiendo, y que saliesen de ellas algunos monstruos que los comiesen; pues miren bien el ingenio de esta pintura y traten de entenderla que a fee mía, como a mi parescer, no está muy mala; y si bien les pareciere añádanla a las *Emblemas* de Alciato³⁷ con un comentillo mío o suyo, cual más quisieren. Yo los permito que venda[n] por suya la pintura sin que incurran en el título de *plagiariis*. Ya me paresce, no sé si me engaño, que oi[g]o reír a algún bachiller en leyes o *cualque*³⁸ licenciado viéndome alegar títulos de leyes (cosa tan ajena de mi profesión, y aún por ventura), dirán Sus M[er]c[ede]s: *D[i]mienten, dimiento*. Confieso hidalgamente lo poco que de ellas sé, pero también quiero decir cuánto mejor puedo yo hablar de ellas, pues al fin las estudié algún tiempo, que Sus M[er]c[ede]s en Poesía, tan sin saberla ni entenderla y aún sospecho sin jamás haberla visto.

Pregunto, señor, ¿cuándo para reprehender mis sonetos se aconsejaba con bachilleres y llicenciados tan poco poetas, tan poco retóricos, tan poco lógicos, tan ninguna cosa *philosophos*? ¿Cuándo dio cargo al bachiller Rivera que lo consultase con otros bachilleres cuales él? ¿Qué intención fue la suya? ¿Qué pensamiento, qué propósito, qué juicio, por ventura, trató de condenarlos civil y jurídicamente? El juicio bien sé yo que fue civil; jurídico.... después se verá. Quiso por ventura V[uestra] M[er]ce[d], como quien trataba en perjuicio de menores, hacerlo por parescer de letrados con decreto público de jueces ordinarios (y mirá qué jueces); no quiso q[ue] les quedase a mis pobres sonetos, ni a mí como a tutor (f. 20v) suyo, recurso de restitución *in integrum*, en su honra ni en la mía. Dieron al fin los señores letrados sus paresceres, pero ninguno se atrevió a firmarlo de su nombre. Dejaron satisfecho al señor Jerónimo de los Ríos de su justicia contra mí, aconsejéronle siguiese la causa tan puesta contra mis sonetos como fiscal de Poesía, pero ninguno de estos señores se atrevió a salir con la causa adelante. Sacáronle al coso y dejáronle en los cuernos del toro. Están agora a la mira, con gran risa de ver caer y levantar

³⁶A esta pintura vuelve a hacer referencia Damasio en su *Diálogo de la Discreción*. En dicha obra la escena reseñada sirve como ejemplo de virtud creadora que depende «de la discrecion y prudencia del hartifice» (f. 15v).

³⁷El libro de Alciato fue traducido al castellano por Bernardino Daza Pinciano y publicado en Lyon entre los años 1548-1549. Gozó de gran popularidad, y en este manuscrito que estudiamos, entre f. 156r y f. 158r, se incluyen dos apartados, *Letras y figuras* y *Otras sin figura* en donde se aprecia la influencia emblemática.

³⁸La presencia de italianismos en esta carta se nos ofrece en varias ocasiones. Damasio a veces señala el origen de los términos, en tanto que en otras ocasiones introduce el vocablo como si se tratase de castellano. Responde a un concepto de la lengua como un instrumento expresivo que se puede enriquecer por medio de los préstamos. (Vid. cap. V. 5)

a Su M[erced]. «Al fin, señor_ dijo V[uestra] M[erced]_ quien con tales calabazas tañe tal son hace.» El propósito del refrán bien se deja entender; la genealogía suya búsquela V[uestra] M[erced] en Erasmo³⁹, pues tanto sabe y entiende.

Por cierto, señor, de ninguna cosa tanto holgara yo en esta sazón cuanto de ver en público el juicio de un señor letrado que según me dicen trata de ser poeta secreto, cantando entre dientes su poesía, y allá en rincones encantados está hecho juez de mis cosas, de tal manera que sin ser de mí provocado ni ofendido, ni acordándome yo de él, si es hombre ni si es asno, está hecho un momo⁴⁰ (quiero decir un momo de cosas ajenas) y, aún me dicen, armado de sonetos contra mí. Pues quien quiera que sea, si es algo, avísale que viva contento y pagado de sus cosas, como el mono de sus hijos y cante allá, como cuclillo a solas; ni se meta en hacienda ajena si no quiere que nos demos a buscarle y entremos todos en su demanda como en la del Santo Grial⁴¹, pues hay tal de nosotros que si bien no sea Galaz, ni el caballero de las dos espadas se atreve a desencantarle. Pero temo que, salido a luz, será como thesoro de trasgos⁴², cual que costal de carbón.

Luego, como me dijero[n] de la emulación de V[uestra]s M[er]c[ede]s conmigo (si es emulación la de gente tal y no invidia), comencéme por cierto a holgar y a presumir de mí algo bueno, pues tales ingenios se arman en competencia mía, paresciéndome, como es ello y lo afirma (f. 21r) Aristóteles, que jamás hombre sin mucha virtud y entendimiento fue emulado⁴³. Comenzaba a tenerme en algo,

³⁹Referencia al libro de los *Apothegmas* de Erasmo, traducido por Francisco Thámara y publicado en Amberes en 1549, o al *Libro de Vidas y dichos graciosos*, también de Erasmo, traducido por Juan de Jarava y publicado en Amberes en el mismo año que el anterior.

⁴⁰MOMO. DixoSe del Dios de la Gentilidad, aSsi llamado, porque Se ocupaba en cenSurar ridiculamente, o hacer burla de las acciones de los demás. *Dicc. Aut.*

⁴¹Clara ironía que guarda relación con el tema literario del Santo Grial, ligado a la leyenda del rey Arturo y de Parsifal o Perceval. La literatura francesa medieval es la difundidora de las aventuras de estos personajes, quienes luchan para conseguir encontrar lo que en unas obras es un misterioso recinto y en otras es el cáliz de la última cena, donde se había recogido la sangre de Cristo. Observemos que la referencia que se hace a continuación de Galaz (Galaad o Galaor, hijo de Lanzarote) está en la misma línea.

⁴²Los trasgos son duendes de las casas que hacen ruido y enredan. Esa fórmula comparativa «thesoro de trasgos» se recoge en Correas como «tesoro de duendes».

⁴³«De la emulación: ...es forzoso que sean emulados los que se estiman a sí mismos merecedores de bienes que no poseen, pues nadie aspira a lo que aparece imposible. [...] Si despiertan emulación los bienes que se estiman, es preciso que las virtudes la despierten y todo lo que a otros es útil y beneficioso, porque se rinden honores a los que hacen beneficio y a los que son buenos. [...]

visto que mis cosas les ponían espuelas⁴⁴ donde yo no me acordaba de las tuyas, pero cuando entendí la condición de sus ingenios, el género de la guerra, la razón de su competencia, finalmente, cuando bien supe la gente que [e]ra, las partes que tenían, lo poco que entendían, quedé corrido pues no pudieron Sus M[er]c[ede]s ponerse en una tal competencia menos que persuadidos de mí, que debía ser yo cuales ellos. Y fundados en este parecer ya se ve lo poco que de mí presumirían; pero bien mirado no me debe pesar que en virtud de lo que ellos de sí tienen entendido y piensan que saben entren a serme émulos (o por mejor decir me sean invidiosos detractores). Pero está bien si les parece muy honroso el competir conmigo, si entienden que han ganado mucha honra. Yo les permito se jaten y alcen tropheos y triunphen de mis despojos, publiquen su victoria, celébrénla con gloriosos encomios⁴⁵, mas yo bien creo (Dios quiera no sea crédito vano) que tal dejara el pellejo como Marsias⁴⁶, o tal le nacieron orejas de asno como a Midas; los demás, si algo bueno sacaren de la contienda será sólo el nombre de "pegas"⁴⁷.

Transitus Ya me parece tiempo de venir a la respuesta de mis sonetos, cosa que tantas veces he rehusado viendo que no puedo yo responder por mí sin enseñar a V[uestra]s M[er]c[ede]s infinitas cosas que no saben, alabarles de grandes ceguedades, desengañarles de gravísimos hierros, sacarles de muchas ignorancias, y debíérame bastar a mí, por venganza de cuanto han dicho, que dejarlos con sus ignorancias, pues, como dice Cicerón y muy bien, ningún castigo mayor se puede dar al ignorante pertinaz y presuntuoso que dejarle con su engaño e ignorancia, porque ella le mete cada hora en mill vergüenzas y corrimientos, y donde quiera que habla le afrenta. Y delante de tales ingenios y juicios y en tales lugares pudieran decir lo que de mis sonetos (f. 21v) netos dijeron, que fueran V[uestra]s M[er]c[ede]s muy reídos, muy burlados, y yo quedara harto mejor vengado por mano ajena de lo que podré quedar por la mía. Pero el estar V[uestra]s

Resulta claro también quiénes son los dignos de ser emulados, pues los que tienen estas cosas y las semejantes a ellas lo son. Son tales cosas las mencionadas, por ejemplo, el valor, la sabiduría, el mando, [...]. Y aquellos a quienes muchos admiran o a quienes uno admira. Y aquellos de quienes se dicen alabanzas y encomios, bien por los poetas bien por los prosistas.» Aristóteles, *Retórica*, II, 11. Ed. Trad. prólogo y notas por Antonio Tovar. Madrid, Instituto de Estudios políticos, 1971.

⁴⁴«Poner eSpuélas. PhraSe metaphórica que Significa eStimular à uno, incitarle à que haga o emprenda alguna operacion ò ponga mas calór y diligencia en la que eStuviere comenzada.» *Dicc. Aut.*

⁴⁵Pasaje inspirado en la Carta I. Cert. de Petrarca: *Iure igitur et romanis victoriis clarorum trophea civium sunt inscripta nominibus*. Pág. 636.

⁴⁶Observemos los dos personajes mitológicos a los que hace referencia Damasio: Marsias, sátiro protegido de Dionisios por su temeridad contra Apolo; Midas, que resuelve a favor de Pan en contra de Orfeo. Ambos son castigados por emitir juicios erróneos.

⁴⁷«Por otro nombre picaça o urraca, ave conocida que imita la voz humana; del nombre latino *pica, ae.*» *Tesoro...*

M[er]c[ede]s, señores míos, tan mal animados contra mí será causa que, no creyendo mi doctrina ni dando crédito a mi juicio, como aquellos que piensan que todo lo saben, todo lo alcanzan, todo lo entienden, ni fuera de sí hallan qué poder desear en sus cosas ni loar en las ajenas; finalmente, ciegos de su presunción, no sabrán aprovecharse de lo que yo aquí les enseñaré de suerte que yo habré cumplido con la deuda de mis cosas y con la obligación de mis señores y amigos, por cuyo ruego me dispuse a esto, y V[uestra]s M[er]c[ede]s quedarán cuales primero, si no fuere[n] peores con la pertinacia de su propósito (bien sea verdad que temo otra cosa y de tales ingenios bien se puede presumir cualquiera cosa).

Sospecho que se aprovecharán de mis avisos saliendo de muchas ignorantias con mi carta y q[ue]rrán después hacerse autores de lo que por causa mía bien dijeren, cosa de que ya tengo experiencia con algunos señores de este pueblo, que enseñados de mí en mill cuestiones, advertidos de su ignorancia venden, partidos de mí, mill cosas por suyas que por ventura jamás las soñaron, y aún llega a tanto su descomedimiento (no quiero decir desvergüenza) que se me vienen después a mí con una confianza extraña, y tratan de hacerme guerra con lo que yo les enseñé, cosa muy reída de algunos señores, y de mí sufrida con grandísima indignación. Pero permite Dios que jamás los tales entienden cosa bien, ni saben aprovecharse de ella a tiempo y sazón conviniente, y así los trae su malicia a doblada afrenta y corrimiento.

Propositio

De esto no más. Vengamos al juicio de mis sonetos, vea- (f. 22r) mos las emiendas, estemos a cuenta para ver cómo los entendieron, y así se verá cuán bien los emendaron; pues, si las faltas fueron bien puestas y los sonetos bien entendidos, el juicio habrá sido muy acertado y las emiendas muy razonables; donde habiéndolo mal entendido había sido perverso el juicio y temeraria la corrección y V[uestra]s M[er]c[ede]s por hombres *da niente*, como dice el italiano, que quien con hombres tan italianos habla bien podrá, para recrearles el gusto, injerir *cualque* dicho de aquella lengua, siempre que a propósito venga.

1ª Causa El primero de aquellos siete sonetos comienza:

¡Oh fresca rosa, estrella matutina,
milagro y maravilla de doncellas⁴⁸.

⁴⁸El texto completo de este soneto aparece en f. 254v y dice así:

¡Oh fresca rosa, stella matutina,
milagro y maravilla de doncellas!
¡Oh clara luz y sol de las estrellas!
¡Oh gloria de la casa de Medina!

¡Oh alma angelical, rara, divina,
delante cuya imagen las más bellas,
parecen pequeñísimas centellas,
como ante sol cualquiera luz maligna!

Hízose este soneto a mi señora, doña María de Guzmán⁴⁹, hija del conde de Niebla muerto, nieta del duque de Medinasidonia, que también pasó de esta vida poco ha. Es doncella de hasta doce años o trece. Todo esto he dicho para entendimiento del soneto porque en decir

«¡Oh fresca rosa, estrella matutina!»

di a entender su poca edad, y más claro cuando dije abajo:

«Vos sois un nuevo sol que sale al mundo»

De este soneto ni de sus palabras, estos mis señores, estos poetas divinos, no supieron entender el fin que fue loar a la madre, al padre, principalmente a la hija, ni entendiero[n] si se hacía en servicio de doncella ni de casada, de poca ni de mucha edad, cosa que tan claro consta de los versos dichos. Y tales hubo de ellos que no entendieron «estrella matutina»⁵⁰ cuál era, ni podían atinar en el cielo cuál de todas sus estrellas se llame propiamente matutina, cosa tan sabida de míseros repetidores que Venus, tercero planeta de los siete, illustre y venturosa estrella con cuyo concurso los demás planetas todos son fortunados, única competidora del sol y de la luna cuando sale con Apollo. Llámala (f. 22v) manle los poetas Lucifer cuando con Diana tengamos con la luna (---)⁵¹ de suerte que siempre por estrella matutina se entiende la Venus, uno de los más exscelentes planetas. Cosas son estas tan sabidas que no sin gran corrimiento se pueden tratar.

- 2ª Causa En el segundo verso notó por gran bajeza el señor Jerónimo de los Ríos haber dicho «doncellas». Pregunto yo a Su M[erced] si fuera mejor decir "mujeres", si fuera más acertado "señoras". (Imagino yo que le sonará a él mucho mejor "damas"). ¿Cómo, señor Jerónimo de los Ríos, bajo

Vos sois vn nuebo sol que sale al mundo,
dechado verdadero de tal madre,
gloriosa rama, antes fruto, de oro;

de aquel illustre, venturoso padre,
que en todo fue sin par y sin segundo
y más lo fue en dejarnos tal thesoro.

⁴⁹Se trata de doña María Andrea Coronel de Guzmán, luego marquesa de Gibralfaró. Fue hija del noveno conde de Niebla, don Juan Claros de Guzmán, quien murió en enero de 1556, y de doña Leonor de Sotomayor. Su abuelo fue D. Juan Alfonso de Guzmán, sexto duque de Medinasidonia. Vid. Salazar y Castro.

⁵⁰El profesor Gómez Moreno me informa de que la denominación más generalizada para tales astros era la de "astros mañeros", por lo que «matutina» debía de resultar rebuscadísimo.

⁵¹Después de «Diana» debía de haber un espacio en blanco en el que se ha escrito con distinta mano y en el que la última palabra no parece caber bien, por lo que este párrafo no queda totalmente claro, aunque se entiende lo esencial.

nombre es «doncellas»? Un nombre al cual sólo después de Dios se debe inclinar la cabeza, un nombre a quien sólo de todos los del mundo se debe reverentia como a divino; un nombre sanctísimo, un nombre honoratísimo, un nombre tan dulce tan suave, tan grato que no hay pecho tan rústico, tan inhumano, tan bestial ni tan duro que al nombre de doncella no se enternezca, regale y regocije. ¿Un nombre que es la honra de las mujeres por casar, le paresce a V[uestra] M[erced] bajo?.

Veamos agora si este nombre es bajo, que después veremos si en aquel lugar pudiera tener sazón otro ninguno. Dejo la Sagrada Scriptura, no me meto en cosas de Dios y de Su Madre (no quiero parescer que mezclo *sacra profanis*). La más exscelente canción del divino Petrarca, o una de las mejores, ¿no es aquella de «virgine bella»?⁵² ¿Cuál otro vocablo hay allí repetido dos veces en cada estantia si no es doncella? Y el mismo autor en otros muchos lugares usó de este nombre. ¿El divino Ariosto no dijo:

«La virginella e simille hoy a la rosa»⁵³, (sic) tomada la comparación de Catulo? (y aún dijo menos que doncella: "doncellica"). Virgilio en el primero: «O, virgo, quam te memorem»⁵⁴. El mismo: «spars virginum mos et est gestare uritian». El mismo: «O virgo nec ynopina mihi». El mismo: «Virgines os (f. 23r) habitunq[ue] girens»⁵⁵. En otro lugar: «Et tua virginis ora drame»⁵⁶.

Pero no sé yo de qué sirve querer dar claridad al sol con lumbre, no sé yo cuál hombre jamás de cuantos algo entienden dijo que el nombre de doncellas era bajo. Después de esto, ¿paréscele a V[uestra] M[erced] que siendo esta señora doncella y de tal edad estuviera bien dicho «milagro

⁵²Se refiere Damasio a la composición que aparece en el *Canzoniere* con el número 366, cuyo primer verso es:

Vergine bella, che di sol vestita

Todas las estancias de este poema comienzan con la palabra «vergine», que se repite también en el noveno.

⁵³Pertenece al canto I, estrofa 42 de *Orlando furioso*, :

La verginella è simille alla rosa,
Ch' n bel giardin su la nativa spina,
Mentre sola, e sicura si riposa,
Nè gregge, nè pastor se le avvicina.
L'aura soave, e l'alba rugiadosa,
L'acqua, e la terra al suo favor s'incina,
Gioveni vaghi, e Donne innamorate
Amano averne, e seni, e tempie ornate.

⁵⁴Esta cita se extrae de la *Eneida*, I, v. 327, y aparece en este orden:
o quam te memorem, virgo?

⁵⁵*Eneida*, I, v. 315: *virginis os habitumque gerens et virginis arma*.

⁵⁶El único fragmento en el que se combinan algunos de los vocablos de la cita es el que corresponde a la *Eneida*, III, v. 215-218:

pestis et ira deum Stygiis sese extulit undis.
virginei volucrum vultus, foedissima ventris
proluvies uncaeque manus et pallida semper
ora fame.

y maravilla de mujeres», si con este nombre no se usan llamar sino las casadas o las de mayor edad? Ya que se hubo de esp[er]ificar la exsclentia, ¿no entiende V[uestra] M[erced] que debió ser entre aquellas mujeres? ¿Cuál mejor ni más exsclente, cuál de mayor dignidad ni más honroso que el de las «doncellas»? Pues quien de lo más la hizo exsclente, que entre las primeras la hizo primera, y sin segunda, entre las no tales también la estremaba, lo que no hiciera comparándola con otro nombre ninguno de los q[ue] se pudieran decir.

(Por cierto, señor, ternían mucha razón todas las doncellas de juntarse contra V[uestra] M[erced] para tomar de él la venganza que las dueñas de Tracia tomaron del mísero Orpheo⁵⁷, pues tan injustamente les infama su divino nombre. Pero sospecho que ternán ellas por mayor bajeza poner las manos en hombre de tan dañado juicio de la que V[uestra] M[erced] tuvo).

¿Nombrarlas yo, cómo, Señor Jerónimo de los Ríos? ¿No fue bajeza en el Petrarcha decir «madre mía» en aquel soneto de Lucretia⁵⁸ y fuelo en mí decir «doncellas»? ¿No el mismo Petrarcha en aquel famoso soneto, reprehendido del Dolce⁵⁹ y de otros muchos por tan limitado, que comienza: «[Gi]unto Alesandro a la famosa tomba»,⁶⁰ habiendo dicho de su Laura que era digna de ser celebrada del divino Homero, de Orpheo añada⁶¹ y del Pastor de Mantua? ¿Cómo, señor Petrarcha, parésceos que es bien seguir a dos tales nombres, cuales son Homero y Orpheo, el de un pastor? ¿Parésceos que es buen encarecer? ¿No sabéis, (f. 23v.) señor Petrarcha, el precepto de Quintiliano y de todos los

⁵⁷La referencia a la venganza que las mujeres de Tracia se toman en Orfeo parece tener diferentes causas, según lo transmitido por los autores que tratan el tema mitológico. El hecho esencial es que Orfeo alejó de las mujeres de Tracia a los maridos, bien porque aquellas tenían la menstruación y eran impuras, bien por pederastia. El resultado es que acabaron con él y lo tiraron al río Hebro.

⁵⁸Soneto 262. _Cara la vita, e dopo lei mi pare
vera onestà, che 'n bella dona sia—
_L'ordine volgi: e non fur, madre mia,
senza onestà mai cose belle o care.

⁵⁹ Ludovico Dolce, traductor del *Arte poética* de Horacio en 1535 y de otros trabajos de gran importancia teórica en el Renacimiento. Las obras de este autor fueron traducidas por Juan Lorenzo Ottavanti en Valladolid; a juzgar por las ideas esparcidas en nuestro texto, ejerció una gran influencia en los ambientes literarios vallisoletanos. Vid. Bartolomé Bennassar, *Op. cit.* pág. 472.

⁶⁰En el texto se lee claramente "Cuento", pero es un error de transcripción del escriba. Se trata del soneto 187 del *Canzoniere*, cuyo primer verso es: «Giunto Alessandro a la famosa tomba». Al primer terceto es al que se hace referencia y dice así:

Ché, d'Omero dignissima, e D'Orfeo,
o del pastor ch'ancor Mantova onora,
ch'andassen sempre lei sola cantando, etc.

⁶¹Se lee claro «añada», pero habría que interpretar "cantada", "citada".

rethóricos, que mandan que la oración no baje, sino q[ue] siempre suba, mayormente loando⁶²? ¿Cómo, señor Petrarca, no adivinábades vos que andando los tiempos, subcediendo las edades, en fin de doscientos y tantos años se habían de levantar en Vall[adol]id unos ingenios divinos, unos poetas del cielo, a cuyos ojos de [l]ince⁶³ no se habían de poder encubrir ningunos defectos v[uest]ros ni de otros? Pero bien está, divino Petrarca: gozá felicísimo la gloria en compañía de v[uest]ra divina Laura y perdé cuidado de v[uest]ras cosas, que ellas ternán acá valerosos defensores. No temáis tan bajos juicios que ni os sabrán acusar ni, acusado, defender.

Y pues vos dijistes en un soneto tan levantado, tan subido, en un soneto tan celebrado, habiendo dicho de Alexandro, de Achiles, de Homero, de Orphee, después de tantos y tales nombres holgastes de poner un pastor, bien pude yo entre las rosas, entre las estrellas, entre los milagros y maravillas decir «doncellas», nombre sanctísimo, nombre sobre todos los nombres humanos, nombre en cuyo loor se deben emplear todos los buenos ingenios del mundo, todos los avisados estilos, fuera el de estos señores que le tienen por bajo y de poco (no sé si como los niños las piedras preciosas, por no conocerlas).

3ª Causa

En el séptimo verso, que es éste:

«Parescen pequeñísimas centellas»

dicen estos divinos ingenios que tampoco pude decir «pequeñísimas». ¿Razón? Buscalda. Si dicen que el vocablo no es puro castellano, y muy usado, tanto cuanto el que más, diréles a Sus M[er]c[ede]s que no saben romance (y no creo que habré dicho cosa muy nueva) y si esto dicen no les responderé, pues sería necedad mía las cosas muy averiguadas meterlas en disputa como (f. 24r) dudosas. Pido yo al señor Jerónimo de los Ríos: ¿De este positivo «pequeño» qué superlativo sacara Su M[er]ce[d]? (Sospecho q[ue] no sabe aún materia de positivos ni superlativos)⁶⁴.

Yo no sé a un hombre tan pequeño cómo le pudo sonar mal «pequeñísimas», pues jamás se le cae de a cuestras este nombre, también como a mí⁶⁵. Pero ya, ya.... Yo caigo en la razón de la reprehensión, aunque Su M[er]ce[d] ni los demás señores (tengo por cierto) no cayeron en ella. Pero quiero yo por ellos poner las más fuertes objeciones que a mis

⁶²Quintiliano (*Liber VIII*, 4, 9): «*Verum ut haec amplificatio in superiora tendit, ita quae fit per comparationem incrementum ex minoribus petit.*»

⁶³"çinçe" en el Ms.

⁶⁴El texto muestra que el uso del superlativo -ísimo todavía no se ha generalizado totalmente. Sobre esta situación vid. R. Lapesa, *Historia de la Lengua Española*, Madrid, Gredos, 1981, pág. 396.

⁶⁵Observemos la alusión de Damasio a su corta estatura física, así como a la de su oponente.

cosas pueden ponerse para que vean como las sé defender y como las sé hacer.

Los superlativos, señores míos, son nombres muy huidos en buena poesía y así, por maravilla, en poetas latinos ni griegos ni italianos se usan. La razón de esto yo sé que si la preguntasen a V[uestra]s M[er]c[ede]s la dirían como los que nunca la supieron ni oyeron. Y aún me dirán más: que jamás oyeron decir esto. A fee mía, como lo creo, sin mucho juramento, el superlativo [no] se hará en el verso⁶⁶. La primera razón por ser de tantas síllabas, pues todos los más de ellos, como sean regulares, tienen a cuatro, cinco síllabas y en todas cinco no más de un acento, por lo cual vienen a hacer el verso malsonante con los pocos acentos, pues no hay verso, principalmente en estos italianos, que no haya de llevar cierto número de acentos, y tantas censuras, que son tres, en ciertas síllabas (que esto no debo yo decirlo aquí) y como los superlativos quiten estos acentos hacen duro el verso. Quitaa, ni más ni menos, mucha gala en el verso, pues donde él entra, como tan largo, no da lugar a muchos epítectos o otros nombres a poderse decir mucho en un verso. Son ni más ni menos los superlativos, por el concurso que en todos ellos hay de dos "ss" y en muchos de tres, letra tan dura y de tan mal sonido que ofende mucho a la blandura del verso y al oído con su aspereza.

(f. 24v) Pero, puesto que tengan los superlativos estas razones de huirse, no es menos sino que muchos u[s]en⁶⁷. Usan de ellos los poetas. Así dijo Virgilio: «*Fortissimi gentes danaum*». Horatio: «*Fortissima Tindarido*». Y Garcilaso: «Clarísimo maestro»⁶⁸; en otra parte: «Divina y hermosísima María»⁶⁹. Y aún hay en este pueblo un señor poeta que nunca sale de superlativos, cosa muy reprehensible, porque como los poetas estén obligados a decir las más de las cosas por circunloquios, los que mucho usan de superlativos es por ser faltos y pobres de copia, y así se acogen luego a ellos como a bordón de cojos⁷⁰. Pero,

⁶⁶Nos parece imprescindible una partícula negativa en esta frase para que pueda tener sentido lo que viene a continuación.

⁶⁷La lectura de la forma «veen» está muy clara, aunque por el sentido no corresponde, quizá porque falte alguna línea. Pero no está al final del renglón, y sólo aparece marcado el punto que hemos mantenido entre esta palabra y la siguiente.

⁶⁸Soneto XXI. Garcilaso. *Obras*, ed. T. Navarro Tomás. Espasa-Calpe, Madrid, 1963.

⁶⁹La cita debe ser «Ilustre y hermosísima María». Se trata del segundo verso de la Egloga III.

⁷⁰Con sentido semejante al empleado aquí, Juan de Valdés utiliza la expresión «bordones de necios». Los define como «essas palabrillas y otras tales que algunos toman a que arrimarse quando, estando hablando, no les viene a la memoria el vocablo tan presto como sería menester. Y assí unos ay que se arriman a *¿entendéisme?* y os lo dizen muchas vezes sin aver cosa que importe entenderla o que sea menester mucha atención para alcançarla; por donde conocéis que no os preguntan si los entendéis por

señores míos, yo si puse aquel superlativo púdele poner por la razón dicha: que es muy castellano, muy propio y los poetas a sus tiempos usan de ellos. Más con todo yo le puse por otra razón que V[uestra] M[erced] no entendi6, y digo que cualquiera otra cosa que allí pusiera cayera mal, y aquella sola pudo estar bien.

Hay una figura que los ret6ricos llaman por cinco nombres: **energia, evidentia, representatio, sub oculis subietio, suo ninsio**, cuya virtud es representar con las palabras o con las oraciones de tal manera lo que decimos que no sólo no parezca a los oyentes que lo oyen muy bien contado, pero aún, lo q[ue] más es, les parezca que lo veen por sus ojos. Pone Quintiliano un maravilloso ejemplo en la toma de un[a] ciudad y mejor que todos aquel de la divina *Philippica* de Cicer6n: «videban videre»⁷¹. [Por]q[ue] hácese también esta figura cuando con una palabra representamos muy al vivo lo que pretendemos. Divino ejemplo el de Horatio y de grandísimo artificio: «parturient montes nascetur reduculii[s] mo[s]»⁷²; así Virgilio hablando de las almas del infierno, no me acuerdo si dijo: «exiguus sonus ovigua nox»⁷³. (Si no entendieren bien el propósito de los ejemplos no me doy nada, que tal vendrá que los entienda). Así yo, pues queriendo sig- (f. 25r) nificar cuán poco parecen todas las demás hermosuras delante la de esta señora, dije: «pequeñísimas centellas». Pregunto yo, ¿qué palabra, qué oración pudiera yo decir q[ue] más las desminuyera? Por cierto yo no las sé, pero bien está, que yo hago lo que entiendo y V[uestra]s M[er]c[ede]s reprehenden lo que ni entienden ni saben si es bueno o malo.

44 Causa A este verso se sigue otro más que todos dificultoso, verso que según me dicen trujo muy confusos a

dubda que tengan dello, sino por que mientras os preguntan aquello les venga a la memoria lo otro.» *Diálogo de la Lengua*, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 232-233.

⁷¹Quint. Lib. VIII, 3, 66-70. Reproduce Quintiliano el ejemplo de Cicer6n, el cual precede al de la toma de la ciudad (reproducimos un fragmento porque se trata de un ejemplo muy amplio) ... "in descriptione conuiuii luxuriosi: 'Videbar uidere alios intrantis, alios autem exeuntis, quosdam ex uino uacillantibus, quosdam hesternis ex potatione oscitantibus. Humus erat inmundus, lutulentus uino, coronis languidulis et spinis cooperta piscium. 67 'Quid plus uideret qui intrasset? Sic <et> urbium captarum crescit miseratio. Sine dubio enim qui dicit expugnatam esse ciuitatem complectitur omnia quaecumque talis fortuna recipit, sed in adfectus minus penetrat brevis hic uelut nuntius. 68. At si aperias haec, quae uerbo uno inclusa erant, apparebunt effusae per domus ac templa flammae et ruentium tectorum fragor et ex diuersis clamoribus unus quidam sonus, aliorum fuga incerta, alii extremo complexu suorum cohaerentes et infantium feminarumque ploratus et male usque in illum diem seruati fato senes".

⁷²Verso 139 de la *Epistola ad Pisones*. La forma exacta es:

Parturient montes, nascetur ridiculus mus.

⁷³Hemos buscado en Virgilio, y de modo especial en el VI de *Eneida*, y no hemos encontrado nada que se pueda identificar con esta cita que el propio Damasio da con ciertas dudas.

todos V[uestra]s M[er]c[ede]s con gran duda, muy solícitos, revolviendo calepinos, digestos⁷⁴, códigos, consultando letrados, oráculos. El verso es el octavo del soneto. Dice:

«Como ante el sol cualquiera luz malina»

Puso aquella palabra, «luz malina», en tanta confusión estos admirables ingenios, túvolos tan suspensos que ni sabían ni atinaban lo que quería decir. Nudo, por cierto, digno de la espada de Alexandro⁷⁵ y, teniéndolo por tal, dieron cargo al bachiller Ribera para desatarlo y sacarlo a luz. Anduvo Su M[er]ce[d] con él por muchas tierras, fue a la sepultura de Merlín⁷⁶, al Poeta Encantado, subió al cielo a ver la luz de las estrellas y de la luna para saber por qué había yo llamado su luz «malina». En el cielo riéronse de él. Sólo (- - -)⁷⁷ le dijo que había sido necedad mía. Baja el señor bachiller, nuevo Mercurio de estos señores poetas, con la resolución, diciendo que ni en el cielo ni en la tierra no se sabía lo que yo quise decir. Sólo el Poeta Encantado, el espíritu de Merlín, dicen que dijo que estaba pasadero.

Pues ¿cómo, señores, como inviaron al cielo, como anduvieron por la tierra, no bajaran V[uestra]s M[er]c[ede]s con Virgillio al infierno, y allá en el sexto hallaran este verso del divino poeta: «*quale per yncertam lunam sub luce maligna*»⁷⁸, donde a la luz de la luna nublosa llamó «luz maligna», que quiere decir «luz escasa»? ¡Oh bienaventurados veinte años de estudio del señor Jerónimo de los Ríos! (f. 25v) ¡Oh bien empleadas horas de sus estudios! ¡Oh felicísimo ingenio! ¡Oh espíritu divino! ¡Oh admirable erudición de hombre que en veinte años no topó con este verso en el sexto de Virgilio! Paréceme según

⁷⁴Calepino. (De Ambrosio *Calepino*, agustino italiano autor de un diccionario polígloto.) m. fig. Diccionario latino. D. R. A. E. Hasta el siglo XIX esta denominación alterna con la de diccionario.

Digesto. Colección de textos escogidos de juristas romanos. D. R. A. E.

⁷⁵Se refiere a la situación que vive Alejandro Magno en la ciudad de Sardis, donde encuentra el nudo gordiano que cierra el imperio de Asia y que soltó gracias a su espada. Corresponde este pasaje a las estrofas 831-837 del *Libro de Alexandre*. Estudio, edición y notas de Francisco Marcos Marín. Madrid, Alianza Universidad, 1987.

⁷⁶Damasio ironiza con el pasaje de la visita a la tumba de Merlín, en donde se encuentra todavía el numen profético merliniano, según el pasaje del canto II de *Orlando Furioso*.

⁷⁷El nombre propio que debiera aparecer ahí creemos que no debió ponerse en su momento. Con letra de otra mano aparecen unos trazos que no podemos descifrar.

⁷⁸Corresponde al verso 270 del Libro VI de la *Eneida*. Encontramos este mismo verso mencionado en Alfonso de Palencia, *Universal vocabulario de latín en romance*, Sevilla Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer de Nuremberg, Magno Herbst de Fils y Tomas Glockner 1490. Alfonso de Palencia en la segunda acepción de *malignus* señala: «non solu[m] significat consuetudine maliuolum: sed obscurum. Vir[gilius] en[eidos] .6: Quale per incerta[m] luna sub luce maligna est inter siluas.

esto que tampoco habrá encontrado V[uestra] M[erced] con aquel precioso ramo de oro del mismo lugar, y bien se le parece, pues tan poco fruto muestra de él⁷⁹. ¿V[uestra] M[erced] no es el que ha pasado a todo Santo Thomas, toda la Biblia, Jeronimus, Augustinos? ¿V[uestra] M[erced] no es el que ha pasado todos los historiadores griegos y latinos, hebreos, arábigos, caldeos, todos los poetas? ¿V[uestra] M[erced] no dice que lo ha visto todo, que lo ha leído todo, que lo sabe todo? Pues... ¡maldito sea el diablo! ¿Entre tanto como ha visto y leído nunca vio «luz malina», nunca supo en latín lo que significaba «*malignus*» y «*benignus*»? Quien le preguntara la **suposición** de este dicho «*diues aut malignus aut maligni fitor*» que por otra manera se dice: «*aut yniquiis aut yniqui fieres*»⁸⁰, ¿qué le respondería?, ¿cómo le entendiera? Por ventura dijera: «todo rico es malo o heredero de malo». ¡Este no ve cuán mal sentido y cuán mentiroso es! Pero con toda la luz que le he dado le suplico me lo declare, y si no supiere comuníquelo con esos sátrapas, con esos señores letrados, a ver cómo lo entenderán, según son V[uestros] M[er]c[ede]s, señores míos, agudos y cavilosos. Diríanme, con todo que Señor Damasio, «luz malina» quiere decir «luz escasa»; fuistes muy necio, ni por esa vía estáis sin culpa, pues usastes del vocablo en significación latina, siendo la poesía castellana.

Digo que si yo fui necio como V[uestra] M[erced] dice, que lo fue ni más ni menos Juan de Mena cuando dijo: «apres de aquestos acina»⁸¹, cuando dijo:

Eran tan especiales
los rayos piramidales
que del basis procedían
que sus co- (f. 26r) nus impedían

⁷⁹Se refiere al árbol de Prosérpina que escondía el ramo de oro. Con él Eneas, o cualquier otro que portara dicho ramo, podría entrar en el Averno.

⁸⁰Ουθεις ἐπλουτησεν ταχεως δικαιος ον. La massima, in questa redazione, costituisce un verso di Menandro (*Kolax*, 43); il motivo dell'incompatibilità tra rettitudine e ricchezza è per la verità già platonico (*Leggi*, 7, 743a) e ricompare nei *Monastici di Menandro* (62J., cf. anche *Comparatio Menandri et Philistionis*, 4,51 s., e forse anche 1,288). In ambito latino va segnalata una puntuale trasposizione (*Repente dives factus est nemo bonus*), attribuita a Publio Siro (329 R. 2) la quale, però, può anche semplicemente bollare gli arricchiti, assumendo il significato che nessuno diventato ricco in fretta è buono; il topos è attestato soprattutto in ambito cristiano, e in particolare in San Girolamo (*Regula monachorum*, PL 30, 342, *Commento a Geremia*, PL 24, 880), il quale peraltro (Ep. 120, 1) tramanda come proverbiale *Dives aut iniquus aut iniqui heres* "il ricco o è un ingiusto o l'eredità di un ingiusto". Simile a quest'ultima formulazione è il tedesco *Der Reich ist entweder ein Schelm oder eines Schelmes Erbe*, (cioè: "il ricco è una canaglia o l'eredità di una canaglia"); una variante è l'italiano *Per essere ricco bisogna avere un parente a casa del diavolo*, mentre nelle varie lingue europee esiste il corrispettivo del nostro *Chi vuole arricchire in un anno è impiccato in sei mesi* (cf. Arthaber 104). Renzo Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e grece*. Milano: RCS Rizzoli Libri, 1993, 9ª ed.

⁸¹Esta palabra se lee mal y el párrafo hasta ahí queda confuso.

la vista de los mortales⁸².

Entiéndanme V[uestrals] M[er]c[ede]s esta algarhabia, miren si es alguna palabra de aquella copla castellana, sino puras latinas, y respóndanme como respondió un señor poeta delante de seis testigos, diciendo: Si Juan de Mena fue necio, ¿téngolo de ser yo? Miren cómo entendía aquel señor poeta la Poesía. ¿Qué dijera cuando viera en Plauto no sé cuántos versos moriscos de lengua cartaginés, cuando viera en Virgilio «gaza»⁸³, vocablo pérsico, cuando en Garcilaso mill nombres puros italianos, en Petrarca puros latinos, tales puros castellanos, otros franceses?.

5ª Causa En este soneto no había más que reprehender, salvo acusarme de un hurto. Allá en los tercetos está un verso que dice:

«Gloriosa rama, antes fruto, de oro»

Dice el señor Jerónimo de los Ríos que este verso es al pie de la letra tomado del Petrarca, y júralo y perjúralo. ¿Cómo, señor pecador de mí? Hurta Garcilaso la mejor de sus églogas, toda al pie de la letra sin faltar renglón ni palabra en dos o tres planas del Sa[n]nazaro. Hurta Boscán de P[í]etro Bembo todo el «fértil Oriente»⁸⁴. Toma el divino ingenio de don Diego de Mendoza la carta toda de Horatio, o la mayor parte. Toma Petrarca las más de sus invenciones, los *Triumphos* de Osias Marc. Hurta Virgilio de Homero cuanto puede, Ovidio de Virgillio, Lucano de entrambos, Estacio de todos. Toma Pontano de Marcial, Ausonio⁸⁵ de Marcial, Juvenal de Horatio. Finalmente, cuantos poetas hay y ha habido hurtaron unos de otros; ni por esto son repreendidos (antes son sumamente loados muchos de ellos), y reprehéndeme V[uestra] M[erced] que haya yo tomado un verso de Petrarca, tomando los propios italianos cuantos pueden de sus versos (f. 26v) en la misma lengua, cosa de más reprehensión. Cuanto más que, señor Jerónimo de los Ríos, yo nunca tal tomé, ni nunca Dios tal mande, y como confieso otras cosas tomadas confesara ésta

⁸² Hay una variación en el primer verso que se lee en el original como «Tanto eran especiales....» Corresponde a la copla XXV de la *Coronación del Marqués de Santillana*. Juan de Mena, *Obra completa*. Edición de A. Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente. Madrid, Biblioteca Castro Turner, 1994.

⁸³ *Eneida* I, v. 119. y V, v. 40.

⁸⁴ La presencia de las *Bucólicas* de Virgilio y la *Arcadia* de Sannazaro en la primera Egloga de Garcilaso ha sido un hecho reconocido, por lo que aquí se nos dice, desde antes del comentario del Brocense a la obra del poeta toledano (después veremos la interpretación de «hurto» que se le dio). Damasio deja asimismo constancia de la influencia de las octavas de Pietro Bembo en la Octava rima «En el lumbroso y fértil Oriente...» de Boscán. Los versos italianos que sirvieron de inspiración al escritor catalán están reproducidos en *Las obras de Boscán de nuevo puestas al día y repartidas en tres libros*. Edición estudio y notas de Carlos Clavería. Barcelona, PPU, 1993, pág. 575 y ss.

⁸⁵ El nombre que se lee es Tufonio, lo que nos lleva a suponer que se trata de Ausonio, quien, como Marcial, fue autor de 112 epigramas.

si fuera verdad, pero por Dios que no lo es, ni yo creo que en todo Petrarca hay tal verso, ni V[uestra] M[erced] lo mostrara; y si lo hubiese yo confieso que no lo he visto.

Pero, a trueco de ver si me lo enseña, digo que confesaré que lo tomé del Petrarca (y mire cómo trata conmigo de Petrarca, porque adelante le mostraré que ni lo sabe ni lo ha visto, según lo que de él ignora). Dícenme algunos señores familiares del señor Jerónimo de los Ríos que entre otras cosas se loa muy de veras que jamás tomó cosa de ninguno. A ellos paréscelos dificultoso de creer, a mí no, por cierto. Antes juraré por él, pues quien ha tratado veinte años tan fielmente con sus libros sin tomar de ellos nada, bien se le puede creer que tampoco tomara de los poetas. Cuando esto dice, ¿no se acuerda su M[erced] de un dicho que ha mill y seiscientos años que se dijo: *nihil dictum q(uod) dictum non sit prius*? Si entonces esto se tenía por cierto, después de tantos años acá pasados, cuánto más verdadero será. Que habiendo tantos millares de escriptores tan escelentes, tan divinos todos, ¿qué cosa podrá decir el señor Jerónimo de los Ríos tan nueva, tan nunca oída que de puro a[ñ]eja no esté ya rantia? Parece a él cosa por cierto de reír. Porque él diferencie las palabras, varíe los términos, ¿dejará de ser la misma sustantia, en efecto, lo que él dijere con lo que otros muy muchos han dicho? Bueno está pensar que por tomar un señor de este pueblo las compositiones italianas enteras y venderlas por suyas, pasadas en español, que dejarán de ser de otro. (f. 27r) Todas aquellas cosas de veinte y cuatro letras, cuando más, usan todas las naciones, y de solas veinte y cuatro letras, hacen tantos millones de diferentes razones⁸⁶; aún naturaleza, poderosa infinitamente, no cría cosa de nuevo, sino que corrompiendo uno cría otro.

Y el señor Jerónimo de los Ríos, «*potentior omnib[us] istis*», como dijo el otro, quiere ser solo el que jamás dijo cosa dicha. Y tal puede ser ello a la verdad, y tan malo que, como en tal, ninguno haya dado en ello, y sea V[uestra] M[erced] como el primero que trajo la sarna a Castilla. Lo que yo, señor, digo de mí y cuantos algo saben de sí, es que en las más cosas, si bien en algunas, no hurtan; y si por caso dan en cosas de otros es encontrándose sin haberlas visto con ellos, por donde muchas cosas se piensan hurtadas en algunos que realmente no lo son. Pero sepa el señor Jerónimo de los Ríos q[ue] el hurto bien disfrazado es más honroso, mucho, que la propia **inven**ti^{ón}, y así se ha de entender aquel verso de Horatio en la Arte Poética «*tu rectuis iliaceim carmen dededucis in Tuum*»⁸⁷.

⁸⁶Se refiere a "la *compositio* que en la tradición retórica enseñaba a construir un pasaje con palabras que se resuelven en frases, frases que conforman cláusulas y cláusulas que se armonizan en el período. «*Ex coniunctione verborum comma, ex commate colon, ex colo periodos*». F. Rico, *El sueño* ... pág. 63-64.

⁸⁷Esta cita, con las variantes que pueden apreciarse, corresponde a los versos 128 y 129 de la *Epistola ad Pisones*. El texto completo es el siguiente:

El segundo soneto,⁸⁸ hecho en servicio de la señora doña Juana Cortés, hija del marqués del Valle⁸⁹, soneto donde yo quise seguir una llaneza de decir, la mayor q[ue] pude, con los mayores encarescimientos que en ta[n] llanas palabras fueron posibles a mi poco saber; en éste, según me han d[ic]ho, se repreendió tan sola una cosa, por ociosa, en el segundo verso, que dice:

«que no hay, quien más q[ue] vos lo sea, nacida»;

aquella palabra «nacida». «Nacida», por cierto, en el lugar (f. 27v) donde está y para el propósito parésceles a Sus M[er]c[ede]s inútil.

En las demás cosas han parecido V[uestra]s M[er]c[ede]s: en tales poco latinos, en algunos malos rethóricos, en otras no cosa [de] poetas; en ésta he visto que aún construir Grammatica castellana no saben, pue no entendieron con quién iba aquella palabra, la cual va luego con el «hay», como diciendo que no «hay nacida» quien más q[ue] vos lo sea. Si de esta manera la palabra está legítima y muy bien puesta, ¿cómo por una **interposición** de palabras la hallaron ociosa? Confiesen que no supieron ordenar las palabras y yo confesaré que no fue aquel su mayor hierro. En los tercetos de este mismo soneto está un verso, el cual, según dicen gentes, engendró tanta admiración en el señor Jerónimo de los Ríos leyéndolo que, admirado de él, dicen que se le espelusan los cabellos, ni jamás acaba de celebrar este verso con estos tercetos. Antójaseme decir, exclamando con el divino Ariosto, yo

*Difficile est proprie communia dicere, tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus
Quam si proferres ignota indictaque primus.*

⁸⁸Se reproduce completo en f. 254v. Dice así:

Hermosa sois, señora, y soislo tanto
que no hay quien como vos lo sea nacida;
en gracia hacéis ventaja conocida
a cuantas cubre el cielo con su manto.

Discreta sois, señora, tanto, cuanto
jamás lo fue mujer en esta vida;
honesta sois, y sois por tal tenida,
y honesta sobre hermosa, que es espanto.

Hermosa sois, graciosa y muy discreta,
y, sobre todo, honesta, que es ventura,
mas, ¡ay de mí! que sois esquiva.

Si el ser esquiva os quita el ser perfecta,
dejad, pues sois divina, de ser dura
y amad a quien os ama porque viva.

⁸⁹ Se refiere a doña Juana Cortés de Arellano, hija de Hernán Cortés, marqués del Valle de Oajaca (sic). Se casó con Fernando Enríquez de Ribera, segundo duque de Alcalá de los Gazules. Murió en Sevilla en 1588. Salazar y Castro, tomo 33.

también admirado del señor Jerónimo de los Ríos: «*Ecco il giudizio human come spes[s]o terra*»⁹⁰; pues, ¿cómo, señor, admírase V[uestra] M[erced] de este verso:

«Si el ser esquivá os quita el ser perfecta»,

y admírase de los tercetos de este soneto, q[ue] son éstos?

Hermosa sois, graciosa y muy discreta,
y sobre todo honesta, que es ventura,
mas ¡ay de mí! que sois, señora, esquivá.
Si el ser esquivá os quita el ser perfecta,
dejad, pues sois divina, de ser dura
y amad a quien os ama porque viva.

Admírase de estos tercetos en los cuales, por cierto, (f. 28r) a mi juicio no hay cosa que pueda ser muy admirada, y no se maravilla de los tercetos del soneto pasado, donde yo dije todo lo posible de mi ingenio, donde yo si jamás en cosa fui venturoso lo fui en ellos. Son estos los tercetos:

Vos sois un nuevo sol que sale al mundo
dechado verdadero de tal madre,
gloriosa rama, antes fruto, de oro,

de aquel ilustre y venturoso padre,
que en todo fue sin par y sin segundo
y más lo fue en dejarnos tal thesoro.

¿Qué hay en estos tercetos que no sea maravilloso?
¿Cómo se pudieron más encarecer ni loar tres personas?
¿Qué palabra hay en todos ellos que no sea de oro nacida?
¿Qué tropel, qué priesa llevan hasta el concluir estos versos? Ciertamente, entendieron mejor su bondad unos gentiles espíritus, que andan en corte, de lo que V[uestra] M[erced] los entendió (pues le parecieron en su propósito no tales como es[os] otros) cosa tan clara la diferencia de unos a otros.

Pero aún en aquellos donde V[uestra] M[erced] quiso loarme, donde al fin confesó que había algo bueno, dijo que habían sido versos de ventura, ni holgó de presumir de mi entendimiento tanto como saber hallar y buscar aquellos versos. Garniberto, en sus libros de Fortuna, en el capítulo "De invidia", tratando del origen de este maldito afecto, de esta rabia infernal, dice, y muy bien, como todas las demás cosas, una: que del mucho amor que los hombres tienen a sí mismos y del poco que tienen a los demás [h]ace que en sus propias cosas (las que ellos bien hacen y aciertan) se llamen prudentes y en las que salen desvariadas dicen que tuvieron poca ventura, pero no falta

⁹⁰Hemos reconstruido la frase atribuida a Ariosto con doble «s», porque sin ella no le encontrábamos sentido posible. La palabra que reproducimos como «terra» aparece como «tierra» en el Ms. También cabe suponer una elipsis de la forma verbal "è".

de saber ni discretión. Al revés en las ajenas, pues dicen: lo q[ue] otros hacen bien hecho y muy acertado que fue ventura, tuvo dicha; las mal hechas y de mal suceso y desvariadas llaman (f. 28v) imprudentes, que por ser de poco saber y consejo las herraron muy mucho. Ejemplo es, señor Jerónimo de los Ríos, de esta dotrina. (Por cierto, yo cuando la leí no pensé ver en mi vida persona de quien tan bien se pudiese decir aquello como de V[uestra] M[erced], pues lo bueno mío dice que fue de ventura, lo malo ignorancia, atribuyéndose a sí todo el saber del mundo, toda la arte en lo que bien dice y hace, aunque yo no he visto nada). Arguyendo un hombre a Sócrates (otro[s] dicen a Diógenes) queríale probar que no era hombre, diciendo Sócrates: «Tú no eres lo que yo soy; yo soy hombre, luego tú no eres hombre». Respondióle él: «Muda la orden y concluirás bien». Así digo yo a V[uestra] M[erced] que mude la orden del juicio y verá cómo al parescer de todos concluye mejor.

7ª Causa

El cuarto soneto comienza:

«Pluguiera a Dios y nunca soltara
mis ojos tan sin rienda a conoceros.....»

Sobre la postrera palabra del primero verso hubo, según me dicen en algunos señores, mucha risa y burla, como de cosa torpe y mal sonante. No quería responder a semejante objetión, viendo cuán escusada se estaba y propia con el uso, no quiero decir de los ingenios cortesanos y de cuantos bien hablan, pero aún de los muy bajos y viles hombres del mundo, ni sé yo quién sino V[uestra]s M[er]c[ede]s pudieran dar en tal sentido; pero con todo que, como digo, esté tan escusada a esta palabra quiero que vean en todo lo poco que saben, y vean si tengo yo razón de publicar su ignorancia.

El **cacóphaton**⁹¹, vicio muy huido en cualquiera género de escriptura por ser una torpe significatiön de palabras o de (f. 29r) sententia, se hace en una de tres maneras: en sentencias, o en palabras; en palabras o divisas o conjuntas de sententia. Es muy común verso aquel de Ovidio, no me acuerdo la epístola: «*Quaq[ue] latent meliora puta*»⁹²

⁹¹El nombre procedente del griego que aparece en las retóricas y recoge Lausberg es el de *cacemphaton*, pero esta forma *cacophaton* la emplea Nebrija en su *Gramática*. Cacóphaton, que otros llaman cacémphaton, es cuando del fin de una palabra & del comienço de otra se haze alguna fea sententia, o cuando alguna palabra puede significar cosa torpe, como en aquel cantar en que burlaron los nuestros antiguos: *¿Qué haces, Pedro?*, etc.; o si alguno dixesse *píxar* por mear. & llama se cacóphaton que es mal son» (cap. VII). Damasio se refiere a ella en su *Diál. de la Discr. Vid. cap. V. apartado 5.*

⁹²Creemos que puede referirse al verso 122 de la epístola *Phillis Demophonti*:

Quaque patent oculis aequora lata meis.

Así quieren decir algunos con poca razón que es ni más ni menos el de Virgilio en el cuarto: «Siquit tibi dulce meum fuit *vmquam*»⁹³ (Las palabras son éstas; no tengo el número; son infinitos los ejemplos de esto en los poetas latinos).

En el Petrarca se reprehende aquella estantia de la sestina

«Con lui fose da quesì parte il sole
et non videse altri che le stelle
sola una note et mai non fose l'alba»⁹⁴

(No debo cargar de autoridades en cosa tan sabida, mayormente en tanta multitud de ellas).

En las palabras conjuntas se comete este vicio por el fin de la palabra precedente y por el principio de la susecuente. Podrán servir de ejemplo aquellas coplillas tan sabidas y cantadas de «Cuando Jorge cercó un castillo». Pongo en prosa un ejemplo: jugamos cuatro a los naipes, tengo yo a V[uestra] M[erced] por compañero, jugamos a las malillas⁹⁵, pregúntame si tengo carta firme, respondo yo: «Compañero, tengo un-as, no sé si lo juegue». Bien se deja entender lo dicho. (Ya sabe V[uestra] M[erced] que en los ejemplos, como dicen los lógicos no se presupone verdad; por esto no se agravie, que como lo puse en él pusiera en los demás de esos señores.) En las palabras simples (f. 29v) o llam[é]m[os] las divisas, suele hacerse este vicio cuando de sí son torpes, cuales son todas las que significan torpezas y cosas vergonzosas, aunque no de hacerse algunas, pero sí a lo menos de decirse. Horatio: «et cui *im mirator cupemus albi*».

Ahora pregunto yo a V[uestra] M[erced]:

¿«Soltara mis ojos» tiene torpe significación? ¿En la conjunción de estas dos palabras hay algún torpe sonido? ¿La palabra, ella en sí, propiamente significa alguna torpeza, si en todas sus maneras ello está muy honesto?

⁹³Reproduzco las palabras encontradas en el Ms. No sabemos si es error del amanuense o de la cita de Damasio, pero no hay en el Libro IV de la *Eneida*, (siempre que cita el número del libro se refiere a esta obra) ningún verso que se corresponda con ese enunciado; sin embargo, sí que recoge parte del contenido de los versos 317 y 318 de este mismo libro. Dice así:

*si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam
dulce meum, miserere domus labentis et istam.*

⁹⁴Corresponde la cita a la Canción 22 del *Canzoniere*, cuyos versos se reproducen así:

Con lei foss'io da che si parte il sole
e non ci vedess'altri che le stelle
sol una notte, e mai non fosse l'alba.....

⁹⁵Se trata de un juego de naipes que se dispone entre cuatro personas haciendo dos parejas de compañeros. La malilla es la superior a todas y es el nueve. Luego siguen en importancia el as, rey, caballo, sota, siete, etc. El fin del juego es hacer treinta y seis piedras que se extraen del valor de las bazas que hace cada uno, teniendo presente que la malilla vale cinco, el as cuatro, etc. hasta la sota que vale uno y las siguientes nada.

¿Por qué, veamos, se rieron de ello? ¿Con qué fundamento, cuál razón tan bastante les movió?

Quiero con todo decir, por su parte, lo que yo pudiera callar muy bien, sin temer que ninguno de ellos me lo preguntara ni dijera: Hay, señores míos, también **cacóphaton** en las palabras metaphóricas. ¿Cuáles? Hay muchas; entre otras me acuerdo aquella *frasis* de Salustio: «*Catilina ductabat ex[er]citum*»⁹⁶ *Verbum enim ductare trātare significat virilia*. (Las cosas torpes no las debo tratar en Romance)⁹⁷. Lo que siendo así, ¿entrarán V[uestra]s M[er]c[ede]s diciendo a esto (a lo menos, pudieran decir si supieran) que aquella palabra «soltara» significa metaph[ó]ricamente «echan suspiros perdidos»⁹⁸ y por esto no debí usar de ella, pues daba en esta significatiōn odiosa? Esta, señores, es ni más ni menos objetiōn poco discreta, pues en las palabras, principalmente, se ha de tener cuenta con las más nobles significatiōnes, con las propias, con las primeras, pues de otra manera ninguno diría "hacer"⁹⁹, ninguno "subir a caballo"¹⁰⁰ como se suele decir, ninguno diría sino "ojos" (ni sería lícito hablar de ellos en singular), ninguno nombraría "servidor"¹⁰¹ (f. 30r) (a lo menos a V[uestra] M[erced] cumplíale mucho no

⁹⁶En la *Conjuración de Catilina* de Salustio el uso combinado de «ductabat» y «exercitum» aparece en la frase «*quia Cn. Pompeius inuisus ipsi magnum exercitum ductabat*» (17, 6), no con el sujeto que aquí aparece.

⁹⁷Damasio, en esta y en otras obras, hace una distinción de la bondad del uso en función de los contextos orales y escritos y de las lenguas. «Parecele a estos buenos hombres q[ue] todo lo q[ue] hallan escripto en los authores sagrados, al momento q[ue] es buenos [sic] para escriptos es a propositio para predicado sin quitar ni poner. Pareciale a nuestro buen amigo Cueto, q[ue] porq[ue] san Hieronimo dixesse: *extenso ventre extenduntun quae sunt circa ventrem*, podía el assi tambien y en la misma deçencia dezir en el pulpito: *en hinchandose el cuero se levanta el piezgo*. Las cosas ansi feas hanse de dezir con terminos honestos.» (*Dial. de la Discr.* f. 119r).

⁹⁸En este fragmento Damasio puede referirse a una acepción de «soltar» semejante a la que se recoge en el *Dicc. Aut.*: Vale tambien en romper en alguna Señā de afecto interior: como riSa, llanto. Pero a la vista de las observaciones que vienen a continuación, puede pensarse en que quizá esos «suspiros perdidos» sean algún eufemismo que encierre esa «signification odiosa» a la que se refiere el autor.

⁹⁹Covarrubias: «hazer sus necessidades, cacare».

¹⁰⁰El valor obsceno de esta forma se comenta en el *Diálogo de las lenguas*: «Unas palabras en unos lugares y con unas personas son decentes y honestas que con otras serán desonestas. "Hulano sube muy bien a caballo", dicho por el término que suele decirse entre hombres tratando de esta materia, no es mal dicho, y entre mujeres sería notable grosería y descuido». (Cito por J. L. Pensado, *Una crisis...*, pág. 72)

¹⁰¹El carácter negativo de este vocablo propicia el comentario irónico que viene a continuación de Damasio en contra de de los Ríos. En el *Diálogo de la Lengua* ya se hace referencia a esta situación: «Servidor, aliende de su propia significatiōn, que es común a las tres lenguas de que platicamos, tiene otra deshonestā». En nota se nos aclara: «Nebrija, *Vocabulario*, cit.: «Servidor cliens. tis. minister. tri.»; «Servidor bacín trulla. e.»; «Servidor este mesmo scaphium. ij» pág. 218.

venderse por tal a ninguna dama). Muy pocas son, señor, las palabras tan contentas con una significación que no admitan dos, y si algunas buenas, otras no tales. En las semejantes suelen los ingenios cortesanos, las personas de buen trato, los hombres de gentiles entendimientos, bien hablados, tomar siempre la principal y más noble significación, donde, por el contrario, unos hombres mal nacidos y peor criados en todo cuanto oyen siempre asen de lo peor. Y como sea cosa tan averiguada, los hombres descuidados y, cuando menos, advertidos mostrar por sus palabras sus entendimientos y por sus entendimientos y razones descubrir a lo que son inclinados, vienen los tales en una interpretación semejante en notar una cosa cual ésta, a descubrir de lo que en sí tienen, en lo que están puestos y criados¹⁰².

Cuento es viejo, pero viene muy a propósito: Licurgo, habiendo criado dos galgos, uno muy cocinero, con muchos huesos y pedazos de carne y livianos, otro solamente ejercitado en el campo a seguir las liebres corriendo mañana y tarde, de suerte que el día que no cazaba comía poco o nada, después de así empuestos, deseando mostrar a sus ciudadanos cuánto puede en las cosas la crianza, sacólos delante de todos al campo y pareados hizo soltar a un lado una liebre y juntamente echar unos bofes. El flaco, bien impuesto, siguió su liebre al momento que la vio, ni hizo caso de la asadura; el otro, grueso, reluciente, criado en la cocina lambiendo platos y sartenes, dejando ir la liebre porque le pareció ligera, arremete como un perdido a sus livianos¹⁰³ y comienza a zamarrearlos. Cual es este galgo, hay unos (f. 30v) ingenios criados toda su vida en bajezas, en ruines tratos, en conversaciones deshonestas: a estos siempre que se les pone delante alguna palabra con dos significados, como personas de tal ingenio y crianza, dan luego en lo peor y allí ceban sus habilidades.

¹⁰⁴Acaecerles ha finalmente a V[uestra]s M[er]c[ede]s lo que a unos lebreles que mandó echar el Príncipe con los leones. En la

¹⁰²La manifestación de la categoría humana a través de las actitudes lingüísticas es un aspecto en el que se incide varias veces en la carta. Se trata de una idea aristotélica muy extendida en el Renacimiento que Damasio expone del modo siguiente en su *D. de la Discr.*: «...la oracion la llaman los sabios y Philosophos imagen de las cosas y del hombre, ygual es el hombre, tal dize el sabio q[ue] es su horacion.» (f. 114v).

¹⁰³«Liviano» aparece como palabra sinónima de «bofe» en el *Dicc. Aut.*

¹⁰⁴Se separa con un trazo el fragmento que viene a continuación del resto de lo escrito y, además, se tacha con una gran cruz. En el margen derecho aparece la anotación siguiente: «Estaba fuera del propósito porque no se acabó». El hecho de que este fragmento quedara inconcluso pudo deberse a distintas razones. Una, y muy simple, porque al ser una digresión la dejó sin terminar y pasó al hilo del discurso que llevaba. Esta hipótesis no nos parece muy convincente a la vista de las otras digresiones de Damasio que aquí se incluyen, donde la madurez y el acabado son algunas de sus características. La otra hipótesis es que esta carta se compuso en vida del

digresión de este cuento me quiero estender más de lo permitido (no pasar de aquí para llamarme mal rethórico con tan prolija digresion, que yo se cuán breves han de ser semejantes salidas, y si con entender esto vieren que hago esto otro, sepan que quiero spaciarme un poco y como dicen los gramáticos «dilatare verbi f[...].brias» para mostrarles cómo sé yo tratar las cosas que tomo a cargo cuanto quiera bajas y de poco, cosa que bien hecha es de mayores ingenios y más elocuente copia que la mía.) El Príncipe, n[uest]ro señor, como todo el mundo sabe, de ninguna cosa tanto holgaba todo el tiempo que aquí estuvo ni había con que él rescibiese tanto gusto y contento cuanto de ver pelear animosos lebreles, traídos de muchas partes, con sus leones (certísimo y verdadero indicio del bellicosísimo ánimo, de la animosa inclinación que su alteza tiene a cosas de guerra y presagio manifiesto de lo que llegado a mayores años y a edad robusta hará, teniendo delante la viva virtud del invictísimo padre, de tan glorioso agüelo, con cuyas dos imág[il]nes de inmortal fama, encendido el ánimo de tan venturoso príncipe con generosa y magnánima conpetentia, enriquecerá las Españas de gloriosas vitorias y triumphos....)¹⁰⁵

- 8^a Causa En este mismo soneto se reprehende en el verso postrero (f. 31r) una palabra como ociosa. Es el verso
«La causa porque muero ni el contrario»

Aquel «contrario» les parece a V[uestra]s M[er]c[ede]s perdido y que, como dicen los maestros de cantería, sólo sirvió de ripia, porque habiendo dicho que no osaba decir la causa por q[ue] moría no debí añadir después «ni el contrario», pues son lo mismo, en aquel verso «causa» y «contrario». Y para decir la verdad no sé yo si V[uestra]s M[er]c[ede]s siguieron también su obietión y pienso qué se harían, pues, de tan buenos ingenios. Todo bien se debe presumir, pero no sé yo si en cosa mal entendida puede fundar bien contradición.

Primero que responda a esta buena obietión, quiero decir cómo este soneto se hizo a una señora de cuyo valor no debo tratar en este lugar, pues en otras partes [n]o¹⁰⁶ he tratado yo, con más razón y propósito. Entre otros

Príncipe y que al producirse la muerte del mismo se consideró totalmente fuera de lugar; entonces el copista decidió dejarla a medias y tacharla al darse cuenta de lo que trataba. (Recordemos que la muerte del príncipe se produjo en 1568, hecho que propició unas octavas muy duras de nuestro poeta en relación con este suceso. Maurer, C. *Obra y vida de Francisco Figueroa*, Madrid, Istmo, 1988, pág. 62.)

¹⁰⁵El precedente de este pasaje estaría en *El Cortesano*, en el libro IV, cap. IV, en el que se hace referencia a las cualidades de los futuros reyes de las principales naciones europeas.

¹⁰⁶En esa palabra hay una corrección en el Ms. El escriba ha corregido algo que debía leerse «lo e tratado yo» con un trazo sobre la forma «lo» que dio lugar a una "N". En principio pensábamos que se trataba de un «lo» que hubo que modificar por cambio de situación del poeta, pero, por otro lado, vemos que es coherente que el autor no haya tratado de ello en situaciones más propicias que ésta. De modo que la forma «no» pudo ser la original.

galanes que a esta señora sirvían, yo también, convidado del valor de su persona, de la discreción de su entendimiento y de las demás partes suyas, sujeto digno por cierto de cualquiera buen ingenio, quise emplearme en su servicio y de tal manera le fui aficionado algunos días, que ella no lo sabía ni yo se lo osaba descubrir, por ser ella tal persona que con su valor refrenaba mi atrevimiento; y no sólo a ella encubría mi deseo, pero aún a todos aq[ue]llos con quien trataba, ni jamás entre algunos señores, y amigos míos osé decir ni dar a entender mi cuidado por ciertos respetos. Con todo esto yo le envié una vez ese soneto, principio de una larga y trabajosa historia y de muchos trabajos míos. Esto entendido, mis señores, digo en aquel verso que me sentía morir y no osaba decir «la causa» de mi muerte, que eran amores, ni «el contrario» que me mataba, que era esta señora¹⁰⁷. Y [a] quien le pareciere «causa» y «contrario» lo mismo en aquel verso (f. 3lv) terná muy mal parecer, pues una es la «causa» por que yo he dicho todas estas cosas (fue por la injusta reprehensión de mis sonetos) otro es «contrario», que me las hace decir el s[eñ]or Jerónimo de los Ríos con los demás señores, ni más ni menos. En cualquiera afición, la «causa» de penar el amante es la ausencia, los celos, el disfavor, los temores, las sospechas; quien causa todo esto como «contrario» es su dama¹⁰⁸. Yo pues, a ella bien que muchas veces le decía mi mal y mi afición, pero nunca le osé decir por quién penaba a mis amigos porque tal de ellos no lo presumiese¹⁰⁹; no sólo encubría por quien penaba, pero

¹⁰⁷La forma «contrario» refleja un concepto de la amada basado en la tradición lírica cancioneril del siglo XV. En ella los términos bélicos sirven para mostrar la situación de dolor que vive el amante, quien suele referirse a su amada como su enemiga o «contrario», según nuestro texto, con un claro matiz filosófico. La guerra amorosa vuelve como tema en los sonetos «¡Oh blanca ninpha, más que nieve helada...» y «Pasa la hermosa Venus navegando...», que se reproducen en la *causa* décima. Sobre la guerra y el amor, *vid. Cancionero de Estúñiga*, edición, estudio y notas de Nicasio Salvador Miguel, Madrid, Alhambra, 1987, pág. 67, n. 113.

¹⁰⁸En este fragmento se hace referencia a la reacción que provoca el amor en el amante y que se nos describe así en L.H. «El verdadero amor fuerza a la razón y a la persona amante con admirable violencia y de manera increíble. Más que ningún otro impedimento humano conturba el juicio de la mente, hace que se pierda la memoria de cualquier otra cosa y la ocupa él solo por completo; hace que el hombre sea totalmente ajeno a sí mismo y perteneciente a la persona amada; le convierte en enemigo de todo placer y compañía, amigo de la soledad, [...] acribillado por los celos, atribulado sin descanso, fatigado sin reposo, [...] y nunca le faltan temores ni despechos. ¿Qué más puedo decirte, sino que el amor hace que continuamente la vida muera y viva la muerte del amante» pág. 156. Pero más tarde aclara: «Aunque el amor traiga consigo aflicción y tormento, ansiedad y angustia, y otros muchos tormentos que sería largo enumerar, éstos no constituyen su propio fin, pues más bien estriba éste en el suave deleite, contrario a los anteriores». pág. 632.

¹⁰⁹«Pero fácilmente el buen enamorado tiene en esto [las muestras de amor] y en todo lo demás cuanta cautela a él le es posible para traer su juego bien en secreto, porque sabe lo que le va en ello y no dexa de conocer cuán

aun negaba mi amor y disimulaba mi deseo, y así concluye el soneto diciendo:

Morir me siento y aun decir no oso
la causa por quien muero ni el contrario.

Miserable género de tormento, y uno de los mayores de cuantos se sufren: padecer un mal y estar obligado al secreto de él y disimularlo; pues los males, aun cuando sin remedio, parece que comunicados se ablandan y sufren mejor¹¹⁰.

trabajosos y pesados sean los amores públicos» *El Cortesano*, Libro III, cap. VI.

¹¹⁰Esta faceta del silencio, ligada al comportamiento del enamorado, enlaza con etapas poéticas anteriores. Nicasio Salvador Miguel la describe del modo siguiente: «El amor que se siente por la dama ha de mantenerse secreto; de aquí, la cualidad de la discreción tan recomendada en los manuales teóricos del amor. La necesidad del secreto amoroso, también presente en la poesía provenzal, tiene por móvil la guarda de la honra o de la fama de la señora y es cualidad bien apreciada. Estamos aquí, más que ante una convención literaria, ante un sentimiento social, pues "el secreto amoroso está anclado en la vida y costumbres" de todos los pueblos, y esto permite que el secreto sea una "constante de la 'experiencia cortesana universal' que impongan más bien las exigencias sociales que la necesidad psicológica"». *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estuñiga*. Madrid, Alhambra, 1977, pág. 286. En el siglo XVI *El Cortesano* mantiene la razón social, pero añade otra de índole pragmática: «Dixo el Magnífico: Si el quisiere escribir o decir amores debe entrar en ello en tan buen tiento y tan cautelosamente, que sus palabras sean muy disimuladas y solamente sirvan para tentar el vado, y diganse con un velo, o por decillo así, con una neutralidad que dexen a la dama a quien se dixeran camino para poder disimullas, o salida para echallas a otro sentimiento que no sea de amores. Y desta manera podrá él, viendo dificultad en ella, tornarse atrás sin perder nada y mostrar haber dicho o escrito aquello a otro fin. Y también, haciéndolo así, gozará de aquel buen tratamiento y familiaridad estrecha que por amistad se alcanza con las damas y se pierde luego que se descubren amores. Y así, aquellos que son muy prestos y se aventuran con demasiada confianza a declararse porfiando en ello, las más veces se pierden y quedan entristecidos, y no sin causa; porque toda dama de precio se tiene por poco acatada y casi recibe injuria de quien así livianamente se declara con ella por servidor sin primero habella tratado y servido mucho por otra vía. Libro III, cap. VI. Esta situación obliga al enamorado a la búsqueda de expresiones veladas que con el correr de los años resultarán manidas y se prestarán a la ridiculización. Ejemplo de ello se nos ofrece en *El Quijote* (II, 38), en el episodio de la condesa Trifaldi: los problemas de la infanta Antonomasia se originaron a partir de una canción «llena de agudezas, que a modo de blandas espinas os atraviesan el alma, y como rayos os hieren en ella, dejando sano el vestido». Dice así:

De la dulce mi enemiga
nace un mal que el alma hiere,
y por más tormento, quiere
que se sienta y no se diga.

En nota Luis Andrés Murillo aclara que «es trad. de una copla del poeta italiano Serafino dell'Aquila o Aquilano (1466-1500)». También informa sobre el éxito musical y literario de este tema. *Vid. también n. 23 del capítulo siguiente.*

Sintiendo bien lo mucho que duelen los males secretos y callados, dijo el otro en un soneto dicho:

Dichoso el que en su mal puede q[ue]jarse
y publicar su pena y su tormento
y puede con sacar su mal al viento
de pena y de dolor desahogarse.

Y así va prosiguiendo todo el soneto.

9ª Causa De este propósito entrarán V[uestra]s M[er]c[ede]s diciendo luego, según Dios los hizo cavilosos y sophistas:

Si vos, señor Damasio, le habéis d[ic]ho ya a esa dama en los versos de arriba que la amáis y morís por ella, ¿cómo concluís diciendo que no osáis descubrir una pena ni decir por quién morís? Aquí cogido os tenemos, ni os valdrá el ser tan pequeño para (f. 32r) saliros de este nudo ni el preciaros de tan lógico para no haber caído en este descuido.

Bien está, señores míos; no quieran V[uestra]s M[er]c[ede]s ejecutar con tanto rigor todos los golpes con los amigos, basta señalarlos. *Summus ius, summa injuria*,¹¹¹ dicen los latinos; no todo se ha de llevar tan por el cabo, pues si el buen Homero se duerme algunos ratos¹¹², Damasio, tanto menos que Homero (cuanto Homero más que todos), no es mucho se descuide una vez ni se duerma ciento. Como estos diablos de sonetos son tan largos y tienen tantas docenas de versos, cuando el hombre llega al fin no es de maravillar, y más en tan flaca memoria como la mía, que ya no se me acuerde lo otro, al principio. Mas con todo quiero parecer descuidado en otras cosas, pues hay tantas más donde lo podré confesar con verdad, no quiero admitir el descuido que realmente no tuve.

Hay una figura, señores míos, que los rethóricos llaman **apóphasis** (no se me ofresce el nombre latino) la cual viene en uso todas las veces que fingiendo no querer decir una cosa la decimos; sirva de ejemplo lo que yo agora diré:

El señor Jerónimo de los Ríos y otros señores han querido sin causa y sin razón reprehender mis sonetos, decir de mí, pues ténganme por tal que si yo quisiese sabría decir de Sus M[er]c[ede]s y de sus cosas; bien podría yo decir del señor Jerónimo de los Ríos q[ue] ha

¹¹¹ Principio latino referido al derecho utilizado por Cicerón, «para indicar que el llevar la justicia a sus mayores extremos puede resultar injusto». V. J. Herrero Llorente, *Diccionario de Expresiones y frases latinas*, Madrid, Gredos, 1985.

¹¹² Horacio, *Epístola ad Pisones*, v. 359: «quandoque bonus dormitat Homerus». La utilización de esta imagen se usaba como disculpa: «Hora disculpémoslo con la disculpa ordinaria que dize: quandoque bonus...» J. de Valdés, *Diálogo de la Lengua*, pág. 252.

veinte años que estudia y con todo su estudio no parece que ha visto libro; bien podría yo decir de su M[erced] que se precia de hacer sonetos en Italiano, en Francés, en Romance, en Latín, en Griego y en todas cinco lenguas, muy pestilenciales y muy malos; bien podría yo decir de Su M[erced] que se precia muy de poeta y aun no sabe cuántos pies ha de llevar un verso, o llamémoslas sí- (f. 32v) llabas, y dice que los agudos pueden llevar a once y a doce y todos los versos pueden llevar esta medida; bien podía yo decir de Su M[erced] que no entiende los sonetos que reprehende; bien podía yo decir de Su M[erced] estas y otras muchas cosas, pero nunca, Dios quiera, que yo diga de un caballero tan principal cosa que no sea muy en su favor y servicio.

Otro ejemplo quería decir de unos señores letrados, que por verse licenciados en leyes, y en necedades, se persuaden que lo son también para juzgar de mis sonetos; querría decir lo poco que entienden, lo poco que saben, cuán grandes idiotas son; querría decir, como dicen estos perros de audiencias, que debajo de capa y gorra ni en compañía de espada puede haber letras; querría mostrar las pocas que ellos tienen, pero no quiero de gente tan bien acreditada y con tanta razón decir cosa mal dicha.

Vean aquí V[uestra]s M[er]c[ede]s dos ejemplos de esta figura, **apóphasis**; ni por los ejemplos se agravien, pues dicen, y aun yo lo he d[ic]ho otra vez, que *exemplare no[n] requ[a]erit veritas*. De esta figura usé yo en mi soneto, cuando, habiendo d[ic]ho aquella señora que moría por su serv[icio] concluí después con decir que no lo osaba decir, para ganar el ánimo con tan temeroso respecto, que de razón del atrevimiento de estos versos pasados podía quedar ofendido.

10ª Causa Comienza el soneto que se sigue a éstos (f. 33r)

«¡Oh blanca ninpha, más que nieve helada
a sola mi triste alma helada y fría!»¹¹³

¹¹³Estos versos pertenecen a uno de los sonetos que se incluyen en f. 205v de este manuscrito:

¡Oh blanca ninpha, más que nieve helada
a sola mi triste alma helada y fría!
¡Oh, cómo te hacen rica a costa mía
gracia, valor, saber, belleza amada!

¡Oh blanca ninpha, que con mano armada
de honesta gentileza y cortesía,
mi voluntad rendiste, que vivía
con libertad segura y descuidada!

¡Oh blanca ninpha, no fue gloria honrosa
en parte tan segura y sin sospecha,
yendo de paz mi pecho desarmado,

acometer con vista tan hermosa

En este no debo decir su intento ni propósito pues ello dice, y tan claro para cuantos algo entienden, que en tan claro soneto la explicación sería ociosa, ni serviría sino de gastar tiempo. Lo que yo puedo decir de él es que si nunca en cosa mía tuve razón de acertar fue en ésta, pues la ocasión era tan aparejada, y la causa tan noble y tan principal en propios méritos de su persona cuanto todas las pasadas en los de sus mayores y suyos. Ni piense ning[uno] por esto que faltaban aquí nobleza y valor de pasados, pues tiene tanta y tal, cuanta para lustre a las demás partes suyas fue menester. Pero como las virtudes de n[uest]ros mayores en nosotros pongan y quiten tan poco donde las hay propias y tales como en esta señora, sería, sin razón, buscar las ajenas de sus padres. Y siendo hecho este soneto en tan principal servicio con tan noble (no quiero decir divino) sujeto, con tan favorable ocasión, sólo pudo faltarle mi ingenio, del cual, si en semejante facultad se puede esperar cosa acertada fue al propósito presente, donde, si bien faltara (como realm[en]te entiendo que no llegué, ni pienso que todos los ingenios del mundo pudieran llegar), merezco facer disculpa con lo q[ue] yo, en otra parte, a semejante propósito, dije en el fin de una canción, diciendo (f. 33v)

«que a las mayores ocasiones
faltan más el juicio y las razones»

cosa que realmente he yo probado muchas veces y cada día me acaece, cuando mal obligado, cuando con mayor ocasión confundido de lo mucho que siento, cosa tan común en los muy afitionados, decir menos.

Pero con todo que yo no llegase con mi ingenio a bien decir lo que entendí, confieso sin arrogancia una cosa: que no levanté tan poco el vuelo, ni sigue tan mal mi propósito, ni con tan bajas palabras, ni con tan vulgar concepto que dejase puerta abierta para legítimas repreensiones, pues a las no tales ninguno jamás la cerró, sino quien nunca puso mano en cosa; por donde me parece justo tomar, con mucho ánimo, a mi cargo la defensa de un soneto donde yo tanto procuré y tanta razón tuve de acertar y cuando ninguna otra razón hubiera para tan larga escriptura, que la reprehensión de este soneto era para mí tan grande que no digo yo trabajo de diez pliegos y contra tales ingenios, pero de mill y contra todos los del mundo, y mejores, le tomara sin pensar, que cumplía con lo que debo a tan principal ocasión como la de aquel soneto.

Lo primero que con tan mal agüero reprehendieron estos ingenios divinos en él fue aquella palabra «helada» dos veces repetida en los dos primeros versos, donde claramente mostraron cuán poco saben (f. 34r) de galana poesía (cosa, por cierto, harto vergonzosa para mí ponerme a satisfacer

un corazón sin armas, descuidado,
y sobre paz ponerle en guerra estrecha!

tan de veras, con tan prolija escriptura, a hombres tan poco ejercitados en buena poesía, tan poco cursados en exscelentes poetas, tan apartados de entender las curiosidades galanas de los ingeniosísimos poetas, sus sabrosos artificios, los cuales son mayores mucho que en todos los demás escriptores, por tener la suavidad de la oración el deleite y movimiento de los ánimos por principal objeto; bien que a ratos enseñen, pero esto es propio, a lo menos mal, de los oradores y de la Historia que de los poetas).

Yo no sé con gente a quien la **repetición**, una de las galanas figuras de toda la poesía, les parece y suena mal qué me pueda decir sino sólo contarles el canto del otro barbero: *Aurículas asini rex Midas habet*¹¹⁴. Veamos, señores, aquella palabra «helada» les suena mal dos veces repetida. ¿Cómo? ¿Y no entendieron V[uestra]s M[er]c[ede]s con todo cuanto saben y entienden? no [--]ron ¿Agora entienden? Dejemos el sonido. Cuán necesaria y cuán forzosa es a la sentencia del verso aquella palabra, pues a no repetirse en el segundo verso quedaba en el primero dicha generalmente; que así dicha, pues, fuera llamarla «más helada que la nieve» y decirle lo que unas señoras doncellas dijeron, que la llamaba «desgraciada», y cuando ésta no se entendiera notarla de «desamorada» con todo el mundo. ¿No ven V[uestra]s M[er]c[ede]s que fuera vituperarla buenamente, pues el desamor universal para con todos en una mujer es abominable vicio¹¹⁵, y no me acuerdo si le llama Aristóteles a las tales «insensatas»? Pues (f. 34v) quien no siente ni jamás sintió fuego de amor, cosa que aun los brutos animales, las plantas sin razón ni sentido lo sienten, muy bien se puede pensar de ella que es más sin razón que las fieras, más sin sentido que las piedras; y por no dar lugar a este sentido fue nescesario reducir aquel sentido y que el frío universal para conmigo sólo. Llamándola «helada» y «fría» quiero decir «desamorada pa[ra] con sola mi alma», cosa que dejar de amar una dama en una parte no es vicioso ni se debe llamar vicio de ingratitud, pues se ha de presumir, y con mucha razón estar el defecto en el amante por no saber granjear su amor, servirla ni merecerla; y como muy bien dice el divino conde

¹¹⁴El rey Midas falló a favor de Pan en un juicio sobre competencia musical entre éste y Apolo, por lo que Apolo lo castigó con unas orejas de asno que él disimulaba con un gorro alto. Su peluquero (en este caso barbero) conoció el defecto, pero el rey le pidió que no lo dijera a nadie, a lo que accedió. Cuando terminó su trabajo se fue al campo y allí hizo un agujero en la tierra en el que gritó (o cantó): «El rey Midas tiene orejas de asno». En ese lugar nació un cañaveral que con el viento repetía la misma frase: El rey Midas.....

¹¹⁵Las razones que impulsan al poeta vallisoletano a decir esto son varias. Por una parte está la idea de la universalidad del amor, ampliamente explicada en el diálogo segundo de L.H. y a la que aquí se hace referencia. Por otra parte está la idea del perfeccionamiento humano por medio del amor, del que L.H. nos dice: «El amante es más excelente cuanto mayor es la belleza que ama, porque las cosas extremadamente hermosas mucho embellecen a quienes las aman». pág. 591. De la situación contraria a ésta trata también Damasio en la *Carta Salado*, f. 49v.

Pico Mirandola: «Quien no tiene partes de ser querido, sin razón hace en quejarse ni en procurar ser amado». De suerte que, si cuando el señor Jerónimo de los Ríos andaba hecho Leandro en las riberas del turbio Esgueva (como tan poco gentilhomme, aunque tan buenas otras partes) no contentaba a su dama, no por eso con razón la pudiera llamar «ingrata»; por donde consta con mucha evidencia cuán injustamente se agravian de sus damas y las acusan algunos galanes no viéndose de ellas amados, pues ninguno ama lo que bien no le parece. De esta manera el verso primero de mi soneto, injurioso [a] aquella señora entendido generalmente, estrechándolo yo después en el segundo la libré de tan notable vicio, pasando tácitamente (f.35r) el defecto a mí, y no ser querido a mi poca ventura o a mis pocos méritos.

Pero quiero librar mis versos de esta necesidad, (veamos si por otra vía los podré librar de la necedad de aquella reprehensión). Admito, señores, lo d[ic]ho por ninguno: el sentido del primer verso por legítimo sin el socorro del seg[un]do. Y pregunto a estos señores si saben o han oído decir cuán excelente y preciada cosa y de cuánta gala y gusto es la **repetición** entre los poetas. Sospecho que nunca llega a sus orejas «*Nomen palla medis belli et in asta fama*», si esto es, quiero yo decirles lo que de ella entiendo. La **repetición**, señores míos, es una virtud contraria de dos vicios llamados **batología**. Es primero **taptología**, el segundo es **batología**, cuando se repiten las mismas palabras o las mismas orationes sin necesidad, sin gratia, sin elegancia. Los ejemplos de este vicio son infinitos; el autor de la *Rethorica ad Here[n]nium*¹¹⁶, pone uno muy bueno. (Qu[a]erit[e]¹¹⁷ algunos otros) El mejor que algunos traen a este propósito es de aquel versecillo de Ovidio (no sé si en el tercero de los *Metamor[fosis]*):¹¹⁸ «*Errant sub montib[us] illis sub monti[bus] illis errant*»

¹¹⁶La *Rethorica ad Here[n]nium* y el *De inventione* ciceroniano son los grandes tratados retóricos del medievo. Del primero nos dice J. Rico Verdú, «El primer tratado escrito en latín que nos ha llegado es la RHETORICA AD HERENNIUM. Aunque durante algún tiempo atribuida a Cicerón, hoy están de acuerdo los autores en remontar su fecha a principio del siglo I a. C., considerándola anónima o bien, siguiendo a Quintiliano, señalar a Cornificio como su autor» pág. 11. En el capítulo siguiente señala Rico Verdú que en el S. XVI, en las clases de Retórica «tenían como libro de texto la *Rethorica ad Herennium* y las de Adolfo Agrícola o la de Jorge Trebisonda (*Trapezuntius*)». *La Retórica española de los siglos XVI y XVII*. Madrid, C.S.I.C. 1973, pág. 43.

¹¹⁷Se trata de la forma imperativa «*quaerite*» con la que invita o desafía a sus opositores a buscar otras citas. Observemos que Damasio gusta de estas licencias lingüísticas, pues en f. 33r utiliza «*facere* licencia» en lugar de «*hacer*» que es la palabra que viene usando a lo largo de toda la carta.

¹¹⁸La cita corresponde efectivamente a las *Metamorfosis* de Ovidio, sólo que se encuentra en el Libro II, versos 702 y 703 y con apreciables variaciones debidas a fallos de memoria o del copista:

«At senior, postquam est merces geminata, "sub illis montibus" inquit "erunt," et erant sub montibus illis»

Pero los que este verso reprehenden por vicioso no entienden su artificio y tienen tan poca razón como V[uestra]s M[er]c[ede]s con la repreension de los míos. Suplícoles, si tan grandes latinos son, estudien en defender al pobre de Ovidio, tan sin razón acusado. **Taptología** es también cuando se repite el mismo sentido sin gra[cia] ni elegancia. De este vicio es propiamente opuesta (f. 35v) la virtud de la **variación**, cual es aquel admirable ejemplo de Virgilio, en el segundo, de aquel P[h]antus¹¹⁹. La **repetición** es más propiamente contraria de la **batología**, de la cual son tantos y tan infinitos los ejemplos cuantos no bastaría toda la vida de cien años para traerlos de todos los que yo he visto. Es el más galano aquel de Virgilio no me acuerdo en cuál *Bucolica*¹²⁰

*Sœuus amor docuit natorum sanguine[m] matris
conmaculare man[us] crudelis tu quoq[ue] mater
crudelis mater magis, ampuer improb[us] ille
improb[us] ille puer, crudellis tu quoque mater*

El mismo poeta,

*divimus daphnimumq[ue] tuum tollem(us)
ad astra atque daphnur ad astra. ferontus amabit
nos quoq[ue] daphm(us)*¹²¹

El mismo en otros infinitos lugares. Es tan común en estas **repetitiones**, ora de un solo verbo, ora de una misma oración, que no hay ninguna de sus églogas, sin muchas y muy galanas **repetition[e]s**. Ovidio usó tanto de ellas que ya, como con tanto dulce, enfada.

Yo, como tan amigo de imitar los poetas latinos, verdaderos artífices en todo poético artificio, en los cuales, como en copiosísimas y muy verdes selvas todo está lleno de cien mil diferencias y diversidades de frescuras, de flores, de árboles, de plantas, mostrando en parte la menuda y verdissima hierba, en partes los derechos y levantados pinos, aquí el robusto roble, allí la religiosa encina, en unos cabos llenos de frescor (f. 36r) y sombríos, al amor en otros de altas y espaciosas hayas, a

¹¹⁹Debe de referirse al sacerdote de Apolo Panthus Othryades que protagoniza un episodio entre los versos 318-335 del segundo libro de la Eneida. Es él quien emite estas frases antes de morir:

*«venit summa dies et ineluctabile tempus
Dardanie. fuimus Troes, fuit Ilium et ingens
gloria Teucrorum...»*

¹²⁰El fragmento pertenece a los versos 47 al 50 de la *Egloga VIII*. En este caso la cita es bastante aproximada a la versión latina:

*saevus Amor docuit natorum sanguine matrem
commaculare manus; crudelis tu quoque, mater;
crudelis mater magis, an puer improbus ille?
improbus ille puer; crudelis tu quoque mater.*

¹²¹*Egloga V*, v. 51-52:

*dicemus, Daphnimque tuum tollemus ad astra;
Daphnim ad astra feremus: amavit nos quoque Daphnis.*

trechos con temerosa y sombría espesura, a ratos con raro, tendido y espacioso campo, de suerte que todo esto, repasando en tan conforme diversidad es un objeto tan sabroso, tan admirable, tan divino a la vista que con razón se admiran las gentes de estos divinos poetas, sapientísimos imitadores de la prudentísima natura, madre y maestra nuestra. A estos tales, pues, deseando yo parecerme en algo, quiriendo sacar de sus caudales y copiosas fuentes, cantos que [son] de los pobres arroyos de este tiempo, he querido hacer algunas **repetitiones**, algunos **círculos**, **similliter cadentes**, poniendo en uso, lo mejor que yo he sabido, las figuras entre ellos como más galanas, más usadas. Ni pienso que en algunas he sido desdichado, pues en tales de ellas, sin ser yo el juez de mis cosas, he contentado a muchos buenos ingenios, pero en esta figura de la **repetición** he sido yo continuo, usándola con más familiaridad, por razón que algunas de las demás no caen tan bien en n[uest]ra lengua por la poca diferencia de casos, o a lo menos puede caer esta mejor que ninguna de las otras. Si yo de poetas castellanos supiera algunos ejemplos no fuera tan loco ni tan presuntuoso q[ue] me sirviera de los míos, mayormente entre gentes tan puestas en decir mal de mis cosas (no pequeño argumento de su bondad) [por no] descontentar a tales ingenios, pues ya que no en el propio conocimiento, (f. 36v) en lo demás son como unos gentiles hombres que leyendo un epitaphio latino de una sepultura, no lo pudiendo entender, dijo el uno: «Sin dubda esto debe ser muy bueno, pues nosotros no lo entendemos.» Quiero, con todo q[ue] mis cosas tengan tan poco bueno al parescer de V[uestra]s M[er]c[ede]s, traer algunos ejemplos míos de esta figura, donde si ellos o no fueren tales, ternán materia más larga de repreensión y podrán decir con mucha razón de mis versos q[ue] son cuales los hijos de ximio (o sin ojos)¹²², bien que nunca me engañó tanto el amor de mis propias cosas, ni el ser mías es parte para que yo deje de ver lo bueno y malo de ellas, tan bien como cualquiera otro que más libre de afectión las mire. Pero quiero decir una cosa de mí, que de tal manera amo siempre mis escriptos y favorecí mis compositiones que no desamé las ajenas, ni de cosa jamás dije mal, sino muy fatigado por mi parecer (hay en tan manifiesta razón qu[í]e[n] callar lo quiera q[ue]ldar por necio) ni jamás traté de levantar mis cosas con depremir las ajenas, trato muy de gente necia, pues Virgillio para más loar al piadoso Aeneas pone en el cielo al Turno.

Vengo a los ejemplos. En un soneto mío pastoril, donde está un pastor esperando la aurora y llamándola en los tercetos, de esta figura (a mi parecer harto bien y galanamente, con todo el afecto que de un ánimo muy

¹²²Esta aclaración «sin ojos» no hemos podido encontrar en qué puede estar basada, pues las consultas hechas a los diccionarios en tal sentido sólo se refieren al simio como sin cola, pero no sin ojos. Sobre la utilización del mono en la literatura vid. E. R. Curtius, «El mono como metáfora», *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, pág. 750-752.

aficionado y en semejantes **repetitiones** se requiere) dicen los tercetos¹²³:

Ven, blanca nimpha dice en voz cantando. (f. 37r)
Ven, aurora gentil, ven, luz del cielo,
que aquí te aguardo; deja el viejo esposo,

deja tu viejo esposo, ven volando;
vuela diosa gentil y deja el velo,
muestra el cabello de oro, el rostro hermoso.

Estoy yo tan pagado y tan enamorado de estos tercetos, no sé con cuánta razón, que por decir lo que de ellos siento sin mucha arrogancia, me parece que quien en su género metiere otros tales seis versos hará muy mucho en ellos; y no solamente una **repetición**, pero muchas; no sólo de un verso «ven» y del otro «deja», pero de muchas oraciones. Ni solamente hay **repetición**, pero hay **anadiplosis**, hay una maravillosa **variación**, hay finalmente un afecto en la priesa de las **repetitiones** tan grande, una blandura en los **epílectos**, un regalo en todas las palabras, un decoro tan natural, un seguir el propósito q[ue] yo ensayo tan bien seguido, que no sé yo de todas mis cosas cuál llega a estos seis versos. Y quien bien no sintiere en bondad de estos tercetos será porque no entiende lo bueno de ellos, ni estará en su artificio mayor arte del que yo he d[ic]ho, que no yo solo debo decir ni en todos lugares.

Otro ejemplo quiero traer y con éste solo me contentaré de muchos otros que pudiera (f. 37v) traer míos, por ventura no peores. En una canción hecha a una señora que yo celebré con nombre de Fortuna, por cierta razón en una estantia de ella dije:

- Y oiré; y a mi dolor solo la Echo¹²⁴,

¹²³ Corresponden al segundo soneto que se incluye en f. 207r de este Ms. que dice así:

[D]ebaxo de vna antigua y dura ençina,
sin su ganado solo pensativo,
Dameo, a media noche ardiendo vivo,
la hermos aurora espera matutina;
y quando ya ve el carro que se enpina
siguiendo su camino sucesivo,
teje guirnalda de vn muy blanco olivo
para su rubia ninpha ya vezina.
Ven, blanca nimpha, dize en voz cantando.
Ven, aurora gentil, ven, luz del çielo,
que aqui te aguardo; dexa el viejo esposo,
dexa tu viejo esposo, ven volando;
buela diosa gentil y dexa el velo,
muestra el cabello de oro, el rostro hermoso.

¹²⁴ Mantiene Damasio la grafía latina de la ninfa "Echo" y representa con /ch/ el fonema [k], de modo que la rima con el verso cuarto es consonante. Rememora el mito de esta ninfa, que, enamorada de Narciso y desfavorecida por él, se convierte poco a poco en piedra, quedándole sólo la voz. De esta manera podrá responder aquí al lamento del poeta. Se trata de una situación

tan fiel y lastimada compañera,
 responderá tornando
 de cualquier risco cavernoso y seco,
 mis voces en llegando.
 Oírse ha por Pisuerga y su ribera
 sonar Fortuna fiera.
 Sonando i[rá] Fortuna
 el río presuroso al mar profundo.
 En llano y sierra sonará Fortuna.
 Fortuna sonará por todo el mundo
 y libre de su cárcel tenebrosa
 mi alma desdeñosa irá al profundo,
 do sin pasar las aguas del olvido
 Fortuna oirá sonar el rey perdido.

Bastarán estos dos ejemplos para que, señores míos, vean cómo en semejantes **repetitiones** no doy yo acaso, sino muy de industria y muy procurando las entiendan. Cuán fuera estoy yo de pensar que aquella palabra, «helada», fue mal repetida, pues a fe mía, como si bien entendiesen cuánta fuerza allí tiene y cuánta gracia, viesan muy mejor lo poco que entienden para juz- (f. 38r) gar de cosas ajenas (cuando son de quien presume entender lo que hace). Si por ventura hubieran dado en esta estantía de Fortuna, ¿qué dijeran? ¿q[ué] les pareciera? ¿qué juicio fuera el suyo? ¿qué sentido le dieran? ¿cómo me escusaran? ¿con qué razón me reprendieran? ¿cómo la entendieran? Pues mírenla bien y traten de entenderla. Más hay en ella de lo que les parece, más trabajo me costó de lo que su facilidad muestra. ¡Por vida mía, que estaría para me contentar con este ejemplo! (Y no pude no darles otro donde pudieran poner con más razón sus lenguas.)

Quiéroles decir un soneto del cual ya se me antoja que los veo reír y mofar. (Ya me parece que no lo pueden sufrir, ¿qué me harán después de visto y leído?) Póngolo no porque piense de él que es tal como las cosas pasadas, pero para que entiendan cómo no doy yo en estas cosas buenas o malas sin saber lo que hago, ni acaso o por ventura, como dice el S(eñ)or Jerónimo de los Ríos. Dice el soneto ni más ni menos, hecho en servicio de Fortuna¹²⁵:

que guarda cierta similitud con la que nos presenta Gutierre de Cetina en el soneto 31, en el que es invocada esta ninfa como divulgadora de los males del poeta. *Sonetos y madrigales completos*. Edición de Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1990. (Lo que nos resulta llamativo en Damasio _en Cetina no se presenta así_ es la presencia del artículo ante el nombre propio. Creemos que lo ha usado para marcar el género, por tratarse de un femenino terminado en 'o' que posteriormente se ha generalizado como masculino.)

¹²⁵El soneto que se inserta a continuación aparece también en la parte poética del manuscrito, en f. 235v. Existen algunas diferencias en signos ortográficos, y en el primer verso la forma *navegando*, que hemos rehecho aquí sobre f. 235v, se nos ofrecía como *no vengando*. Puesto que la lectura de una y otra forma no presenta dudas, hemos decidido dejar constancia de ambas como muestra de los problemas textuales, extensivos a tantas partes de este trabajo, que ofrece la poesía de esta época,

Pasa la hermosa Venus [na]vegando
en su amorosa concha el mar ventoso;
arde de amor el mar dulce y sabroso,
el viento arde de amor suave y blando.

Ardiendo van los peces y nadando;
arde Tritón y Protheo arde dudoso, (f. 38v)
Neptuno arde también grave y celoso;
arde la hermosa Doris con su bando¹²⁶.

Arden Cimóthoe, Nereis y Fortuna;
en torno arde Amphitrite de la tierra¹²⁷;
la blanca Thetis arde, arde Nereo.

Sintiendo arder el mar huye Fortuna,
huye de amor helada y mueve guerra
en tierra al sin ventura de Dameo.

Con este habré concluido bien a propósito de V[uestra] M[erced]. Paréceme que tienen bien de qué decir (mucho más yo de qué me reír) de esto no más, pues me he estendido tan demasiadamente. No les dé pena el verme tan prolijo, pues todo lo que yo mal dijere o hiciere, hace tanto en su favor.....

11^a Causa Los versos q[ue] se siguen a los postrimeros de aq[ue]l son estos dos:

Oh, cómo te hacen rica a costa mía,
gratia, valor, saber, belleza amada.

De estos dos versos cuán[t]o más ni menos dijeron, por no entender romance estos señores, que eran herejes, pues daba yo a entender de mí q[ue] la hacía ya graciosa, valerosa, shabia y hermosa, cosas q[ue] sólo Dios las puede dar, y decir yo de mí q[ue] se las daba. Concluían diciendo: «*Blasphemavit*». «Herejía dijo». ¡Oh, Mercurio¹²⁸ que oyó! ¡O, *rem prodigiosam*! Nacidos en España, criados en corte, con (f. 39r) veinte años de estudio, con treinta de edad, ¿es posible que no entendieron lo que quería decir «a costa mía»¹²⁹? ¿Es posible, oh Mercurio, que tengo yo de responder

¹²⁶Hija de Océano, esposa de Nereo y madre de las Nereidas. La palabra "bando" de este verso se refiere metafóricamente al conjunto de sus hijas, pues con el significado de "facción" aparece documentada en época temprana de la lengua, según Corominas y Pascual, y Damasio la utiliza con este valor en su *Diálogo de las Lenguas*, f. 127r.

¹²⁷Cimótoe, Anfítrite y posiblemente Nereis pertenecen a las Nereidas; a ellas ha unido a su amada Fortuna.

¹²⁸La invocación a Mercurio se podría justificar en este caso como una ironía unida a la hipérbole que se encierra en «herejía» y «*blasphemavit*», al ser Mercurio la divinidad encargada de acompañar las almas de los difuntos a los Infiernos.

¹²⁹En Covarrubias aparece como «el precio de una cosa», y como equivalente a *sumptus* en el Vocabulario de Nebrija. Parece que debió sufrir una ampliación semántica a juzgar por los ejemplos que aduce Damasio.

a gente de tales ingenios, de tan poco saber que aún la lengua con que nacieron de los vientres de sus madres, la lengua que mamaron en la leche de sus amas, la lengua en que son nacidos y criados y en la que tanto presumen no entienden ni saben la propiedad de sus términos? Y mucho cortesanos, mucho poetas, mucho oradores. ¿Cuál niño de cuantos ayer nascieron no entiende que «a costa mía» quiere decir «con daño mío»? ¿Quién no sabe cómo «costa» se toma por daño y otras veces «daño» por «costa»? La gente vulgar, las abaceras¹³⁰, pues si algo compran, les preguntan sus vecinas:

Cuánto ha hecho de daño aquello, por decir «cuánto ha hecho de costa».

Decir un médico a su enfermo:

Señor, no comáis de esto, si no será «a costa» de v[uest]ra salud.

¿No es decirle q[ue] será con daño de su salud? Cuando «Boscán, dijo Garcilaso a costa de mi alma lamentadas» y cuando Boscán dijo: «Vengada estáis, s[eñor]a, a costa mía»¹³¹ ¿qué quisieron decir sino «con daño»? Cuando yo en otro soneto mío dije q[ue] «a costa de mi vida se sustenta», entendí que mi vida le daba vida [a] aq[ue]lla señora, o con daño de mi vida. Pues ¿qué otra cosa quise yo decir en aquellos dos versos, sino que era graciosa, valerosa, shabia, hermosa y todo para mi daño, pues con todas estas partes me daba guerra y me mataba? Por cierto, que es gran vergüenza responder tan de veras a cosas de tanta burla, más ya tengo dicho cuán forzado y contra mi voluntad lo hago, por sólo satisfacer a algunos señores y amigos míos, en cuyo servicio (f. 39v) se sufre muy bien que yo pierda de mi derecho.

- 12ª Causa En estos mismos dos versos reprehendieron «belleza amada», pareciendo que, pues todas las hermosuras son amadas, como en cosa de sí sabida, no debí decir «amada», de suerte que «amada» sólo sirvió de consonante.

Por esta misma razón dirán tan bien estos mis señores que es mal dicho «blanca nieve», «dulce miel», «hiel amarga», «verde hierba», «claro sol», pues todas estas

¹³⁰ABACERO,RA: La perSona que Se obliga en las Villas ò Lugares à mantener la tienda de Abaceria. *Dicc. de Aut.* (La abaceria es la tienda donde se vende aceite, vinagre, pescado seco, etc)

¹³¹Este pasaje no queda nada claro por dos razones. Una es que hay trazos que dificultan la lectura, de modo que la primera cita no sabemos muy bien dónde iniciarla. La otra razón está en que puede haber una confusión en las citas, pues se ponen en boca de Boscán unas palabras que se corresponden en buena medida con las que conforman el primer verso del soneto XXVIII de Garcilaso:

Boscán, vengado estáis con mengua mía...

En Garcilaso no hemos encontrado ningún uso de «a costa», mientras que en Boscán sí que lo tenemos en la composición «Para bien confessar», en los versos: «¿Quién dexa en trago tan fuerte// remedio a tan poca costa...». También en la Carta a la Duquesa de Soma: «Y si quisieren chistes también los hallarán a poca costa.»

cosas, sin exsplicar sus propiedades y otras muchas, las tienen necesariam[en]te entendidas. Y con todo eso no hay cosa más común en poesía, ni entre poetas más usada que decir «nieve blanca», «oro rojo», «duro diamante», «mar salado», «colorada sangre». Pregunto yo agora ¿si todas estas propiedades sin decirse necesariamente se consiguen y entienden para qué las ponen los poetas? Y si en ellos está bien, ¿por qué lo repreenden V[uestra]s M[er]c[ede]s en mí? Y si es malo ¿por qué lo usan todos? Si bueno, ¿por qué lo reprueban estos señores? (Esto tienen las malignas repreensiones cuando salen de ánimos invidiosos, que como van guiadas por pasión van desnudas de razón y así vienen a redundar en perjuicio de sus autores y en propia vergüenza y corrimiento suyo).

Pero no quiero defender mis cosas con decir: «Hago lo que otros hacen, digo lo que otros dijeron», defensa de V[uestra]s M[er]c[ede]s, no mía por cierto, pues nunca que pude tener razón legítima por mi parte me contenté con el uso, si no fuese con aquellas cosas cuya razón no es otra que el uso. (f. 40r) Pregunto yo, ¿decir que toda hermosura es amada, dónde lo hallaron como nescenario para de aquí inferir que sin decirse podía muy bien entenderse? De la hermosura hallo yo que es propio ser amable en cuanto buena, pero no ser amada que es¹³² acto accidental¹³³, pues aprovecha muy poco [a] una hermosura ser tal para ser amada, si no parece lo que es al amante, siendo como es objeto de la voluntad, según lo define Aristótelles «el bien aparente, no el real». Diránme ¿cómo puede ser una mujer hermosa y no parecerlo, cómo puede ser una pintura muy perfecta sin que lo entienda un rústico y cómo en gusto dañado pierden su sabor todas las cosas? Ni más ni menos si, como algunos autores dicen, no es otra cosa beldad que una conveniente proporción de partes... Acaecerá mill veces ser un rostro muy bien proporcionado, y por el consiguiente muy hermoso, sin que parezca tal a los que lo miran, lo que según opinión de doctísimos hombres no nasce de otra cosa sino de faltarle una viva gracia un cierto espíritu q[ue] acompaña las¹³⁴ estremadas hermosuras¹³⁵, y las hace no sólo

¹³²Lo que se lee es: «queles acto accidental». Debe corresponder a lo que transcribimos.

¹³³Posiblemente se refiere a la distinción, basada en la escolástica, que considera la belleza como *bonum per se*, y por tanto "amable" o digno de ser amado; en cambio, que la belleza sea "amada" es un hecho accidental, pues este concepto no es inherente a la belleza en sí, sino que ese hecho es externo a la propia belleza, que ha de ser considerada como tal porque así lo parezca, como dirá el autor a continuación.

¹³⁴Aparece tachada aquí la forma *viv*.

¹³⁵Creemos que se refiere a la *concinnitas*. «La *concinnitas* consiste en esa singular armonía, fundada en una norma precisa, en una *ratio* cierta, que conjugando las partes con el todo engendra la *pulchritudo*. Resuelta en números, ritmos, proporciones, responde a unos principios inmanentes que la naturaleza aplica universalmente, que se hacen presentes en el cuerpo humano como en las flores, que los oídos oyen en la música y los ojos aprecian en las cosas bellas, pues también están en el alma del hombre». F. Rico, *El sueño*.... pág. 64.

amables, pero amadas; y donde esta gracia y espíritu faltan importa poco la proporción para el amor. Así vemos muchas mujeres que compasados sus rostros no esceden un punto en la proporción debida y con todo que sean tales no hay quien ame¹³⁶. Ni según q[ue] si sólo valiese el ser hermosa en cuanto bien proporcionada (f. 40v) para ser de todos querida, amarían los hombres sumamente muchas imágenes, muchas estatuas, tan perfectas y acabadas que no les falta sino el hablar. Pero ¿quién hay tan loco, tan sin seso ni razón que por ver una figura muy acabada, una estatua muy perfecta la ame? Y si toda hermosura puesta en proporción de partes es necesariamente amada, como V[uestra]s M[er]c[ede]s dicen, ¿cómo podrán dejar de ser amadas todas las pinturas que fueren tales? Bien que algunas lo han sido: cosa es muy sabida lo de la estatua de Venus Gnidia tan locamente amada de aquel mancebo q[ue] dejó por memoria y testimonio de su locura aq[ue]lla abominable mancha.

Dejemos a Pigmalión¹³⁷ con su estatua de mármol, dejemos a Alenidas (sic) perdido por la estatua de Cupido, al otro necio q[ue] murió enamorado de la estatua de la Fortuna y una mañana le hallaron muerto por sus amores al pie de ella, que si estos y otros muchos fueron cuentos verdaderos, no hay que hacer caso de ellos, habiendo sido amores monstruosos, cual fue el de Pasíph[a]e con el toro¹³⁸ y el de Cratis, pastor, con la cabra. Yo no trato sino de amores fundados en razón, con la cual nunca hombre [hizo] cosas semejantes. En estos es manifiesto un engaño: pensar que todo lo verdaderamente hermoso es amado. Hay más, que comúnmente vemos muchas imágenes tenidas y confesadas de todos por hermosas y con todo esto amadas de ninguno. Lucio Apuleio en su *Asno de oro*, en aquella graciosa fábula de Psiche, dice de ella que era tan hermosa que verdaderamente parecía cosa fuera de toda condición mortal, ni por ser

¹³⁶Marsilio Ficino explica esta situación del modo siguiente: «Este afecto [el amor] nace de dos causas. Ya porque la apariencia y la figura del hombre dispuestas de manera apropiada concuerdan perfectamente con la noción del género humano que nuestro espíritu tomó del autor de todo y que guarda. En consecuencia, si la imagen del hombre que es tomada por los sentidos y pasa al espíritu no concuerda con la figura del hombre que posee el espíritu, al momento le disgusta, y como deforme, se odia. Si concuerda, en seguida agrada, y como hermosa, se ama. Y por esto sucede que algunos que nos encontramos, al instante nos gustan o nos disgustan, sin que sepamos la causa de esta impresión, porque el espíritu, impedido con el gobierno del cuerpo, no mira las formas que por naturaleza están dentro de él. Pero sucede entonces que por una natural inconveniencia o conveniencia, la forma exterior de una cosa, pulsando con su imagen la forma de la cosa misma, pintada en el espíritu, está en acuerdo o en desacuerdo, y por esta oculta ofensa o caricia, el espíritu conmovido ama u odia a la cosa misma.» *De amore*, Traducción y estudio preliminar Rocio de la Villa Ardura, Madrid, Editorial Tecnos, 1989, pág. 98-99.

¹³⁷Recordemos que Pigmalión modela la estatua de mármol de una joven perfecta y se enamora de ella, por lo que ruega a Venus que le dé vida y la convierta en mujer. Así ocurrirá; después se unirá a ella y nacerá Pafo.

¹³⁸Se refiere al mito de Minotauro, hijo de Pasiphae y de un toro del que se había enamorado.

tal había en toda la cibdad, ni hubo entre todos cuantos la conocieron hombre (f. 41r) que a ella se aficionase, ni jamás persona se sintió encendida con los rayos de su hermosura. Todos la miraban, todos la loaban, pero de la suerte que a una muy acabada pintura, con aquel calor con que solemos mirar una estatua de mármol muy bien hecha. Por el contrario, las dos hermanas, de gran parte no tan hermosas como ella, contentaron más y fueron pedidas de dos reyes por mujeres¹³⁹. Por lo dicho parece claro cómo no todas las hermosuras, si bien sean amables, son amadas. (Entiendo yo esto).

Dije de aq[ue]lla señora no solamente que era hermosa, pero añado que su hermosura era no tan solamente amable, pero amada de todo el mundo; como la q[ue] es tal y tan adelantada que desnuda de todas las demás partes ella por sí sola es admirada y amada de todos los buenos entendimientos del mundo. Entendiendo, pues, yo, señores, que hay muchas hermosuras frías, desnudas de toda gracia, sin calor de amoroso fuego, dije «belleza amada». No fue necesidad de consonante, no fue palabra ociosa. Particular advertencia fue mía, mal entendida de V[uestra]s M[er]c[ede]s, y pluguiera a Dios en todo hubieran parecido poco advertidos, pues en tal caso no pecaran de ignorantes.

- 13^a Causa Lo que después de esto se reprehendió fue que el soneto era tomado lo principal del Petrarca, o digamos todo. Por cierto, señores, en tales de mis cosas saben V[uestra]s M[er]c[ede]s más que yo y en las demás, más o suyas, no saben nada. Verdaderamente se querrán haber con mis sonetos como, según dicen, se hubo el teniente de Medina con las hechiceras, haciéndoles confesar por fuerza lo que nunca les pasó por el pensamiento. ¿Quieren V[uestra]s M[er]c[ede]s, ni más ni menos, que confiese yo por hurto lo que está tan lejos de serlo cuanto de parecer? Lo miren ahora cuán bien lo miraron, pues si libres de invidiosa calumnia lo miraran, vieran la mucha diferencia del soneto mío al, (f. 41v) de Petrarca, pues bien mirad[o] el soneto es¹⁴⁰

«Era il giorno que al sol se iscoloraro»

Si cosa tiene que pueda a las del mío parecerse es aquel verso, «ma al mío parer no li fu honore» tan diferente del mío,

«Oh blanca nimpha, no fue gloria honrosa»

¹³⁹Estamos en el principio de la fábula de Psique y Cupido que comienza en el libro IV y termina en el VI. La admiración que despertaba la joven y la comparación con la estatua de mármol se encuentran en el texto de Apuleyo.

¹⁴⁰Se trata del Soneto n.º 3 del *Canzoniere*. De los dos versos que cita el segundo no corresponde exactamente con lo que Damasio enuncia, sino que la primera palabra de ese verso es «però».

que si bien el aire de las palabras sea tan semejante y parezca que por diversos términos fuimos los dos a un fin, que mucho habiendo sido la ocasión mía semejante a la del Petrarca, pues si él vio su Laura el Viernes de la Cruz y se enamoró de ella en la iglesia, como algunos dicen, yo ni más ni menos vi a aquella señora en la iglesia un día de harta solemnidad, y tan descuidadamente di yo en su hermosa vista cuanto el Petrarca dice que dio en la de su Laura. Las ocasiones iguales, los lugares semejantes, aunque con tan desiguales ingenios, ¿por qué no pudimos concurrir? Cuanto más, señores míos, que la *imitación* no se debe llamar hurto, ni tampoco me maravillo si como los que no saben en qué consiste el imitar, acostumbrados a siempre hurtar, llamen hurto cualquiera ingeniosa *imitación*.

Después de las reprehensiones referidas de estos sonetos, han puesto, ni más ni menos, las manos o las lenguas en algunas otras cosas mías, en la misma igualdad de juicio en esto que en aquello (tales son las reprehensiones de estos señores, que una vista serán fáciles de conocer las demás por suyas).

14ª Causa Ríense mucho de que en un soneto pastoril dije:

«Ingrata Galathea, cruel, maligna»

paresciéndoles: lo uno, que «maligna» no es vocablo castellano (como ni fue «mercedes» latinos).

Lo segundo. Dice uno de estos señores que «maligno» y «maligna» no se dice sino de los spiritus malignos¹⁴¹.

Lo tercero. Llamar a una dama «maligna», cosa que sólo se dice al demonio, que es muy mal hecho y de muy mal poeta.

Veamos, pues, si el vocablo es castellano y preguntémoslo a cuantos ayer nacieron si hay cosa más común que llamar «ma- (f. 42r) ligno» a un hombre malicioso en Romance. (Por cierto, yo no sé cómo puede presumir de castellano quien niega la propiedad de este vocablo en Romance). Si les parece por ser vocablo que también le hay en latín, y más antiguo suyo q[ue] n[uest]ro, que por esto no deba llamarse castellano quitarán ni más ni menos el uso de los más nombres de n[uest]ra lengua, pues todos son puros latinos, y tales griegos, algunos italianos, y muchos arábigos; de ellos flamencos y franceses. (_Mucha niñería es _responderá_ semejantes frialdades.)

¹⁴¹El uso de «maligno» aplicado a espíritu está testimoniado en Juan de Mena,

Tornándose contra el cuerpo mesquino,
quando su forma vido seer inmota,
con biva culuebra lo fiere y açota
por que el espíritu traiga maligno;

Laberinto de Fortuna, Ed. estudio y notas de Louise Vasvari Fainberg, Madrid, 1976, Editorial Alhambra, estrofa 249.

Pero escúseme la fuerza de algunos señores amigos, que a ello me obligan, pues decir lo segundo es muy bueno: q[ue] «maligno» no se dice sino a espíritus malignos. Pues, señores, ¿qué haremos, que entre los demonios no hay hembra? Esta terminación maligna y malignas ¿de quién se dirá? pues las reglas de Gramática no permiten decir «espíritus malignas» (si ya no quieran sentir con alg[uno]s de los antiguos que dijeron que había demonios mujeres, y no mintieron si entendieron de algunas q[ue] que viven entre nosotros). Cosa, «maligno» y «maligna», paréceme a mi señores míos que se podrá decir propiamente de V[uestra]s M[er]c[ede]s y de sus lenguas, mejor mucho que de los demonios, pues la propia significación de este vocablo, «maligno», es ser mal intencionado, tener malas intenciones, de aquí viene secundariamente a tomarse por «hombres y mujeres maliciosas», pues quien tiene ruin intencion, por bueno q[ue] sea, lo d[ic]ho siempre lo tuerce a su mal propósito, al menos no al bueno, q[ue] val[d]ría tócase también «maligno» por una cosa mal inclinada, si es muy común cosa decir a un mocho: ¡Oh, qué maligno rapaz! Allí no quiere decir «malicioso» ni «mal intencionado», sino «dañino, mal inclinado».

Usamos de este nombre muchas veces en conversación, y entre cortesanos ingenios es muy familiar decir cuando uno adrede, conversando en graciosa conversación, tuerce todo lo que su dama le dice a otro sentido y a lo q[ue] ella no (f. 42v) pretendió. Llamarle ella «maligno» es esto tan sabido y tan usado q[ue] ignorarlo es nunca haber tratado con gentes.

Donde este vocablo es más usado es entre rústicos, y uno de sus mayores requiebros cuando sus zagalas les hacen algún desfavor es llamarlas «malignas». De esto están llenas todas cuantas farsas pastoriles hay en España. Pues díganme ahora estos s[eñore]s en un soneto pastoril, cual éste, y en boca de un pastor, ¿hay cosa que mejor parezca que lo muy usado entre ellos? Si[n] guardar el dechero de las cosas es q[ue] hable Dalio como un criado bajo y Simo como un viejo rencilloso, Thais como ramera profana, Panphilo con un modo muy enamorado, ¿por qué ha de parecer mal que un pastor use de los términos más familiares a su persona y trato?¹⁴²

¹⁴²La palabra «maligna» con el sentido negativo que aquí se le da (no con el de "escasa" que vimos en la nota 75) se encuentra en textos medievales de Historia y Medicina, por lo que no debía resultar su uso muy extendido fuera de los ambientes cultos. Pero en el siglo XVI aparece utilizada por Juan del Encina en sus églogas. Hemos encontrado en la *Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* el ejemplo siguiente:

¡O, pobre de seso!, ¿más que de plazer,
de sola pintura te dexas vencer
sin que otra virtud cubierta detenga?
Y si la tiene, ¿por qué tienes lengua
malina contra una virtuosa muger?

(En nota se señala que en uno de los Ms. de J. del Encina la forma es *maligna*). Se atestigua así el uso de *maligna* en las églogas pastoriles. Pero

Pues el encarecer de la objetión: Estuvo donoso diciendo «si que».... a una dama es mal d[ic]ho. Bien estoy que se diga a una dama, pero ¿no veen que se lo dije como pastora y yo en traje de pastor? ¿A una dama dijérale yo en un soneto cortesano «injusta, cruel, perversa, maligna», como allí le dije? Es lo bueno q[ue] diciendo el señor que reprehendía esto un soneto suyo pastoril, fingiendo un pastor que iba desesperado de cierta sentencia (no me acuerdo los versos):

Iré por peñas, por abrojos, por espinas
y por plantas espinosas,

riéndome yo de que dijo «por plantas espinosas», él no supo cómo escusarlo, sino diciendo: _Señor, habéis de entender que lo dice un pastor necio que no sabe más. Dije yo entonces: _Pues, señor, si v[uest]ro pastor necio pudo decir esa necedad, mi pastor cuerdo bien pudo decir esta cordura que está muy bien d[ic]ha y muy propia, tanto que [en] todo mi soneto no hay cosa más galana que aquella palabra «maligna».

Pregunto yo: Si este señor, comenzando a loar a Salomón en un soneto suyo comienza diciendo:

Si Salomón q[ue] fue tan avisado

¿por qué no diré yo en un soneto pastoril, vituperando:

Ingrata Galathea, cruel, maligna
tan propio, tan galano y tan bien d[ic]ho? ¿Cómo, señor, así se había (f. 43r) de loar Salomón, padre de todo el saber humano, el más sabio hombre después de Adán, acá de los nacidos, padre de la sabiduría humana, que rescibió el saber por gracia, alumbrado del Espíritu Santo? ¿Un hombre tal, había de entrar loándole V[uestra] M[erced] con llamarle «avisado», cosa que de un triste paje se dice, cosa de que ya no se precia un niño recién nacido, sino que pasan a mucho más que a parescer avisados?

Damasio señala algo más, y es la utilización de esta forma como propia y caracterizadora del lenguaje de los pastores. Nuestras consultas en este sentido nos han llevado a la apreciación de que en las farsas pastoriles, junto al sayagués, existe una forma de expresión extremadamente culta que suele darse en las quejas de algunos pastores. En el teatro de Lope de Rueda, en la farsa pastoril titulada *Colloquio de Tymbria* los personajes de Troyco y Asobrio emplean periodos sumamente largos, superlativos en _ísimo y numerosos vocablos cultos. Angeles Cardona se refiere a esta situación en estos términos: «Lo más importante es la cantidad de jergas idiomáticas que ha utilizado para una serie de tipos que, como decíamos, se repiten. El procedimiento no es nuevo. Arranca del patriarca del teatro español, Juan del Encina, y es aprovechado con éxito por Lucas Fernández y Torres Naharro.» *Lope de Rueda, Teatro Completo*. Edición de Angeles Cardona de Gibert. Barcelona, Bruguera, 3ª edición. 1997. Pág. 33.

Riéndome yo de esto, como tenía razón, truje el lugar de donde reprende Ovidio semejante me [.....] muy bajamente a Ulises en aquel versecillo:

«*Non formosus erat, sed erat facundus, Ulises*»¹⁴³ diciendo:

«No era Ulises hermoso, pero era elocuente». Dijo aquel señor poeta cuando yo le truje este lugar:

—¿Qué tiene esto que ver con esto otro? pues las comparaciones han de ser de un mismo género.

Porque vean las gentes quiénes tratan de reprehender, quiénes se meten en cuenta de poetas, quiénes quieren parescer doctor[es] en lo que hacen, ingeniosos en cuanto dicen. Miren cuán bien entendió este s[eñor] el lugar que yo truje contra él y cuán bien entendió el que él allegó para escaparse. Porque vean: si Ulises y Salomón, siendo hombres; el soneto loando a Salomón; el verso a Ulises; poeta Ovidio; presumiendo este otro señor de poeta. Miren, por Dios, si eran. La comparación e[s] *riden[s] generis*. (No piense ninguno que es cuento fingido, pues pasó en la Librería Pública, delante de más de diez o doce testigos, con un poeta de los nueve de la Fama.)¹⁴⁴

Peroratio Con estas cosas y otras infinitas semejantes he disimulado yo muchos días ha, diciendo de todo bien, loando cuanto todos hacen y dicen, viviendo tan ajeno como todo el mundo sabe de me hacer juez de cosas ajenas, no porque me falte ingenio para mal decir, ni entendimiento para entender las cosas mal d[ic]has, pues, si yo entendiéndolo hago y digo algunas buenas, no hay por qué me falte conocimiento de las malas, siendo como es una misma facultad y de un mismo artífice el bien y el mal decir. Pero helo notado siempre viendo que cada uno hace

¹⁴³Corresponde al verso 123 del libro segundo del *Ars Amatoria*. También en las *Metamorfosis* Ovidio hace referencia a la elocuencia de Ulises en los versos 91- 92 del Libro XIII:

*Ecce ferunt Troes ferrumque ignesque Iouemque
in Danaas classes: ubi nunc facundus Vlixes?*

¹⁴⁴La alusión a los nueve de la Fama aparece también en El Quijote, capítulo V, I. Rodríguez Marín precisa los integrantes de tal grupo: «Fueron tres judíos: Josué, David y Judas Macabeo; tres gentiles: Alejandro, Héctor y Julio César, y tres cristianos: el rey Artús, Carlomagno y Godofredo de Bullón». Damasio se refiere a un grupo que debía de ser conocido en ciertos ambientes con este nombre; sus integrantes no parece que fueran muy lúcidos, pues, curiosamente, nuestro autor vuelve a hacer alusión a uno de ellos en el *D. de la Discr.*, al hablar de la necesidad de adaptar nuestro discurso a las circunstancias externas; nos lo presenta en esta situación: «...acuerdeseos, y rreystes mucho, la necedad de cierto predicador, ya defuncto, tenido en esta villa por vno de los de la fama, q[ue] en cierta conbersacion de damas, mocas y muy hermosas, para entretenerlas tomo por tercera a la Santissima Trinidad y comenco a tractar, leuantados los ojos al al cielo, la eternidad del padre, la xeneracion sin principio y ab eterno del beruo, aunq[ue] de la *production nunca commencada del spiritu santo*, en aq[ue]ll ynefable y reciproco Amor de entre padre y hijo, tomo y no mal ocaasion para ciertas digresiones amorosas, en las quales applicando *sacra prophanis* os parecio a vos mas Platonico que trinitario.» (f. 42v)

lo que sabe; y donde las fuerzas del ingenio obligan a los buenos deseos, es de loar el pro- (f. 43v) pósito de tan virtuoso trabajo; por donde me persuado yo, no sé si con razón, que en cualquiera cosa de ingenio hay lugar al favor; cuando no sea la obra, siquiera por el deseo. Y como muy bien dice Cicerón, no todos pueden ser tales que sean sumamente loados, ni por faltar de muy buenos merecen ser repreendidos, pues en las más cosas unos son loados, otros aprobados y los demás no deben ser desanimados, siendo tan común cosa de un ingenio rústico y mal labrado, con el importuno trabajo, con el uso y porfía su[rt]ir, a[n]dando el t[iem]po, maravillosos efectos, suavísimos frutos, muy honrosos y loables trabajos: tanto puede un ánimo no cansado, confiado en su trabajo. Vense de estos tantos ejemplos cada día que no hay cosa más sabida entre gentes de ingenio que ver grandes habilidades perdidas y muchas no tales ganadas.

Por esto yo jamás huelgo decir mal de cosa, ni reprehender trabajos ajenos, sino aquellos ya de todos muy reprobados, o cuando son de hombres muy confiados de sí mismos, con tan poca razón como V[uestra]s M[er]c[ede]s. Aún en los tales, si no provocado, jamás holgué de poner lengua en sus trabajos, ni dejo de reprehender cosas ajenas por escusar de esta manera la reprehensión de las mías, pues cuando [son] de tales ingenios yo las estimo muy poco, por lo poco que me pueden quitar ni poner. Y cuando mis cosas son notadas por no tales de buenos ingenios, huelgo en tal caso corregirlas tomando buenamente cualquiera ingenioso parecer en ellos, cuando es de hombre en quien yo reconozco juicio y doctrina.

Esto he d[ic]ho para q[ue] vean V[uestra]s M[er]c[ede]s la poca razón que tuvieron en poner lengua en mis sonetos, haciendo fiesta de ellos, siendo de un hombre que jamás de sus cosas dijo ni pensó decir de las de otros ningunos, estando yo tan ajeno de dar ocasión de mal decir a persona haciendo las cosas que hago. Si algunas son por mi solo contento, algunas y las más forzosas ocasiones, no porque lo tenga por oficio, pues no hay hombre en el mundo tan ajeno de poesía, por ser tan dado a la prosa¹⁴⁵ y juntarse estos dos estudios tan mal entre sí, que como dice una cartilla de *La amorosa visión* de Juan Bocacio, nunca buen poeta tal orador, ni orador excelente jamás (f. 44r) buen poeta¹⁴⁶. Bien sea verdad que me precio que

¹⁴⁵Puede parecer un contrasentido esta afirmación a la vista de lo expuesto en la carta hasta ahora, especialmente si comparamos estas palabras con la causa décima; pero hemos de tener presente que las personas que cursaban o habían cursado los *studia humanitatis* tenían como parte esencial de su preparación la práctica poética; de ahí que el autor señale que no tiene por "oficio" la poesía. En este sentido se puede ver en la obra ya citada de Paul Oskar Kristeller, pág. 28.

¹⁴⁶Nos parece que Damasio alude en este pasaje a algunos apartados poéticos de esta obra de Boccaccio, de manera concreta a los acrósticos del comienzo, que plantean ciertos problemas métricos y que no fueron bien acogidos ni interpretados; hasta el punto que en la edición crítica de esta obra, a cargo

los versos salidos de mi mano ninguno de V[uestra]s M[er]c[ede]s los sabrá entender, cuanto más tratar de reprehenderlos; pero siendo ellos tales y de un hombre tan apartado de ser poeta, tan libre de traer sus cosas a vender ni competir con ninguno otro q[ue] más de esto se precie, no debieran, como digo, señores míos, tan de veras y con tanto cuidado poner sus ingenios todos en decir mal de tan inocentes sonetos, pues era vivo su dueño, con tal lengua y pluma que, incitado con semejante razón, sabría volver por sus cosas, sin temor de todos los detractores de este pueblo, que más guerra le presuman hacer. Y cuando algo quisieran notar de mis versos hallarán, no lo quiero negar, muchas cosas dignas de emienda si las supieran entende[r], sin las que acusaron con tan poca razón, por estar todas a mi pobre juicio no sólo buenas, pero muy galanas y muy acertadas. Pues, ¿cómo no me tengo yo de reír de hombres que reprehenden «cabellos de oro rojos», porque el «rojos» había de convenir con el oro y no con los cabellos? Y si eran de oro y [...] ¹⁴⁷ rojos no hubo para qué decirlo, cuanto más [...] se [...] la en otra p[ar]te que dije yo «cabellos de oro finos» ¿cómo salieran? Si este versecillo fue a decir Petrarca, a defenderlo ¿cómo lo entendieran? Cuán bien entendieran el de Virgillio:

*ibant obscuri sola sub nocte per cunbras*¹⁴⁸.

El mismo

*solidoque adamante columna*¹⁴⁹

y tantos otros millones de ejemplos que hay de la **hipálage** entre los latinos.

Declarando yo esta figura de que usé en aquel verso, y en los demás semejantes, a un señor que pertinazmente, sin entenderlo, por solo su parescer, lo reprehendía confundido de mis razones; otro día, refiriendo un soneto suyo, dijo una cosa que a mí se me antojó reprehender como mal d[ic]ha. Era el verso

de Vittore Branca, podemos leer lo siguiente: «Nella loro bizzarra strannezza, nella artificiosità arida, gli acrostici dell' *Amorosa visione* rappresentano un vero capolavoro che non teme confronti.

Ma, come è naturale, di questo loro carattere di eccezione *tour de force* risentono chiaramente nelle licenze e nelle stranezze degli schemi, della metrica e della grafia. Se non è il caso di insistere troppo sulle prime, tanto libere e varie sono le forme dei sonetti caudati e doppi [...], la grafia e la metrica meritano una più attenta considerazione, soprattutto perché servirono, per uno strano errore di metodo, ad arbitrarie e fallaci affermazioni sulle abitudini del Boccaccio scrittore e rimatore.» *Amorosa visione*. Florencia, G. C. Sansoni editore. 1944

¹⁴⁷En el verso hay dibujado un escudo, cuya tinta cala a esta parte del folio e impide la lectura de algunas palabras en esta línea y las siguiente, por lo que este fragmento queda poco claro.

¹⁴⁸Eneida, VI, v. 268: *Ibant obscuri sola sub nocte per umbras*.

¹⁴⁹Eneida, VI, v. 552: *Porta adversa ingens solidoque adamante columnae*.

«sentidos, dad a todo mal espanto»

(f. 44v) donde su intento fue decir: no sintáis de sí más ningún mal, cosa que es tan dura, y tan impropriamente dijo. Acusando yo la dureza, la impropiedad de semejante término de hablar, aprobando hartos más de lo q[ue] es, otro día (aunque oído de mí) respondió:

_S[eñ]or, aquella es **hipálage**.

Mirá el s[eñ]or poeta, cuán bien entendía la figura y el artificio. Parecióle que era lo mismo.

Dad a todo mal, espanta qué decir.

Date clasib[us] equor[es]

*date nelis uentos.*¹⁵⁰

V a l e

¹⁵⁰La frase debe ser: *Date classibus aequores*
date uelis uentos.

III-3. ESTUDIO DE LA CARTA DE DAMASIO PARA EL SECRETARIO PALOMINO Y JERONIMO DE LOS RIOS Y EL BACHILLER RIVERA.

*Difficile est proprie communia dicere, tuque
rectius Iliacum carmen deducis in actus
quam si proferres ignota indictaque primus*¹⁵¹.

Estos versos de Horacio orientan la composición de la carta que nos ocupa. El poeta vallisoletano hace referencia directa a ellos al finalizar la quinta *causa*, en la que ha sido acusado de hurtar de Petrarca. Son éstas sus palabras: «Pero sepa el señor Jerónimo de los Ríos q[ue] el hurto bien disfrazado es más honroso, mucho, que la propia *inventi*ón, y así se ha de entender aquel verso de Horatio en la *Arte Poetica*

.....tuque
rectius Iliacum» (f. 2 7r)

La interpretación que Damasio hace de los versos horacianos es lo que le lleva a escribir su misiva siguiendo las pautas de la controversia mantenida entre Caro y Castelvetro, teniendo especialmente presente la parte denominada *Risentimento del Predella*. De igual modo que analizamos las influencias y los aspectos propios en la epístola al capitán Salazar, intentaremos asimismo dejar constancia de las peculiaridades en esta otra obra.

Hemos de tener presente que tanto en el *Ris. Pred.* como en la *Carta JR.* estamos en el texto de la *controversia* propiamente dicha al tratarse de «una ‘cuestión debatida’ contestada en el sentido de ambas partes»¹⁵². Una vez que se ha producido la crítica, ahora se hace patente el desacuerdo. Como ha existido un juicio previo que ha podido influir sobre el público, el autor va a emplear todos los recursos posibles de su elocuencia para contrarrestar los efectos de las opiniones precedentes. Se trata de una cuestión que encaja perfectamente en el *genus demonstrativum*, en el cual «la calificación que el orador pretende conseguir sobre el asunto tratado[...] proviene principalmente de la alternativa καλον (*honestum*) αιρχρον (*turpe*). [...] El orador representa y defiende ante el público la posición de la alternativa que

¹⁵¹«Es difícil exponer temas conocidos de una forma original y tú transformarás el poema iliaco en obra teatral más fácilmente que si presentaras algo desconocido y que no se ha dicho»

¹⁵²Lausberg, H. *Manual de Retórica Literaria*. Madrid, Ed. Gredos, 1966, pág. 157.

ha elegido como si fuese su parte o cliente, y trata de ganar al público para su causa o de reafirmarle en la opinión que ya tiene»¹⁵³. En estos casos no tenemos orador en el sentido literal del término, pero veremos que los recursos manejados por el escritor corresponden a los empleados en la dialéctica.

III-3-1. EXORDIUM

Teniendo en cuenta la importancia de esta parte inicial de la carta, porque es en ella donde se llevan a cabo los planteamientos que luego se desarrollarán a lo largo de toda la misiva, observamos la presentación del emisor como persona bien diferente al inductor a la polémica. El *Ris. Pred.* comienza con la imagen del emisor como persona pacífica y nada aficionada a la discusión, que se siente obligado a contestar a Castelvetro por el atropello cometido:

Io, che sono usato di tacer sempre e d'udir solamente gli altri parlare¹⁵⁴, non mi posso contenere di non rispondere a voi, messer Ludovico Castelvetro, sentendo le frivole e le pazze cose che c'è parso di dire contra la canzone del Caro, e 'l modo villano e dispettoso con che l'avete dette..... (Pág. 25)

Se trata del procedimiento habitual para captar el favor hacia sí e indisponer contra el oponente, *benevolum parare* y *ab adversariorum persona* respectivamente, como es frecuente en las controversias.

En una línea muy parecida, pero siguiendo en este caso la misiva de Petrarca, Damasio también se nos presenta como *vir bonus*. Ambos se nos muestran llenos de candidez, circunstancia que ha sido aprovechada por sus censores, quienes valiéndose de malas artes han conseguido los sonetos que ahora critican:

...accidit ut in *Africa* mea, que tunc invenis notior iam famosiorque quam vellem, curis postea multis et gravibus pressa consenuit, aliquot illi tali amico versiculi placuissent. Quos palam poscere veritus, nemo namque verecundior nemo reverentior amicorum atque imprimis mei, submisit qui illos muneris instar ingentis supplicis prece deposceret. Negavi contra meum morem et intempestivum desiderium libera caritate redargui. Erubuit quievitque tantisper, atque oravit imperioso ut parcerem amori; nec secius die altero atque altero

¹⁵³*Ibid.* pág. 109-110.

¹⁵⁴Recordemos que Predella es el conserje de la academia y «l'offizio suo non è altro che dar da sedere a quei scioperati che vi si raunano» (*Lett. M.P.* pág. 25), de ahí que su misión habitual sea la de oír y callar.

adhibitis intercessoribus institit importunitate prorsus ingenua ac modesta: tenera quidem frons pudorque purpureus mearum duritiem repulsarum ferre non poterat, semper igitur illo absente substituti aderant: est quidem quisque pro alio quam pro se honestius **importunus**. (Pág. 628)

El día de la Concepción de Nuestra Señora, día de que con tanta razón me acuerdo y acordaré mientras viviere, **importunado de un niño** (cosa que pocas veces suelo hacer) le di siete sonetos míos, los primeros que en aquella sazón se me ofrescieron a la memoria, y no quiero decir los peores o de los razonables, pues se hicieron a tales personas en cuyo servicio y loor estaba yo obligado a poner todo el caudal de mi juicio y habilidad (si por ventura en casos semejantes es alguna). (f. 16r)

Después de que la poesía ha salido de sus manos, es gente sin ningún oficio en el arte de escribir la que se dispone a juzgarla:

Primero, con todo esto que responda a mis sonetos, querría saber del señor Jerónimo de los Ríos y del señor Palomino qué vieron en sí, qué partes son las suyas para meterse en juicio de poesía y engerirse en nombre de poetas. ¿Hanse soñado, por ventura, como dice el otro, en Elicón o en Parnaso?. ¿Están revestidos del alma de Boscán como E[n]nio de la de Homero?. (f. 17r)

Esta audacia de los ignorantes para juzgar composiciones ajenas no es novedosa, sino que parece más bien una costumbre secular de los incapaces, como advierte Petrarca:

Novum genus! imo antiquum, nec michi soli ultimo hominum, sed primis ac maximis importunum, ante alios Ieronimo qui, de his ad amicos scribens, «librum» inquit «non efferatis in publicum et ne fastidiosis cibos ingeratis vitestisque eorum supercilium, qui iudicare tantum de aliis et ipsi facere, nil noverunt» (Pág. 626)

Precisamente los grandes poetas, y no otros, han sido los que han padecido de estos ataques a lo largo de la Historia:

Hec mecum ille hodie scintillantibus oculis et inexpletis ac tremulis vocibus agebat, denique tanta erat indignatio ut vix lacrimas cohiberet. Agnovi etatis amorisque impetus, solatusque hominem iussi esse bono animo: **eandem sortem philosophorum ac poetarum maximis fuisse**, non recusandam sed optabilem his qui recta via ad gloriam niterentur. (Pág. 640)

Damasio se apoya en la afirmación de Petrarca y llega a suponer irónicamente que él, por haber sido también objeto de censuras, pudiera estar entre los grandes autores:

Comenzaba a tenerme en algo, visto que mis cosas les ponían espuelas donde yo no me acordaba de las tuyas, pero cuando entendí la condición de sus ingenios, el género de la guerra, la razón de su competencia, finalmente, cuando bien supe la gente que [e]ra, las partes que tenían, lo poco que entendían, quedé corrido pues no pudieron Sus M[er]c[ede]s ponerse en una tal competencia menos que persuadidos de mí, que debía ser yo cuales ellos. (f. 21r)

Pero, al margen de estas reflexiones, son muchos los aspectos reprobables que se pueden encontrar en el comportamiento de los críticos. Petrarca nos descubre uno de los más ruines: la astucia. Para no ser tachados de envidiosos han comenzado con elogios que luego han ido cambiando a denuestos:

Hic accusatores mei, quo me sine invidie suspitione liberius notent, **a laudibus incipiunt**, carmenque ipsum celo equantes, in se clarum sed a me cui non decuit attributum dicunt. (Pág. 638)

Una actuación muy parecida se denuncia también en el caso de los Ríos, Rivera y Palomino:

.....bien que **algunas cosas fueron de ellos muy loadas** (artificio viejo y muy sabido ganar crédito con una verdad para cien mentiras). (f. 16v)

Así pues, al presentarse las cosas del modo que hemos visto, el escritor tiene varias posibilidades: la primera que se nos apunta en la *Carta I. Cert.* es el silencio, que corresponde a los sabios «...quia dum taciti iudicia hominum declinant tacito doctorum hominum iudicio condemnatur.» (pág. 626). Damasio confiesa haber optado en principio por esta posición:

Yo, con todo esto, no me persuadía a tomar la voz de mis sonetos, paresciéndome que en ser reprendidos de tales juicios no perdían nada, donde yo, en tomar con personas semejantes competencia, venía a mucho menos de la reputación que entre algunos señores doctos de estos reinos tengo. Y quien sin interés de ganancia se aventura a la pérdida, en sólo aventurarse pierde. (f. 17r)

Pero surge el amigo que se duele de las calumnias y que trata de combatir la injusticia de una situación que tanto perjudica la fama del poeta. Esto obliga a un cambio de proceder, y del silencio inicial pasamos a una respuesta esclarecedora:

Hoc ipso autem primum die rem ordine dedici, referente religioso quodam iuvene, cive itidem nostro, multum illis licet adverso, quique mei studio cum illorum certet invidia, ignaros velle meis in rebus scientiam ostentare; idque adeo molestum omnibus in patria meum nomen amantibus ut molestius nichil sit et multa ab eis in auxilium veri dici solere asserens; **illos autem captis inistere tanto nisu ut iam non rei veritas queri sed mei tantum infamia videatur** (*Carta I. Cert.*, pág. 638-640)

....al fin, algunos señores y amigos míos, **doliéndose de mi honra**, me avisaron de ellas. Contáronme todo lo pasado, dijéronme muchas de las emiendas y todas las cosas que en mis sonetos se repreendían. Parescióles que debía volver por mí, abonar mis obras. (f. 17r)

El poeta italiano se resigna a responder a los que lo critican, pero es una acción que acomete con verdadero pudor: *Me, fateor, pudet tam abiecte ineptie respondere, sed res cogit*. A Damasio la la situación creada le produce inicialmente desprecio:

Gana me da de reír cuando veo a qué juicios ha venido la poesía, y las gentes que tratan de ser poetas; y de lo que más río es de ver la libertad (no quiero decir la desvergüenza) con que tratan de ella los que ni la entienden, ni la saben, ni aún la pueden saber. (f. 16v)

Sin embargo, a medida que avance la carta esa actitud irá variando hasta coincidir con la vergüenza de su predecesor por recibir críticas de tan poca entidad:

...cosa, por cierto, harto vergonzosa para mí, ponerme a satisfacer tan de veras, con tan prolija escriptura a hombres tan poco ejercitados en buena poesía, (f. 34r)

(Pero no adelantemos aspectos que corresponden a la *narratio*.)

Hasta este punto el secretario del Almirante ha ido tomando de Petrarca aquellas ideas que le vienen bien para su propia imagen, pero para la de sus jueces el ejemplo del siglo XIV resulta bastante mesurado. Por ello acude al modelo ofrecido por Caro, cuyo tono es mucho más acorde con su

plan. Ambos escritores quieren sobre todo ridiculizar al adversario, pero además quieren dejar constancia de la falta cometida por los jueces al atacar las obras, así como dar una respuesta que deje a la vista de todos las carencias que encierran tales censuras. El fondo de la cuestión es el mismo, pero el estilo varía. Conciso el *Ris. Pred.*: «sentendo le frivole e le pazze cose....»; detallado e imaginativo el exordio de la *Carta JR.* en la que se reviven las escenas de la crítica con frases y detalles que nos hacen contemplar la situación. Y nada mejor para tal fin que recrear ante los ojos del público las arbitrariedades de los ineptos que lo han criticado. (El instrumento estilístico del que se vale es la *evidentia*, forma por la que Frías se siente especialmente atraído y que maneja con gran habilidad a lo largo de su carta).

Pues los demás de esos señores, y más que todos ingenioso el señor bachiller Ribera, ingenio por cierto harto digno de admiración en Poesía, dicenme que en unas partes daban carcajadas de risa, en otras arrugaban las frentes y las narices, como en cosa de grande enfado; de tales hacían notable burla, a cuales llamaban necias, a cuales frías. «Estas -decían- son superfluas, aquéllas impropias. Este pie meresce cien azotes por vagamundo; el que se sigue, desterrado por malo.» (f. 16v - f. 17r)

(Lo hace con tal realismo e imaginación que no sabe uno quiénes son los que han salido peor parados con tan detallada descripción, si los críticos o los sonetos del propio Damasio).

Da muestras nuestro autor de una gran habilidad creadora que le hace presentar situaciones muy ingeniosas. Entre ellas destacamos la parodia de juicio de sus sonetos, en la que sus críticos se identifican con los jueces más injustos de la Historia Sagrada:

Fueron allá las emiendas secretas, fueron los concilios secretos, anduvieron mis pobres sonetos de Annás a Caiphás, de Herodes a Pilatos, al fin volvieron a ser crucificados de V[uestra] M[erced]. Bien está; todo se sabe. Verdaderamente los siete Machabeos no fueron tan martirizados de Anthíoco cuanto mis siete sonetos de V[uestra]s M[er]c[ede]s. (f. 16v)

Este esperpento, en el que sus poemas están representados por los Macabeos, tiene su correspondencia con la situación real a la que Damasio nos quiere conducir: la de un juicio por parte del lector en el que él empleará

todos los procedimientos de defensa posibles, en consonancia con el *genus demonstrativum* :

¿Qué pensamiento, qué propósito, qué juicio, por ventura, trató de condenarlos civil y jurídicamente? **El juicio bien sé yo que fue civil; jurídico....después se verá.** ¿Quiso por ventura V[uestra] M[erced], como quien trataba en perjuicio de menores, hacerlo por parecer de letrados con decreto público de jueces ordinarios? (Y mirá qué jueces); **¿no quiso q[ue] les quedase a mis pobres sonetos, ni a mí como a tutor suyo, recurso de restitución "in integrum", en su honra ni en la mía?** Dieron al fin los señores letrados sus pareceres, pero ninguno se atrevió a firmarlo de su nombre. Dejaron satisfecho al señor Jerónimo de los Ríos de su justicia contra mí, aconsejándole siguiese la causa tan puesta contra mis sonetos como fiscal de Poesía, pero ninguno de estos señores se atrevió a salir con la causa adelante(f. 20r - f. 20v)

Este hecho nos lleva a otro de los aspectos coincidentes entre el *Ris. Pred.* y la *Carta JR.*: el tipo de *exordium* utilizado. Corresponde a la categoría de *insinuatio*, modalidad frecuente cuando ha habido un orador que nos ha precedido en el uso de la palabra y que se ha ganado ya la confianza del público: las obras de censura de Castelvetro y las críticas de los detractores de Damasio. Se trata en esta forma de exordio de ir atrayendo al público al punto de vista del que habla en segundo lugar por medio de recursos que den una impresión negativa de los críticos anteriores. Las fórmulas para conseguirlo son variadas, pero son eficaces los apóstrofes y las interrogaciones retóricas como formas más directas, así como las alusiones y suposiciones por el efecto posible en el subconsciente del público¹⁵⁵.

Non è dunque lecito agli scrittori d'una lingua di valersi delle voci d'un'altra? O non sapete che non solamente è lor concesso d'usar quelle che son forestiere e pratiche del paese, come son queste; ma d'ammettere anco di quelle che non si sono mai più scritte? [...] E chi lo dice? Il Castelvetro forse? Lo dicono tutti i

¹⁵⁵Estamos ante las denominadas *Figuras pragmáticas* cuyo rasgo diferenciador «radica en el hecho, reconocido desde antiguo, de estar vinculadas con un marco enunciativo "de carácter simulado o fingido".» Entran en este apartado, entre otras, «todas aquellas estructuras figuradas que pueden ponerse en relación con las personas del emisor y del receptor, o, lo que es lo mismo todas aquellas figuras que "simulan o fingen" las conocidas como "función expresiva" y "función apelativa" del lenguaje». José Antonio Mayoral, *Figuras retóricas*, Madrid, Editorial Síntesis, 1994. Pág. 275 y ss.

buoni autori delle lingua greca e della latina, ed alcuni de' nostri
che scrivono dell'arte..... (Pág. 26)

Sigue siendo en este apartado la carta de Damasio mucho más rica que la italiana, al buscar distintas imágenes que evoquen la calidad de sus oponentes:

Piensa el señor Jerónimo de los Ríos que el ser poeta es ser remendón; paréscele a él que no hay más Poesía en el mundo ni en el cielo que tomar mis sonetos y remendarlos y, como dijo el otro, a un sayo de seda echarle un remiendo de sayal. (f. 16v)

El paralelismo entre Caro y Damasio tomará un giro diferente al afrontar la base del problema uno y otro. En el *Risentimento* encontramos que los dos escritores inmersos en la polémica parten de una premisa común, la *auctoritas* como principio regidor de lo *admirabile* o lo *turpe* de la obra:

Resta che ci accordiamo a rimettercene (come è necessario) a terzi che ne sappiano più di voi e di me: e per venire a questo, non vi contenterete voi del giudizio, dell'autorità e dell'esempio di quelli che sono i maestri dell'arte dello scrivere, dai quali hanno imparato il Petrarca e tutti gli altri buoni scrittori.....? (Pág. 26)

Pero aunque el punto de partida es válido para ambos, después se produce el desacuerdo entre los litigantes por la apreciación que cada uno hace del concepto de autoridad. Se trata claramente de un *status finitionis* o *interpretandi*, caracterizado por el conflicto en la interpretación de los principios artísticos; es decir, ambos dan como válido el uso establecido por los autores de calidad, sólo que a la hora de aplicarlo hay matizaciones de importancia que implican divergencias sustanciales. Así Castelvetro inicia su crítica con la frase «Il Petrarca non userebbe», referida a una serie de palabras que él da como inapropiadas por no utilizarlas el autor del *Canzoniere*. El *Ris. Pred.* muestra su extrañeza por tal apreciación, no sabe cómo su censor es capaz de conocer lo que Petrarca haría:

...dicendo affermativamente «non l'userebbe», bisogna intender se l'avete di buon loco, e quel che voi ne sapete; se per avventura spacciando, come fate, il nome e 'l senno del Petrarca, vi fosse entrato il suo spirito in corpo: ché in questo caso, o quando l'aveste per rivelazione, o per qualche altra dimostrazione, purché non fosse del vostro cervello, mi contento che sia quel che dite; e il Caro terrà di averle male usate, avendo il Petrarca per principe de' poeti in questa lingua e per degno di riverenza e d'ammirazione a tutte l'altre. Ma, quando lo diciate o

ve l'imaginiate da voi, al vostro detto non sono obligato di credere, e la vostra imaginazione non fa caso. (Pág. 25-26.)

Es más, otros autores de reconocida fama por su buen hacer literario han mostrado un comportamiento semejante al que a él se le recrimina:

Ma egli [Bembo], ch'è stato così severo riformatore di questa licenza e osservatore diligente del modo di comporre, quante n'ha messe ne'suoi scritti che non sono nel Petrarca? (Pág. 29)

En el fondo de la cuestión está el problema, que generó una amplia polémica en Italia, en torno a la imitación de un modelo único, actitud defendida por Bembo a la que se alude en el fragmento anterior, o una actitud ecléctica, postura defendida por Pico della Mirandola (con influencia previa de Poliziano, que acude al mito clásico de la abeja y aboga por la imitación compuesta¹⁵⁶) (*Vid. infra*, cap. sobre la *imitatio*). El resultado de este proceso es la consideración de Petrarca como modelo, pero «compartirá en la mayoría de las ocasiones con los clásicos greco-latinos que el Humanismo _el movimiento que por obra de Bembo ha elevado su *Canzoniere* a modelo de *imitatio*_ descubre, valora e incorpora a las literaturas vulgares y con los propios poetas que han seguido sus huellas, una imitación que, en la práctica, es siempre ecléctica.»¹⁵⁷ Caro defiende esta idea de la imitación compartida, como nos muestra en el pasaje anterior y a lo largo de su respuesta.

En la carta vallisoletana, en cambio, el problema viene planteado por la incapacidad o ignorancia de unos jueces para evaluar una obra como la de Damasio, es decir estamos ante un *status qualitatis* o *status aestimandi*. El rasgo caracterizador de este *status* es el conflicto de normas, producido en este caso por la diferente formación de Palomino, Rivera y de los Ríos, los cuales se rigen por un concepto poético para enjuiciar los sonetos, en tanto que esos sonetos han sido inspirados por unos principios artísticos muy diferentes.

¹⁵⁶F. Lázaro Carreter se refiere a esta faceta de Poliziano como defensor de la imitación de distintos autores (o imitación compuesta) «de Estacio, como lírico, y de Quintiliano como guía de la elocuencia. En su oración sobre estos 'menores', se leen palabras terminantes: siendo máximo vicio querer imitar a uno sólo, no constituye extralimitación proponer como modelos a cuantos lo merezcan, tomando lo útil de donde convenga, como dice Lucrecio: al igual que las abejas liban por los prados floridos, por doquier debemos nutrirnos de dichos áureos». «Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial» *Fray Luis de León*, Salamanca, Academia Literaria Renacentista, I, pág. 199.

¹⁵⁷P. Manero, *Op. Cit.* pág. 110.

De aquí verná a inferir Su M[erced] la razón de haberse hecho juez de Poesía, por su extremado juicio y excelente natural. No soy yo de tan mala condición que pretenda quitar al s[eñ]or Palomino lo que Dios y el cielo le han dado, si es algo, pero quiérole decir una cosa: que natura nunca juzga bien del arte. (f. 17v)

Son puntos de vista totalmente diferentes los de uno y los de otros: el de Damasio, basado en la preparación y el estudio, es decir, en el *ars*; el de los jueces, basado en la improvisación e inspiración, es decir, en *natura*. La preeminencia de una norma sobre la empleada por los oponentes es un dato clave en esta clase de *status*, hasta el punto de que la demostración de tal hecho condiciona en buena medida la actuación de las partes litigantes; pues bien, la intención de este exordio está orientada en tal sentido, y se concreta haciendo resaltar la impropiedad de una actuación carente de fundamentos teóricos.

Gana me da de reír cuando veo a qué juicios ha venido la poesía, y las gentes que tratan de ser poetas; y de lo que más río es de ver la libertad (no quiero decir la desvergüenza) con que tratan de ella los que ni la entienden, ni la saben, ni aún la pueden saber. (f. 16v)

Ninguno de ellos, salvo Jerónimo de los Ríos, (único personaje que parece reunir ciertos requisitos de estudio), tiene la preparación debida para entender o enjuiciar esta obra:

Pregunto, señor, ¿cuándo para reprehender mis sonetos se aconsejaba con bachilleres y licenciados tan poco poetas, tan poco retóricos, tan poco lógicos, tan ninguna cosa philosophos? ¿Cuándo dio cargo al bachiller Ribera que lo consultase con otros bachilleres cuales él? (f. 20r)

Se da la circunstancia de que para la profesión que desempeñan, relacionada con el campo del derecho, no han tenido que cursar las materias que los capacitan para el arte¹⁵⁸, aunque puede hacerse alguna concesión, puesto que así lo consideraban las Retóricas, en esta labor crítica. Pero

¹⁵⁸ En la *causa novena* de esta carta se llega a apuntar la imposibilidad natural para el juicio crítico en determinadas profesiones: «Otro ejemplo quería decir de unos señores letrados, que por verse licenciados en leyes y en necedades se persuaden que lo son también para juzgar de mis sonetos; [...] querría decir, como dicen estos perros de audiencias, que debajo de capa y gorra ni en compañía de espada puede haber letras.» (f. 32v)

observemos que esa situación se considera sólo posible para aquellas obras debidas a la improvisación, que se ceñía únicamente a composiciones de corte tradicional, en oposición a las de influencia italiana, mucho más elevadas¹⁵⁹.

Allá en coplas redondillas, en esas agudezas ingeniosas donde cada uno dice lo que siente y no lo que el Arte le manda, en estas cosas tales, bien estoy que se meta, que juzgue, reprehenda, apruebe, repruebe, pero en Poesía grave, llena de artificio, de juicio, de doctrina, de particulares conceptos y ocasiones no le aconsejo que se meta si no quiere ser reído; ni por esto entienda de mí malignamente que quiero yo decir de mi poesía q[ue] es tal, pues decirlo sería mucha arrogancia y manifiesto engaño. (f. 17v)

Y precisamente esa idea del arte es la que hace que nuestro poeta muestre con todo lujo de recursos su preparación y poder creativo, apoyado en el conocimiento de las disciplinas que formaban los *studia humanitatis*. Se nos sitúa de este modo en la línea teórica que el Brocense está dando a conocer en esos años en Salamanca¹⁶⁰ y que está en clara oposición a la

¹⁵⁹R. Lapesa, «Una poesía así, consciente y meditada, no era campo fácil a la improvisación, tan practicada entre los trovadores del siglo XV. No desapareció ésta, porque era una necesidad de la vida social: el buen cortesano debía mostrar su ingenio en la composición de versos impremeditados [...] Pero las posibilidades y *estima* de de la invención ocasional quedaron muy reducidas. En general, la orientación italo-clásica llevaba un concepto de la poesía mucho más elevado que el de mero entretenimiento o el de habilidad celebrada en las cortes.» *Estudios lingüísticos, literarios y estilísticos*. Valencia, Universitat de València. 1987. pág. 80. (El subrayado es nuestro).

¹⁶⁰El Brocense años después dejará plasmados estos conceptos al comienzo de su *Organum Dialecticum et Rhetoricum*: «Si dialectica, ut autor est Aristoteles, instrumentum est cuius praesidio caeterae artes utantur et omne instrumentum rem illam antecedit, ad quam explicandam adhibetur, efficitur proculdubio ut ipsa dialectica siue logica (utroque enim nomine sine discriminatione appellatur) ante omnes disciplinas _grammaticam excipio_ sit proponenda. Ars imitatur naturam, sed ordo naturae postulat ut prius loquamur, deinde ratione utamur, postremo sententiam ornemus; praecedat oportet grammatica, quae uoces ordinat, sequatur dialectica, quae rationem informat, addat colophonem rhetorica, quae sententias ornando commutat et figurat».

(Trad. «Si la dialéctica, de la que es inspirador Aristóteles, constituye el instrumento con cuya ayuda las demás artes se manejan y todo instrumento antecede a la materia para cuya aplicación se presta, se infiere, sin lugar a dudas, que la misma dialéctica o lógica (pues se denomina, sin distinción, con uno u otro nombre) ha de ser antepuesta a todas las disciplinas, excluyendo la gramática. El arte imita la naturaleza y el orden natural exige que primero hablemos, después razonemos y finalmente adornemos el discurso; es necesario que vaya por delante la gramática para ordenar las palabras, que siga la dialéctica para disponerlas

corriente representada por sus enemigos. Para éstos, como acabamos de ver, la improvisación es el elemento constitutivo de la poesía, lo que hace imposible la comprensión y el juicio sobre una obra, como la de Damasio, hecha con unos patrones tan diferentes. Recurre Damasio en este caso al *exemplum* y la *auctoritas* de clásicos griegos, latinos y árabes, así como humanistas contemporáneos (o casi contemporáneos) de renombre para ilustrar sus afirmaciones y avalar sus juicios¹⁶¹.

Mahoma en su Alcorán, si bien me acuerdo, en el salmo de Las Arañas y en el de Las Espadas manda que sus leyes no se sustenten por razones, sino que sólo se defiendan por armas. [...] Los discípulos de Pitágoras, como refiere Cicerón en el primero *De natura deorum*, preguntados la razón de lo que decían, ninguna otra cosa respondían sino «nuestro maestro lo dijo». Tales son los discípulos de V[uestra] M[erced]. [...] No sé dónde me leí de Aristóteles que habiendo visto la Biblia scripta por Moisés, después de vista dijo: «Bien habla este rústico, si probase lo que dice». Aristóteles en cosas de fe pedía razón, estos señores en Poesía no la quieren dar, pareciéndoles poco necesaria. [...] Mario Equicola, si bien me acuerdo, dice que hay unos poetas racionales y irracionales otros. (f. 18v-f. 19r)

racionalmente y que aporte el colofón la retórica, que es la que cambia y adorna con figuras las palabras»). Francisco Sánchez de las Brozas. *Obras. I. Escritos Retóricos*. Introducción, traducción y notas por Eustaquio Sánchez Salor y César Chaparro Gómez. Institución Cultural «El Brocense». Excma. Diputación Provincial. Cáceres, 1984, pág. 182-183.

¹⁶¹En relación con este hecho del manual *Estilo de escribir cartas* de Juan de Yciar que se publica en Zaragoza, (Agustín Millán, 1552), del fragmento de la carta que incluye «De un amigo del author al lector» recogemos las palabras siguientes:

«Porque las cosas que de nuevo salen a la luz estan sujetas a diversos juyzios. A los que son curiosos de hazellos se suplica con todo el comedimiento que puede que consideren que el author destas cartas mensajeras y familiares no ignora que en materias graves y seguidas se ha de guardar la orden que los escriptores antiguos y aun los modernos que bien an escrito llevan en sus obras que es *darles lustre con sentencias de muy graves y doctos varones* triados [sic, por traidos] a su proposito y puestas decentemente para authorizar y confirmar la razon de lo que escriven. Y assi mismo *con graves y memorables enxemplos que puestos en su lugar dan authoridad a la obra y imprimen mejor en el animo del lector lo que en ella se pretende* y con otras partes de rethorica que para mover afectos son necesarias y adornan segun el genero en que se escribe deliberativo o demostrativo o judicial». (El subrayado es nuestro) Citamos por D. Ynduráin, «Las cartas en prosa», *Literatura en la época del Emperador*, Salamanca, Academia Literaria Renacentista, Universidad de Salamanca, 1988, pág. 53 - 79.

Cita a renglón seguido a Ariosto, *Justinopolitano*, Nealco, Alciato y Erasmo (y hasta trae a colación el Santo Grial). Vemos cómo las fuentes de su saber tienen curiosamente origen foráneo; sólo en una ocasión presenta un ejemplo cuyos protagonistas pertenecen al mundo hispano:

Tratando el marqués de Montesclaros y yo una cuestión delante de la marquesa de Cenete y su marido y otros señores, eran jueces de la cuestión la marquesa de Cenete y la de Cogolludo; paresciéndoles q[ue] yo no tenía razón... (f. 18r - f. 18v)

Auctoritas y *exemplum* son también los argumentos que el *Ris. Pred.* propone como base en la que asentar su discusión. Sin embargo, en la obra española la utilidad de los mismos radica en mostrar la erudición de nuestro autor y dejar así constancia de que él está asentando su defensa, igual que su obra, en el estudio y la disciplina, frente a la falta de preparación de Rivera, Palomino y de los Ríos¹⁶². Por esto nos encontramos con fragmentos que quieren ser un auténtico alarde de habilidad literaria tanto en el manejo retórico, como en el reflejo de saberes, lo que da lugar a una expresión ampulosa llena de enumeraciones y comparaciones a las que van unidas las referencias mitológicas:

En fin de tantos días han remanescido mis pobres sonetos en manos de unos **señores poetas, críticos, cuyo oficio es juzgar de compositiones ajenas, notar sus faltas, reír sus defectos, burlar finalmente de todo lo que suyo no sea**, queriendo Sus M[e]r[ce]d[e]s ganar crédito en sus cosas con decir mal de las ajenas (que por ventura no lo merescen); finalmente burlan de todo, ríen de todo y todo dicen que es poco estos ingenios peregrinos. (f. 16r)

Comenzaba a tenerme en algo, visto que mis cosas les ponían espuelas donde yo no me acordaba de las tuyas, pero cuando entendí la condición de sus ingenios, el género de la guerra, la razón de su competencia, finalmente, cuando bien supe la gente que [e]ra, las partes que tenían, lo poco que entendían, quedé corrido pues no pudieron Sus M[er]c[ede]s ponerse en una tal competencia menos que persuadidos de mí, que debía ser yo cuales ellos. [...] **Yo les permito se jaten y alcen tropheos y triumphen de mis despojos, publiquen su victoria, celébrarla con gloriosos encomios, más yo**

¹⁶² No olvidemos que en ese momento «la tónica general de la Poética renacentista fija y acuña el ideal tópico del poeta "océano de saberes" sin mayores matizaciones» A. García Berrio, *Op. cit.* pág. 309.

bien creo (Dios quiera no sea crédito vano) que tal dejara el pellejo como Marsias, o tal le nacieron orejas de asno como a Midas; (f. 21r)

Precisamente, en línea con las usadas por Hurtado de Mendoza en su carta, se aprecian constantes ironías y las comparaciones con algunos segundos términos de carácter vejatorio:

...avísale que viva contento y pagado de sus cosas, **como el mono de sus hijos y cante allá, como cuclillo a solas**; ni se meta en hacienda ajena si no quiere que nos demos a buscarle y entremos todos en su demanda **como en la del Santo Grial**, pues hay tal de nosotros que si bien no sea Galaz, ni el caballero de las dos espadas se atreve a desencantarle. Pero temo que salido a luz, será **como thesoro de trasgos, cual que costal de carbón**. (f. 20v)

En consonancia con esta intención menos erudita, aunque manteniendo la idea de la propiedad (según se consideran que son propias este tipo de constucciones)¹⁶³, hallamos el empleo de refranes y frases proverbiales, tan de moda en la época. Se utilizan para ilustrar la situación:

Quien sin interés de ganancia se aventura a la pérdida en sólo aventurarse pierde (f. 17r)

El zapatero, dicen los latinos, no se estienda a más que zapatos, ni el carpintero hable fuera de su carpintería (f. 18r)

Sólo una vez en este exordio se acude al proverbio latino, cuyo origen es bien diferente al castellano pues «son nacidos entre personas dotas y están celebrados en libros de mucha dotrina»¹⁶⁴

Sic volo, sic jubeo, sic pro ratione voluntas. (f. 18v)

Esto nos muestra una actitud inclinada tanto hacia lo culto como lo popular, llevado posiblemente por el influjo erasmiano que impulsó el uso de tales frases:

Al fin, señor_ dijo V[uestra] M[erced]_ quien con tales calabazas tañe tal son hace. El propósito del refrán bien se deja entender; la genealogía suya

¹⁶³Valdés afirma: «...para considerar la propiedad de la lengua castellana, lo mejor que los refranes tiene es ser nacidos en el vulgo» *Op. cit.* pág. 127

¹⁶⁴J. de Valdés, *Op. cit.* pág. 127

búsqueda V[uestra] M[erced] en Erasmo, pues tanto sabe y entiende. (f. 20v).

En línea con esta tendencia de un exordio detallado está la de exponer las razones por las que se dispondrá a llevar a cabo su réplica, a diferencia del precedente italiano donde no se concretan las ventajas de tal acción. Es lo que dialécticamente se denomina la *utilitas causae*, que en nuestro caso se centra en la honra del poeta y de su obra:

...¿no quiso q[ue] les quedase a mis pobres sonetos, ni a mí como a tutor (f. 20v) suyo, recurso de restitución "in integrum", en su honra ni en la mía? (20r - f. 20v)

Y también en la satisfacción debida a sus amigos:

...finalmente ciegos de su presunción, no sabrán aprovecharse de lo que yo aquí les enseñare, de suerte que yo habré cumplido con la deuda de mis cosas y con la obligación de mis señores y amigos, por cuyo ruego me dispuse a esto. (f. 21v)

Pero a pesar de la obligación de darles respuesta, no desea hacerlo porque esto trae consigo una contrapartida poco apetecible: que puedan aprovecharse de lo que él les enseñe, salgan de ese modo de su ignorancia y presuman después de lo que saben como algo propio.

Ya me parece tiempo de venir a la respuesta de mis sonetos, cosa que tantas veces he rehusado viendo que no puedo yo responder por mí sin enseñar a V[uestr]as M[er]c[ede]s infinitas cosas que no saben, alumbrarles de grandes ceguedades, desengañarles de gravísimos hierros, sacarles de muchas ignorancias, y debíérame bastar a mí, por venganza de cuanto han dicho, que dejarlos con sus ignorancias... (f. 21r)

Sospecho que se aprovecharán de mis avisos saliendo de muchas ignorantias con mi carta y q[ue]rrán después hacerse autores de lo que por causa mía bien dijeren, cosa de que ya tengo experiencia con algunos señores de este pueblo... (f. 21v)

Vemos, por tanto, después de lo expuesto que estamos ante un exordio variado y amplio, en el que se han adelantado las cuestiones de fondo que originan todo el proceso. Damasio, sabedor de la influencia de esta parte del discurso en el ánimo del público, ha querido llegar más lejos que su predecesor inmediato a la hora de presentar su imagen y las líneas maestras del proceso. Para ello ha combinado tres fuentes de influencia: la de Petrarca, reconocible de modo especial en el principio, al esbozar la condición de sus

censores y la propia; la de Hurtado de Mendoza, menos visible que la anterior, pero presente en la espontaneidad e imaginación de numerosos pasajes; por último, la de Aníbal Caro, quien le muestra el camino de la erudición como soporte de su defensa, en contraste con la incultura de sus jueces.

III-3-2. *NARRATIO* y *ARGUMENTATIO*

Tras una breve *propositio* que cumple perfectamente su finalidad de resumir los aspectos que se van a tratar, pasamos a la parte central de la carta que está formada por la *narratio* y *argumentatio*. El *Ris. Pred.* aborda esta parte dividida en dieciséis *opposizioni*. La primera de ellas incluye respuesta a doce cuestiones planteadas de manera unitaria, que se corresponden con el número de reprensiones recibidas de Castelvetro. Damasio hace lo propio en trece apartados que encierran catorce *causae* con sus *argumenta*. Hemos de hablar en ambos casos de una *narratio partilis* en la que las ideas se organizan de acuerdo con los planteamientos de la *narratio probabilis et ornata*, caracterizada por el recurso a los afectos como forma de inclinar la balanza a favor de la causa defendida¹⁶⁵.

La *dispositio* escogida en la carta italiana muestra al principio de cada una de las *opposizioni* el *factum* y la reproducción textual de la crítica suscitada. A continuación se inicia la respuesta o *argumentatio*, que va salpicada por los procedimientos de descalificación de los adversarios. De idéntica forma se ha establecido la organización de la *Carta J.R.* que mantiene su línea de semejanza incluso en la utilización de argumentos, como veremos más tarde.

Nos encontramos en el *Ris. Pred.* con la respuesta a cuestiones de estilo suscitadas por una diferente interpretación del concepto de *imitatio*, como vimos *supra*; de modo que la carta sirve de vehículo expresivo de distintos planteamientos sobre el uso, la lengua literaria, los préstamos, los preceptos del arte y otras cuestiones similares que están en el fondo de la creación artística del momento. Tanto Caro como Castelvetro tratan de llevar a la práctica su tarea con una sabia distribución de los recursos encaminados al *persuadere y docere*, en combinación con los del *delectare* y *movere*. Todos ellos deben armonizarse en función de atraer la opinión del público lector (u oyente) al punto de vista del autor, pero lo que sí parece muy importante es

¹⁶⁵H. Lausberg, *Op. cit.* I, &325.

no descuidar nunca las cuestiones teóricas que subyacen en el fondo de los problemas, por lo que el *docere* se convierte en el principio básico de esta parte de la carta.

En el caso de la misiva de Frías la *argumentatio* sirve para exponer los fundamentos del arte que los críticos ignoran, lo que nos sitúa también en el *docere*. Como la base ideológica en la que se apoya Damasio es la misma que la que sustenta el *Ris. Pred.*, encontraremos puntos de confluencia en ambas obras. Pero veremos además cómo esa similitud no sólo se ciñe a los aspectos argumentativos teóricos, sino que encontramos que en el campo del *affectus* se darán semejanzas bastante reconocibles. El examen detallado al que vamos a proceder nos demuestra los lazos de dependencia de la carta pinciana de la controversia italiana.

III-3-3. ESTUDIO DE LA ARGUMENTATIO

Las objeciones de Castelvetro son de carácter estilístico, al plantear con ellas la conveniencia del uso de distintos términos (doce solamente en la primera), en tanto que las quince restantes se refiere a construcciones, salvo en la *opposizione* octava que vuelve a referirse a uno de los vocablos mencionados en la primera, pero esta vez en relación con el contexto. Se trata, por tanto, de una polémica basada en distintos puntos de vista sobre la expresión literaria, cuya respuesta se realiza en igual sentido, lo que va a propiciar una detallada exposición en el *Ris. Pred.* de los principios del arte que sustentan tales usos. En el caso de Damasio la situación es parecida; las críticas se han referido a ciertos desacuerdos sobre determinados vocablos, salvo en las *causae* octava, décima y duodécima en las que el problema lingüístico encierra un problema filosófico que obliga al autor a centrar sus explicaciones sobre los fundamentos ideológicos de carácter amoroso que hay detrás de sus palabras. En estos casos, a los que nos referimos como filosóficos, apenas si encontramos rasgos comunes con la carta italiana, a pesar de que Caro también recurre a la filosofía en algunas explicaciones, pero para aclarar la naturaleza de ciertos términos. Tampoco existe similitud en la *causa* decimotercera, centrada ésta en un problema de interpretación del concepto de *imitatio*. Aunque es ésta una de las cuestiones debatidas en el *Risentimento*, el concepto como tal es común para ambos autores; la discrepancia está en determinar qué escritores pueden ser dignos de tal actividad y cómo. En el ambiente vallisoleto, por el contrario, lo que parece

no estar claro es lo que se quiere decir con el término *imitatio*. (Vid. apartado III-3-5-e).

Teniendo en cuenta lo dicho, son diez las causas de nuestra carta que presentan objeciones en el mismo sentido que las hechas a Caro. Las respuestas de la carta italiana y la española muestran el gusto por la variedad de *argumenta*, posiblemente como ejemplo de práctica dialéctica y por ser considerada como mérito el uso de la virtud retórica de la *variatio*. Ambas razones dan lugar a que nos encontremos con un gran abanico de formas argumentativas. Unas pertenecen a la *inductio*, como los *exempla*., y otros a la *raciocinatio*, como los *argumenta o loci*, el *sillogismus* y *enthymema*.

III-3-3-a. *Exempla y auctoritas*.

De igual modo que la carta del Bachiller de la Arcadia apoyaba su parte argumentística en la comparación y el ejemplo, el *Ris. Pred.* y la *Carta JR.* utilizan estas formas de modo predominante. La diferencia está en que Hurtado nos ofrece comparaciones muy ingeniosas pero visiblemente degradantes, y son muy pocas las veces que ejemplo y *auctoritas* aparecen unidos, en tanto que en las dos respuestas de las que nos ocupamos los casos que se muestran como ejemplo, así como los argumentos *a simili*, tienen un carácter mucho más serio, a pesar de que en ocasiones puedan ir acompañados de rasgos irónicos.

(Como la recurrencia a estos *loci* está muy por encima del uso de otros argumentos, ya que suelen ser utilizados más de una vez por *opposizione* y *causa* respectivamente, haremos un extracto de los rasgos más interesantes que muestran con el fin de que este apartado no resulte muy repetitivo.)

La respuesta de Caro ofrece una gran variedad de ejemplos que tienen como fin servir de apoyo a la opinión del autor. La tendencia predominante es la de ofrecer estos testimonios avalados por la *auctoritas* y de manera agrupada, por lo que habitualmente son varios de los grandes tratadistas los que suelen corroborar lo dicho. En este sentido el texto es una buena muestra de la notable erudición y la base cultural de Caro, cuyo conocimiento de autores clásicos y contemporáneos queda reflejado en esta faceta, sin resultar, a pesar de la amplitud de algunos pasajes, excesivamente ostentosa. La discusión ideológica es siempre predominante, por lo que se diluye la carga retórica contenida en pasajes como el siguiente:

Quante voci e quante locuzioni sono avertite da Cicerone, da Quintiliano, da Servio, da Macrobio, da Aulo Gellio e da piú altri, le quali da diversi, in diversi tempi, sono state ammesse, trovate, derivate e stravolte, e dai poëti e dagli oratori: come da Marco Tullio stesso, da Asinio Pollione, da Sergio Flavio, da Messala, da Augusto; e prima de Pacuvio, da Cecilio, da Lucrezio, da Plauto, da Terenzio e da piú altri? (pág. 27)

Es mucho más frecuente que las citas estén inmersas en el meollo del debate, como en la enumeración de estos ejemplos:

Se qui volete dar corpo alle muse, convien che lo diate anco ad Amore, llá dove il Petrarca gli fa dir di sé:

Si l'avea sotto l'ali mie condotto,
ch'a donne e cavalier piaceva 'l suo dire.

Percioché, secondo voi, bisognaba che 'l Petrarca fosse assai men che di schiatta pigmea, a star sotto l'ali d'un fanciullo. [...] E, quando Anacreonte fa dire a quella sua colomba, che lo «copriua con le sue ali», non bisognerebbe pensare, secondo voi, o che egli fosse assai piú picciolo della colomba o che la colomba fosse assai maggior di lui? E, quando Euripide in un loco induce Iolao e nell'altro Megara a dire «d'avere i figliuoli d'Ercole sotto l'ali loro», che v'immaginate che fossero choicce e pulcini forse?.... (Opp. II, pág. 50)

Las referencias abarcan a autores griegos entre los que destacan Homero, Eurípides, Esquilo, Aristóteles y Dionisio de Halicarnaso, como más notables. Son muy abundantes las citas de latinos, según es costumbre en este momento, con predominio de Cicerón y Horacio sobre Quintiliano en la parte retórica, y en los ejemplos poéticos hay una enorme variedad de autores, siendo los más frecuentes Virgilio, Ovidio, Suetonio, que eran los más comunes. Los italianos en su faceta clásica están representados por Dante, Petrarca _como eje_ y Boccaccio; y entre los cercanos y contemporáneos tenemos a Pietro Bembo, Giovan Villani, Giovanni della Casa, Giovanni Guidiccioni, Francesco Maria Molza. Los apoyos ideológicos que ofrecen estos autores sostienen buena parte del entramado argumetal de la carta, por lo que ésta se nos convierte así en un documento testimonial de las fuentes y corrientes de pensamiento literario de su época¹⁶⁶.

¹⁶⁶P. O. Kristeller nos comenta la importancia de la *auctoritas* en todo el período humanístico: «Agustín había hecho hincapié en la autoridad de la Sagrada Escritura como fuente principal del discurso teológico, y durante la Edad Media no sólo la teología, sino también cada disciplina del saber, se servían de sus autoridades concretas, junto con argumentos racionales, para fundamentar sus teorías. Para un humanista del Renacimiento una frase extraída de un escritor clásico equivalía a un argumento de autoridad.» El autor justifica esta actitud de los humanistas porque, en su

De manera paralela al *Ris. Pred.* Damasio ha organizado también su respuesta, por lo que las coincidencias y divergencias en cuanto a autores nos dan una idea de las diferencias entre el panorama italiano y el hispánico. Por ejemplo, las citas de autores griegos en la *Carta JR.* se limitan a Homero y Aristóteles, sin que se mencionen los trágicos o gramáticos, como en la obra de Caro, lo que viene a confirmar ciertos problemas en relación con esta cultura en los ambientes universitarios españoles¹⁶⁷. Sin embargo, si hacemos un estudio detenido de los ejemplos incluidos en la carta vallisoletana, la proporción de citas es mucho más alta que en la italiana. Bien es verdad que se repiten machaconamente Virgilio, Horacio y Petrarca casi como referentes obligados, pero en su afán de demostrar su preparación Damasio no sólo no ha escatimado, sino que por el contrario ha derrochado erudición con alusiones a obras y autores, a veces de menos relevancia, cuyo conocimiento pueda ser interpretado como de un nivel superior.

Como en el caso de Caro, la enumeración se convierte en la forma predilecta para mostrar las abundantes ejemplificaciones que corroboran sus ideas, de manera que, casi sin respiro, vamos pasando de un autor a otro, como vemos en la *causa* segunda:

La más exscelente canción del divino Petrarcha, o una de las mejores, ¿no es aquella de «virgine bella»? ¿Cuál otro vocablo hay allí repetido dos veces en cada estantia si no es doncella? Y el mismo autor en otros muchos lugares usó de este nombre. ¿El divino Ariosto no dijo: «La virginella e simille hoy a la rosa», tomada la comparación de Catulo? (y aún dijo menos que doncella, doncellica). Virgilio en el primero: «O, virgo,

afán de instruir, debían repetir frases y fórmulas que pudieran aparecer en otros autores. A fin de cuentas el estudiante no iba a leer todos los tratados en los que éstas se reprodujeran, sino uno o dos sobre el tema, y era conveniente que ahí estuvieran. *Op. cit.* pág. 54

¹⁶⁷Si tenemos presente que Salamanca fue uno de los centros donde el estudio del griego se implantó con más fuerza y que nuestro autor adquirió su formación en esta Universidad, en la que estuvo matriculado en la denominación de «Estudiantes griegos e rretoricos y gramáticos» resulta curioso que sólo cite a los autores que son más conocidos. Posiblemente se trate de evitar algún problema en la línea que nos apunta A. Gómez Moreno: «En tiempos del Emperador, según sabemos, el helenismo se aposentó en nuestras tierras con sólido basamento, aunque algunos de sus principales valedores pronto tendrían que medirse con la perspicacia de quienes velaban por la estricta observancia de la moral católica (aunque poco, algo he apuntado ya sobre la asociación de helenistas y luteranos).» *España...* pág. 100.

quam te memorem». El mismo: «spars virginum mos et est gestare uritian». El mismo: «O virgo nec ynopina mihi». El mismo: «Virgines os habitunq[ue] girens». En otro lugar: «Et tua virginis ora drame». (f. 22v - f. 23r.)

Quizá en el fragmento en el que se manifiesta esta tendencia de un modo más exagerado es en la *causa* quinta:

¿Cómo, señor pecador de mí? Hurta Garcilaso la mejor de sus églogas, toda al pie de la letra sin faltar renglón ni palabra en dos o tres planas del Sa[n]nazar. Hurta Boscán de P[er]o Bembo todo el fértil Oriente. Toma el divino ingenio de don Diego de Mendoza la carta toda de Horatio, o la mayor parte. Toma Petrarca las más de sus invenciones, los *Triumphos* de Osias Marc. Hurta Virgilio de Homero cuanto puede, Ovidio de Virgillio, Lucano de entrambos, Estacio de todos. Toma Pontano de Marcial, Tufonio de Marcial, Juvenal de Horatio. Finalmente, cuantos poetas hay y ha habido hurtaron unos de otros; ni por esto son repreendidos, antes son sumamente loados muchos de ellos, y reprehéndeme V[uestra] M[erced] que haya yo tomado un verso de Petrarca, tomando los propios italianos cuantos pueden de sus versos en la misma lengua, cosa de más repreensión. Quanto más que, señor Jerónimo de los Ríos, yo nunca tal tomé, etc. (f. 26r - f. 26v)

La línea de actuación en lo que a ejemplos se refiere queda distribuida del modo siguiente:

-*Causa* cuarta: *Exempla* de J. de Mena, Plauto, Virgilio, Garcilaso, Petrarca

-*Causa* sexta: *Exempla* de Ariosto), Garniberto.

-*Causa* séptima: *Exempla* de Ovidio, Virgillio, Petrarca, Horatio, Salustio.

-*Causa* décima: *Exempla* de Aristotile, Pico Mirandola. Para la *repetitio*: Autor de la *Rethorica ad Herenium*; Ovidio; *Batologia*: Virgilio (2) (*Bucolicas*), Ovidio, Virgilio.

-*Causa* undécima: *Exempla* de Garcilaso y Boscán.

-*Causa* duodécima: Aristotelles.

El esfuerzo de Damasio por defender su obra al modo del *Ris. Pred.* nos deja, por una parte, constancia de su amplio conocimiento de autores italianos al ejemplificar con algunos que no aparecen en la obra de Caro y sí lo hacen en la suya. Es el caso de Dolce y de Pico della Mirandola. Pero además nos

ofrece un rasgo mucho más interesante: el testimonio de que Garcilaso y Boscán, y quizá Hurtado de Mendoza, comienzan a ser considerados en España como *auctoritates* a la manera de Bembo y Ariosto en Italia. Recordemos que Juan de Mena ya tenía tratamiento en ese sentido a principios de siglo, según observamos en *El diálogo de la Lengua* de Valdés y, sobre todo, en la edición de Hernán Núñez, quien pretendía convertirlo en el clásico por excelencia; pero no Garcilaso, al que se alude en la obra valdesiana más bien por una razón de buen gusto¹⁶⁸. Con este dato bien presente, la postura mantenida por Frías viene a ofrecernos una tendencia que culminará años más tarde con los comentarios del Brocense.

Sin embargo, esos aspectos no son los más llamativos de este apartado argumentístico, puesto que Damasio ha recurrido a lo que es aconsejable en él: la presencia de escritores consagrados de una nacionalidad u otra para dar fuerza a sus propuestas poéticas. Ahora bien, en la *causa* décima, después de ir salteando su argumentación con los autores arriba expuestos, el poeta vallisoletano se atreve a algo mucho más arriesgado y calculado: la equiparación de su obra con la de los modelos, al incluirla como *exemplum* en el mismo plano y con más amplitud que en los casos anteriores. Sus disculpas en el sentido de que no existan poetas castellanos que hayan usado ese tipo de figuras no resultan muy convincentes, especialmente con la frase final en la que se siente «tan pagado» de su obra. Observemos cómo se manifiesta:

A estos tales, pues, deseando yo parecerme en algo, quiriendo sacar de sus caudales y copiosas fuentes, cantos que [son] de los pobres arroyos de este tiempo, he querido hacer algunas **repetitiones**, algunos **circulos similliter cadentes**, poniendo en uso, lo mejor que yo he sabido, las figuras entre ellos como más galanas, más usadas. [...] Si yo de poetas castellanos supiera algunos ejemplos no fuera tan loco ni tan presuntuoso q[ue] me sirviera de los míos, mayormente entre gentes tan puestas en decir mal de mis cosas (no pequeño argumento de su bondad) [por no] descontentar a tales ingenios, pues ya que no en el propio conocimiento [...] En un soneto mío pastoril, donde está un pastor esperando la aurora y llamándola en los tercetos, de esta figura (a mi parecer harto bien y galanamente, con todo el afecto que de un ánimo muy aficionado y en semejantes **repetitiones** se requiere) dicen los tercetos:

Ven blanca nimpha dice en voz cantando.

¹⁶⁸ Vid. en la introducción las referencias al respecto por parte de C. Barbolani, pág. 71.

Ven aurora gentil, ven, luz del cielo,
que aquí te aguardo; deja el viejo esposo,
deja tu viejo esposo, ven volando;
vuela diosa gentil y deja el velo,
muestra el cabello de oro, el rostro hermoso.

Estoy yo tan pagado y tan enamorado de estos tercetos, no sé con cuánta razón, que por decir lo que de ellos siento sin mucha arrogancia me parece que quien en su género metiere otros tales seis versos hará muy mucho en ellos. (f. 36v - f. 37r)

Se añaden a esta cita una estancia en honor de su amada Fortuna (f. 37v) y un soneto de tema mitológico (f. 38r - f. 38v); es decir, tanto la dimensión de los textos que utiliza para ejemplificar, como el hecho de presentar su obra como modelo, sirven para mostrar lo que Damasio piensa de sí: que está a la altura, no ya de cualquier poeta, sino de los poetas de más fama y más importantes en el contexto cultural del momento, por lo que su idea de no parecer arrogante queda bastante lejos de la realidad.

III-3-3-b. *Exemplum* poético: *fabella*.

Son varias las ocasiones en las que Caro y Damasio acuden en sus cartas a las fábulas y cuentos como ayuda a su argumentación, y suelen irse a las fuentes clásicas, especialmente a la mitología, para tomar de ellas el asunto narrativo que dé luz a la cuestión en debate. El italiano hace una mínima referencia a ellas sin entrar en detalles: basta sólo con la enunciación de lo esencial para apoyar lo dicho:

Ma, restringendomi a questo stesso concetto del Caro, che i Galli di Cibeles fossero castrati e che questi non siano, non è lecito a dirlo? (Opp. X, pág. 72)

En la *Carta JR*, las alusiones son mucho más frecuentes y extensas, aunque a veces baste con remitir a la parte esencial de la historia. Es lo que nos muestra la *causa* duodécima, en la que se encadenan las historias mitológicas esbozadas con apenas un par de trazos:

Y si toda fermosura puesta en proporción de partes es necesariamente amada, como V[uestra]s M[er]c[ede]s dicen, ¿cómo podrán dejar de ser amadas todas las pinturas que fueren tales? Bien que algunas lo han sido, (cosa es muy sabida lo de la estatua de Venus Gnidia tan locamente amada de aquel mancebo q[ue] dejó por memoria y testimonio de su locura aq[ue]lla abominable mancha). Dejemos a Pigmalión con su estatua de mármol,..... (f. 40v)

Sin embargo, lo normal es que sirvan para alguna situación paralela a la que se contiene en la fábula, como ocurre en las *causa* segunda:

Por cierto, señor, ternían mucha razón *todas las doncellas de juntarse contra V[uestra] M[erced] para tomar de él la venganza que las dueñas de Tracia tomaron del misero Orphee*, pues tan injustamente les infama su divino nombre. Pero sospecho que ternán ellas por mayor bajeza poner las manos en hombre de tan dañado juicio de la que V[uestra] M[erced] tuvo. (f. 23r)

Y en la sexta:

Arguyendo un hombre a Sócrates (otro[s] dicen a Diógenes) quería probar que no era hombre, diciendo Sócrates: «Tú no eres lo que yo soy; yo soy hombre, luego tú no eres hombre». Respondióle él: «Muda la orden y concluirás bien». Así digo yo a V[uestra] M[erced] que mude la orden del juicio y verá cómo al parescer de todos concluye mejor. (f. 28v)

La *causa* séptima, para demostrar la baja condición moral que encierran las palabras de sus enemigos, nos ofrece una *fabella* de tradición literaria (sobre Licurgo y sus dos galgos) combinada con un *exemplum* histórico, con el príncipe Carlos como protagonista. Las circunstancias desgraciadas que se dieron en este personaje debieron de motivar la interrupción del relato por parte del copista, pero el sentido de tal narración, aunque esté incompleta, es evidente.

Y como sea cosa tan averiguada, los hombres descuidados, y cuando menos advertidos, mostrar por sus palabras sus entendimientos y por sus entendimientos y razones descubrir a lo que son inclinados, vienen los tales en una interpretation semejante en notar una cosa cual esta, a descubrir de lo que en sí tienen, en lo que están puestos y criados. Cuento es viejo pero viene muy a propósito: Licurgo, habiendo criado dos galgos, [...] Acaecerles ha finalmente a V[uestra] M[er]c[ede]s lo que a unos lebreles que mandó echar el Príncipe con los leones. [...] El Príncipe, n[uest]ro señor, como todo el mundo sabe, de ninguna cosa tanto holgaba todo el tiempo que aquí estuvo ni había con que él rescibiese tanto gusto y contento quanto de ver pelear animosos lebreles,..... (f.30r - f.30v)

III-3-3-c. *Exemplum contrarium*.

No son muchas, pero en ciertas ocasiones acude al *exemplum contrarium* que parece que viene a dar la razón a sus oponentes; sin embargo, sirve únicamente para mostrar con él, en caso de que a alguien se le pudiera ocurrir contradecir sus argumentos, el carácter disparatado de la objeción. La *causa* tercera es una muestra palpable de esta especie de juego de quitar y luego dar con que Damasio engaña: se inicia con el *argumentum a contrario* para luego apoyar su actuación con un *exemplum* basado en la *auctoritas*:

Los superlativos, señores míos, son nombres muy huidos en buena poesía y así, por maravilla, en poetas latinos ni griegos ni italianos se usan.[...] . La primera razón por ser de tantas síllabas, etc [...]

Pero, puesto que tengan los superlativos estas razones de huirse, no es menos sino que muchos u[s]en. Usan de ellos los poetas. Así dijo Virgilio: *Fortissimí gentes danaum*. Horatio: *Fortissima Tindarido* etc (f. 24r f. 24v)

En la *causa* duodécima primero se hace la concesión y luego se pasa a la restricción :

Y si toda fermosura puesta en proporción de partes es necesariamente amada, como V[uestra]s M[er]c[ede]s dicen, ¿cómo podrán dejar de ser amadas todas las pinturas que fueren tales? Bien que algunas lo han sido, (cosa es muy sabida lo de la estatua de Venus Gnidia tan locamente amada de aquel mancebo q[ue] dejó por memoria y testimonio de su locura aq[ue]lla abominable mancha). Dejemos a Pigmalión con su estatua de mármol, dejemos a Alenidas perdido por la estatua de Cupido, al otro necio q[ue] murió enamorado de la estatua de la Fortuna y una mañana le hallaron muerto por sus amores al pie de ella, que si estos y otros muchos fueron cuentos verdaderos, no hay que hacer caso de ellos habiendo sido amores monstruosos, cual fue el de Pasiphe con el toro y el de Cratis, pastor, con la cabra..... (f. 40v)

De cualquiera de las maneras, lo que sí se desprende de un texto con tal profusión de ejemplos poéticos es la intención de su autor de mostrar su saber en tal materia. Curiosamente en el texto italiano se muestran sólo como pinceladas que dan un tono ligero a la argumentación y evitan el *taedium*. En la carta vallisoletana es un elemento más añadido al abundante número de citas, autores y personajes del mundo clásico que pueblan la obra.

III-3-3-d. *Exemplum* o similitudo

Nos encontramos también con la forma más simple de *exemplum*, que es el tomado de la realidad circundante o el inventado *ad hoc*. Es una forma de argumentar que entraña un carácter mucho más sencillo que los vistos hasta ahora, porque no se requiere una preparación previa para establecerlos, sino sólo la observación del entorno. Caro en una ocasión recurre como ejemplo a la viña del Papa para explicar el sentido de «conca»:

Ve lo dirò con un essemplio materiale, che lo vedrete con gli occhi, se venite a Roma. Nella vigna di papa Giulio terzo, è una conca grande, se no quanto la Francia, poco meno: non è cupa, come quella da lavare i piedi, ma piatta, rotta e sboccata in certi lochi. (Opp. VIII, pág. 67)

Damasio recurre en la *causa* undécima a las palabras del médico para explicar «a costa»:

Decir un médico a su enfermo: "Señor, no comáis de esto, si no será a «costa» de v[uest]ra salud, ¿no es decirle q[ue] será con daño de su salud? (f. 39r)

Este tipo de ejemplos tan evidentes encierran una intención solapada tras la idea de aclarar un concepto: la de poner en evidencia la poca capacidad o cultura de aquellos a los que va dirigido. Nos parece que ese rasgo es apreciable en los fragmentos anteriores y en este otro de la *causa* séptima.

Pongo en prosa un ejemplo: jugamos cuatro a los naipes, tengo yo a V[uestra] M[erced] por compañero, jugamos a las malillas, pregúntame si tengo carta firme, respondo yo: «Compañero, tengo un-as, no sé si lo juegue.» Bien se deja entender lo dicho. (Ya sabe V[uestra] M[erced] que en los ejemplos, como dicen los lógicos no se presupone verdad; por esto no se agravie, que como lo puse en él pusiera en los demás de esos señores.) (f. 29r)

Cabe incluir entre estos ejemplos la situación inventada por Damasio para aclarar el uso de la *apóphasis* en la *causa* novena; pero la intención de censurar que hay en él nos parece que tiene más interés que el propio ejemplo, de modo que lo comentaremos en el apartado que le corresponde.

III-3-3-e. *Locus a simili*.

Este *locus* guarda relación con el *exemplum*, visto anteriormente, y se caracteriza por establecer una relación de igualdad entre dos términos. (Se distingue del *locus a comparatione* porque éste no se da entre iguales).

No es de los argumentos más utilizados en la carta italiana en contraste con el abundante uso que de él se hace en las controversias de nuestro país. Caro acude a esta forma con suma cautela y la emplea para mostrar que el uso literario por él escogido es semejante al que encontramos en cualquier opción artística .

E, si come in una pittura un gran maestro non si cura molto d'imitare i capelli, le palpebre e l'ugne d'una figura; e nella musica s'accenna molte volte la consonanza e poi si fugge; così, nel dir magnifico e nel grave, quel che s'intende e quel che è di soverchio, o del tutto si lascia, o basta che se ne tocchi una parte. Che 'l Caro sappia far questa figura..... (Opp. VI, pág. 59)

I paesi non hanno ancor essi le loro deità e le loro idee, se idee si danno? Non sono figurati e descritti i geni e le persone loro nelle medaglie, nelle pitture e nelle poesie, come in questi versi del Caro? (Opp. IX, pág. 69)

Cuando la semejanza se establece con otro autor, se combina con la *auctoritas* y se lleva a cabo en una sola ocasión a propósito de un uso metafórico:

Non vedete che, si come il fiume del Petrarca trapassa la tela, così il raggio del Caro trapassa «serva e distrutta» (Opp. XIV, pág. 82)

Actuación muy distinta es la que nos ofrece Damasio, quien acude a él con frecuencia para establecer relaciones de igualdad, sobre todo con personas. Los ejemplos que recogemos muestran una postura constante: su comportamiento poético puede ser similar a otros escritores ya reconocidos y que son catalogados de modelo en esta época.

Causa quinta:

....reprehéndeme V[uestra] M[erced] que haya yo tomado un verso de Petrarca, tomando los propios italianos cuantos pueden de sus versos en la misma lengua, cosa de más reprehensión. (f. 26r - f. 26v)

Causa undécima:

Cuando «Boscán, _dijo Garcilaso_ a costa de mi alma lamentadas» y cuando Boscán dijo: «Vengada estáis, s[eñor]a, a costa mía, ¿qué quisieron decir sino «con daño»? Cuando yo en otro soneto mío dije q[ue] «a costa de mi vida se sustenta», entendí que mi vida le daba vida [a] aq[ue]lla señora, o con daño de mi vida. Pues ¿qué otra cosa quise yo decir en aquellos dos versos, sino que era graciosa, valerosa, shabia, hermosa y todo para mi daño, pues

con todas estas partes me daba guerra y me mataba?(f. 39r)

Y esa forma de actuar llega incluso a coincidir con la de sus críticos.*Causa* decimocuarta:

Pregunto yo: "¿Si este señor, comenzando a loar a Salomón en un soneto suyo comienza diciendo

Si Salomón q[ue] fue tan avisado,
por qué no diré yo en un soneto pastoril,
vituperando:

Ingrata Galathea, cruel, maligna
tan propio, tan galano y tan bien d[ic]ho? (f. 42v)

En el empleo de este argumento es donde encontramos de nuevo uno de los rasgos más llamativos del comportamiento de Damasio, que enlaza con lo visto en los *exempla*: su presentación ante el público, en más de una ocasión, en el mismo plano que los poetas consagrados. Las *causae* segunda y decimotercera dan testimonio de esta actitud de igualdad, o por lo menos paralelismo, entre él y Petrarca.

Pero bien está, divino Petrarcha; gozá felicísimo la gloria en compañía de v[uest]ra divina Laura y perdé cuidado de v[uest]ras cosas, que ellas ternán acá valerosos defensores. No temáis tan bajos juicios que ni os sabrán acusar ni, acusado, defender. Y pues vos dijistes en un soneto tan levantado, tan subido, en un soneto tan celebrado, habiendo dicho de Alexandro, de Achilles, de Homero, de Orphea, después de tantos y tales nombres holgastes de poner un pastor, bien pude yo entre las rosas, entre las estrellas, entre los milagros y maravillas decir "doncellas", nombre sanctísimo, nombre sobre todos los nombres humanos, etc (f. 23v)

Al tomar como modelo a Petrarca ha actuado como él, por lo que podrían resultar justificables unos ciertos niveles de equiparación. Sin embargo el efecto que produce el texto con esas expresiones de «Y pues vos dijistes...» «bien pude yo....» parecen estar bastante cerca de la presunción, aunque pueden haber sido motivadas por el carácter sarcástico del fragmento, (y no dejan de tener su nota de arrogancia). Sin embargo, donde se aprecia más un tono de igualdad es en la argumentación de la *causa* decimotercera, en la que se le ha acusado de «hurto» a Petrarca:

.....por diversos términos fuimos los dos a un fin, que mucho habiendo sido la ocasión mía semejante a la del Petrarcha, pues si él vio su Laura el viernes de la Cruz y se enamoró de ella en

la iglesia, como algunos dicen, yo ni más ni menos vi a aquella señora en la iglesia un día de harta solemnidad, y tan descuidadamente di yo en su hermosa vista cuanto el Petrarca dice que dio en la de su Laura. Las ocasiones iguales, los lugares semejantes, aunque con tan desiguales ingenios, etc. (f. 41v)

Al final, «aunque con tan desiguales ingenios» da la impresión de querer suavizar lo dicho tratando de poner a cada uno en su sitio. Pero el gesto arrogante, al tiempo que irónico (por lo que quizá estos *argumenta* sirvieran especialmente para encrespar los ánimos de sus enemigos), se manifiesta muy a menudo. Un ejemplo más se nos ofrece en la *causa* novena, donde recurre a un lugar que se había hecho común en la justificación de los errores:

....no todo se ha de llevar tan por el cabo, pues si el buen Homero se duerme algunos ratos, Damasio, tanto menos que Homero (cuanto Homero más que todos) no es mucho se descuide una vez ni se duerma ciento. (f. 32r)

A la vista de lo expuesto podemos apreciar un uso bien diferenciado entre la dos cartas: la italiana no acude mucho a la *similitudo*; la hispana lo hace con bastante frecuencia. Caro establece relaciones de uso literario cuando se trata de personas; Damasio equipara usos y comportamientos sin diferencia de categoría, como si tal cosa no existiera. Posiblemente sea éste el apartado en el que los talantes de un autor y otro muestren un contraste mayor.

III-3-3-f. *Loci a re.*

Los *loci a re* en sus distintas manifestaciones constituyen uno de los pilares argumentativos del discurso. Se plantea en ellos todo un problema de base idiomática, esencial en esta clase de obras, cuya intención es dejar constancia de la improcedencia de unas objeciones poéticas, y por tanto lingüísticas, por parte de unas personas incompetentes. La demostración de que el uso verbal es el adecuado se convierte en objetivo primordial. Esto propicia el recurso a los *argumenta a finitione* que se emplean en apoyo de distintas causas.

III-3-3-f-1. *A finitione.*

El valor de los términos constituye uno de los motivos principales de discusión en ambas controversias, por lo que la demostración de que los

vocablos corresponden a lo establecido es esencial. Se trata de convencer al público de que estamos ante un hecho calificable como *aptum* por estar asentado en cualquiera de los principios regidores de este tipo de *locus*, a saber:

«1) concuerda con el uso general del pensamiento y del lenguaje [...]

2) concuerda con la etimología (como principio definitorio adicional [...]

3) responde a la intención [...]

4) está de acuerdo con la tendencia fundamental del derecho natural [...] y con los criterios de la filosofía del derecho¹⁶⁹[...]

5) posee una mayor eficacia sobre los ánimos de los jueces, haciendo entrar en juego los recursos de la *copia verborum* y de la evocación patética [...]»¹⁷⁰

a.- *Quid fecerit.*

La *causa* quinta se centra en la denominación de lo hecho por parte de unos y otro. Para de los Ríos y sus amigos es «hurto», para de Frías «imitación». Se trata de una cuestión correspondiente a lo que propiamente se considera *status finitionis* en el *genus iudiciale*, que es la denominación de la *causa*. La argumentación se centra, por tanto, en rebatir la acusación de «hurto» y establecer los términos reales que le corresponden, de ahí que el *locus a finitione* se refiere en este caso no al valor de un término usado en la obra poética, como ocurrirá en el resto de las cuestiones, sino a establecer el punto de partida de su actuación. Esta estaría en consonancia con uno de los planteamientos esenciales que rigen la creación literaria, la imitación, término que muestra la labor del artista acorde con el funcionamiento del mundo creado, en el que la naturaleza es el modelo:

....aún naturaleza, poderosa infinitamente, no cría cosa de nuevo, sino que corrompiendo uno cría otro.
(f. 27r)

La lengua es un elemento más, que funciona dentro de los mismos parámetros, como Caro plantea:

....quando la lingua vive? quando cresce? quando fiorisce?.....(Opp. I, pág. 33)

¹⁶⁹Aquí hay que sustituir el término «derecho» por el de «lengua».

¹⁷⁰Lausberg, *Op. cit.* pág. 166.

Por esta razón nuestro poeta ve en la imitación una actividad paralela a la de la naturaleza, es decir que se creará a partir de lo que ya existe; y la sustancia, como en el mundo natural, se mantiene:

Cuando esto dice, ¿no se acuerda su M[erced] de un dicho que ha mill y seiscientos años que se dijo: *nihil dictum q(uod) dictum non sit prius?*[...] Porque él diferentia las palabras, varíe los términos, ¿dejará de ser la misma sustancia, en efecto, lo que él dijere con lo que otros muy muchos han dicho? [...] Todas aquellas cosas de veinte y cuatro letras, cuando más, usan todas las naciones, y de solas veinte y cuatro letras, hacen tantos millones de diferentes razones; (f. 26v - f. 27r.)

Observemos el planteamiento aristotélico que impregna tal afirmación, en dependencia directa con las ideas gramaticales del momento¹⁷¹.

b.-La propiedad

En varias ocasiones se refiere a este término como cualidad del significado de la palabra, respondiendo a la acepción que en el *Diccionario de Autoridades* aparece como «debida proporción, naturalidad o perfeccion con que se usa de alguna cosa ò se habla de ella, sin quitar ni añadir circunstancia, que la altere ò desluzca.» Suponiendo un valor como el definido, el concepto de propiedad se va a dar necesariamente asociado al valor denotativo, es decir, que el término estará empleado en sentido real y con el significado correspondiente a su etimología, sin contaminaciones o valores añadidos. Se trata de un hecho constatable en todo el entorno cultural humanístico, en el que se aprecia una postura abierta a la influencia de lenguas cercanas, con orientación especial hacia la lengua latina. De ella se toman numerosas voces con su sentido original, lo que da lugar a que los puristas del vulgar consideren que se trata de la introducción innecesaria de barbarismos. A partir de ahí vendrá la discusión sobre la conveniencia o no de una actitud lingüística abierta a la introducción de préstamos, problema que siempre busca apoyos para su defensa en la ventaja significativa de la palabra y en la inexistencia de otra tan buena como ésta en la propia lengua. En el caso

¹⁷¹El precedente de que con «solas veinte y cuatro letras se hacen tantos millones de diferentes razones» se encuentra en la *Gramática* de Nebrija que describe la relación entre unas y otras del modo que vemos: «De manera que no es otra cosa la letra, sino figura por la cual se representa la boz [...] Assi que las letras representan las bozes, e las bozes significan como dize Aristóteles, los pensamientos que tenemos en el ánima.»

italiano encontramos la disparidad de criterios en relación con el término «cede», palabra que Castelvetro ha considerado reprobable por ser latina, pero que a ojos de Caro hay razones más que suficientes para dar por válida:

Cedendovi che sia latina, e voi cedendo a me che le latine si possano usare e che nell'uso commune questa sia frequente nella nostra lingua, come non potete negare, perché vi dispiace ella? Non è netta, propria, significantissima? E di più non è necessaria al suo significato? Dico «necessaria», perché non veggio che 'l concetto del Caro si possa esprimere con una parola sola più propriamente. [...] E volete che uno effetto, come questo del cedere, tanto continuo nelle operazioni e nel concetto nostro, non abbia un vocabolo propio? (Opp. I, pág. 35)

También para un latinismo encontramos el mismo argumento en Damasio, en la *causa* decimocuarta, en la que el uso de «maligno» correspondía a su valor etimológico, que es el que da Covarrubias en su *Tesoro*.

Cosa, «maligno» y «maligna», paréceme a mi señores míos que se podrá decir propiamente de V[uestra]s M[er]c[ede]s y de sus lenguas, mejor mucho que de los demonios, pues la propia significación de este vocablo, «maligno», es *ser mal intencionado*, tener malas intenciones, de aquí viene secundariamente a tomarse por «hombres y mujeres maliciosas», pues quien tiene ruin intencion, por bueno q[ue] sea, lo d[ic]ho siempre lo tuerce a su mal propósito,..... (f. 42r)

Damasio vuelve a mencionar esta cualidad de la lengua en la conclusión de la *causa* tercera, donde nos muestra la utilización del superlativo con el valor que le corresponde en el sistema como intensificador de la cualidad¹⁷²:

Yo no sé a un hombre tan pequeño cómo le pudo sonar mal «pequeñísimas», pues jamás se le cae de a cuentas este nombre, también como a mí. Pero, señores míos, yo si puse aquel superlativo púdele poner por la razón dicha: que es muy castellano, muy propio y los poetas a sus tiempos usan de ellos.[...] Así yo, pues queriendo significar cuán poco parecen todas las demás hermosuras delante la de esta señora, dije: «pequeñísimas centellas». Pregunto yo, ¿qué palabra, qué oración pudiera yo decir q[ue] más las desminuyera? Por cierto yo no las sé.... (f. 24r - f. 25r)

¹⁷²R.A.E. *Esbozo de una Nueva Gramática de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 1973. 3.9.10.

Curiosamente podemos observar en ambas defensas el recurso a la evocación patética en la definición de los términos. El *Risentimento* inicia su argumentación jugando con el vocablo que va a definir, en el sentido que le es propio. Damasio presenta a sus jueces como ejemplos del significado del término «maligno», y en el caso de «pequeñísimas» se trata de un superlativo aplicable a de los Ríos y sí mismo. Cabe recordar en ese sentido el efecto indudablemente positivo que tal actuación ejerce en el público.

c.-El uso común.

Multa renascentur quae iam cecidere, cadentque
quae nunc sunt in honore uocabula, si uolet usus,
quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi.
(Horacio, v. 70 - 73, *Epístola*.)

(Trad. Muchas palabras que ya han caído, renacerán y caerán las que ahora tienen vigencia, si es que así lo quiere el uso, que es árbitro, ley y norma del habla.)

Otro de los argumentos que pueden dar validez a las expresiones se refiere al uso común, constituido como vía de enriquecimiento lingüístico. Se convierte en lugar de cita obligada tanto en tratados como en obras de creación en las que se haga alusión a la incorporación de vocablos a una lengua¹⁷³, y en línea con esa tendencia, Caro nos muestra algunos de los apoyos clásicos en los que se sostiene tal norma expresiva:

...se loda Euripide, che del commun uso di parlar insegnasse di far la scelta delle parole; se, dicendo Alcibiade, appresso di Platone, d'aver imparato dal volgo di ben parlare, Socrate l'appruova per buon maestro, e per laudabile ancora in questa dottina; se poi soggiunge che, per voler fare un dotto in questa parte, bisogna mandarlo a imparare dal popolo.... (pág. 30)

La enumeración de autores griegos y latinos incluye a Aristóteles, Lucrecio, Cicerón y Horacio, quien «chiama l'uso "padre delle parole"». Todos ellos han mostrado en su obra el valor de tal regla en la generalización de

¹⁷³Sirva de muestra el célebre texto de los consejos de don Quijote, antes de la partida de Sancho a la insula: «... y así, la gente curiosa se ha acogido al latín, y al *regoldar* dice *erutar*, y a los *regueldos*, *erutaciones*; y cuando algunos no entienden estos términos, importa poco; que el uso los irá introduciendo con el tiempo, que con facilidad se entiendan; y esto es enriquecer la lengua, sobre quien tiene poder el vulgo y el uso.» (II, 43)

términos en una lengua, y en esa línea han continuado autores como Dante, de quien cita:

.... E ciò conviene:
ché l'uso dei mortali è come fronda
in ramo, che sen va, ed altra viene.

Esta afirmación sirve para justificar los cambios en la lengua dentro de un funcionamiento similar al de la naturaleza, al tiempo que avala innovaciones poéticas que se lleven a cabo con términos generalizados en el habla común.

Caro recurre a esta norma de manera indirecta al defender el uso de «cede» y de modo directo para justificar «amene» y «galli interi». El carácter honesto de la última palabra se justifica del modo siguiente:

Quando la cosa è brutta, ci s'insegna che fuggiamo la propria voce che la significa; e qui la propria voce s'è fuggita: ci s'insegna che ne pigliamo un'altra per significarla metaforicamente e velatamente; e questa si significa sotto velo e per metafora: ci s'insegna che quella che si piglia sia onesta; e questa è onestissima, e per tale è stata ricevuta ed approvata dall'uso commune, e da tutti si dice e s'intende senza vergogna. (Opp. X, págs. 72-73)

En la *opposizione VII* la respuesta de Caro recurre al conocimiento de los niños como prueba de la extensión de los términos por él empleados:

Oltre di questo, infino a' bambini non imparano dal Sacrobusto che 'l mare è colmo? (pág. 63)

Una situación semejante a la que se ofrece en la controversia italiana es la que encontramos en la disputa de Valladolid. El uso común es reconocido también como el verdadero árbitro de la propiedad lingüística¹⁷⁴, y como tal

¹⁷⁴La razón de que el uso general es el que quita y pone en la lengua encierra para Damasio una causa particular, muy enraizada en el carácter individualista del Renacimiento:

Dama.:Pero viniendo a la propiedad, aun en ella me parece a mi, y lo tengo por menos probable, que tengan los nombres ni qualquiera palabra que algo signifique mas propiedad, ó, razon de significar de la que el vso les quiso dar, ó, direisme vos, ya lo se, que el vso nacio de la prudencia y conoscimiento de los hombres mas doctos y discretos, Los quales como los que mejor conocen las cosas y sus propiedades, conforme a ellas les dieron los nombres. (*D. de las Ls.* f. 142v. Vuelve a insistir en la misma causa en f. 144v.)

es defendido años más tarde, en términos algo semejantes a los utilizados por Caro, en el *D. de las L.*:

Anto.:_...Y si Ciceron, Quintiliano, Hermogenes, con los demas Griegos y Latinos Rethoricos entendian que era forçosa esta nouedad y mudança en las lenguas, para que sepamos, dauan aquellos preceptos tan repetidos dellos en tantas partes, y tan obseruados de todos, aconsejando la propiedad de las palabras, la pureza del stylo, ¿porque considerauan tanto, y huyan tan cuydadosamente los solicismos y barbarismos? ¿por que? sino porque entendian, como es verdad, que el preceptor y qualquiera que algo enseña, no ha de tener cuenta con la contingencia, y mudança possible en las cosas, sino con lo mejor, y mas conforme al vso y tiempo en que se halla, y con con lo que mas de su propria condicion y ser absolutamente es tal.

Dama.:_Y pareceos à vos que ay en las lenguas alguna absoluta bondad, otra de la que el vso trae consigo y les da. (f.138v - f. 139r)

La defensa de su estilo se apoya en varias ocasiones en este principio del uso, hasta el punto de que su lenguaje está tan arraigado en ambientes llanos, que niños y abaceras pueden dar fe de la validez de sus términos:

Oh, cómo te hacen rica a costa mía,
gratia, valor, saber, belleza amada.

De estos dos versos cuán[t]o más ni menos dijeron, por no entender romance estos señores, que eran herejes, pues daba yo a entender de mí q[ue] la hacía ya graciosa, valerosa, shabia y hermosa, cosas q[ue] sólo Dios las puede dar. [...] ¿Cuál niño de cuantos ayer nacieron no entiende que "a costa mía" quiere decir "con daño mío"? ¿Quién no sabe cómo "costa" se toma por daño y otras veces "daño" por "costa"? La gente vulgar, las abaceras, pues si algo compran les preguntan sus vecinas: "¿cuánto ha hecho de daño aquello?", por decir "cuánto ha hecho de costa". (f. 38v - f. 39r)

Insiste otra vez más nuestro autor en el argumento del uso correspondiente a niveles de poco conocimiento lingüístico (dejando al margen la hipérbole que encierra), con el fin de favorecer la extensión social de los vocablos escogidos. (Precisamente este hecho es uno de los que más pueden inclinar la balanza del público en favor de Damasio, pues pone de manifiesto la magnitud de la ignorancia de los poetas críticos.)

Veamos, pues, si el vocablo es castellano y preguntémoslo a cuantos ayer nacieron si hay cosa

más común que llamar "maligno" a un hombre malicioso en Romance. (f. 41v - f. 42r)

La *causa* segunda, que recoge la utilización de «doncellas» en el verso «milagro y maravilla de doncellas», es otra muestra del valor de este argumento, porque hemos podido afianzarlo con un texto de la época. Ese término, a juicio de los críticos, resulta bajo.

En el segundo verso notó por gran bajeza el señor Jerónimo de los de los Ríos haber dicho «doncellas». Pregunto yo a Su M[erced] si fuera mejor decir "mujeres", si fuera más acertado "señoras". Imagino yo que le sonará a él mucho mejor "damas". ¿Cómo, señor Jerónimo de los Ríos, bajo nombre es doncellas? (f. 23r)

Seguramente los jueces literarios están pensando en el precepto aristotélico del capítulo XXII de la *Poética*, en el que se dice: «La excelencia de la elocución es que sea clara sin ser baja. Ahora bien, la que consta de vocablos usuales es muy clara, pero baja.»¹⁷⁵ Damasio conoce también este precepto y orienta su defensa a demostrar que, a pesar de ser un vocablo usual, no se trata de un vocablo bajo, ya que lo utilizan en la Sagrada Escritura y Petrarca, Ariosto, Virgilio y Catulo como autoridades, al tiempo que no hay una palabra mejor en la lengua para lo que él quiere nombrar (es decir, que acude también al argumento de la propiedad).

Pero no sé yo de qué sirve querer dar claridad al sol con lumbre, no sé yo cuál hombre jamás de cuantos algo entienden dijo que el nombre de doncellas era bajo. Después de esto, ¿paréscele a V[uestra] M[erced] que siendo esta señora doncella y de tal edad estuviera bien dicho "milagro y maravilla de mujeres", si con este nombre no se usan llamar sino las casadas o las de mayor edad? Ya que se hubo de esp[eci]ficar la exsclencia, ¿no entiende V[uestra] M[erced] que debió ser entre aquellas "mujeres"? ¿Cuál mejor ni más exsclente, cuál de mayor dignidad ni más honroso que el de las «doncellas»? Pues quien de lo más la hizo exsclente, que entre las primeras la hizo primera, y sin segunda, entre las no tales también la estremaba, lo que no hiciera comparándola con

¹⁷⁵*Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Editorial Gredos, Madrid, 1974. Los preceptos sobre la elocución que se vierten en este capítulo están presentes de modo permanente en la respuesta de Damasio a sus jueces, tanto en las situaciones en las que el vocablo es usual como en aquellas otras ocasiones en las que ha tenido que recurrir a la expresión metafórica o a algún otro recurso, pues todos ellos deben formar parte de la expresión poética.

otro nombre ninguno de los q[ue] se pudieran decir. (f. 23r)

Verdaderamente Damasio parece tener razón en sus argumentos, pues los textos consultados a tal respecto así lo confirman. A propósito de ello, véase la precisión que nos aporta Diego Sánchez de Badajoz en una de sus farsas:

CLERIGO ¿Quies notar?
 en el arte de hablar,
 el que estudia bien en ella
 no deve muger llamar
 a la que es virgen donzella;
 que as de ver,
 que aqueste nombre, «muger»,
 conviene a qualquiera dellas
 y diferencia a de aver
 de corruptas a donzellas;
 no quitando
 que largamente hablando,
 ya puedes muger llamarla,
 porque así, de cuando en cuando,
 en la Escritura se halla.
 Despedida.
 Quien quisier habla polida
 llame a la virgen, donzella,
 y a la que es ya corronpida
 llamará muger aquella.¹⁷⁶

En el «habla polida» el término apropiado es «doncella», lo que viene a corroborar la defensa hecha por Damasio ante la acusación de ser vulgar.

d.-Palabras malsonantes

Otro aspecto, cuya defensa está dentro del *locus a finitione*, es el concerniente a la utilización de términos que puedan tener una significación obscena. El *Ris. Pred.* nos ofrece una actuación en tal sentido en la *Opposizion X*, en la respuesta a la valoración que se ha hecho del uso de «Galli interi» como de «motto poco degno e contenente disonestá». Esta objeción, en el sentido de la deshonestidad de los términos, refleja uno de los problemas lingüísticos que atraen el interés de los tratadistas del Renacimiento, como continuación de una actitud recogida en ese sentido en las poéticas grecolatinas. La defensa en la carta italiana estaría en la línea marcada en el punto cuatro (vid. *supra* «responde al derecho natural....»), ya que se lleva a

¹⁷⁶Diego Sánchez de Badajoz, *Farsas (Farsa de la Natividad)* Madrid, Cátedra, 1978, pág. 139-140.

cabo apoyándose en los testimonios que a ese propósito ofrecen autores de la importancia de Aristóteles y Cicerón. Del primero aduce:

Secondo il medesimo Aristotile, la bruttezza delle parole o sta nel suono o sta nel significato: nel suono, non potete dire che stia in questa, essendo dolce e sonora a pronunziarla; nel significato, meno, perciocché, o all'anima o al corpo che si referisca, e a qualunque senso si rappresenti, non solamente non mostra cosa alcuna di brutto, ma significa perfezione. Or, se questa brutezza non è nella parola, non è nel significato proprio di essa parola, e nel significato metaforico è concesso ad ognuno; dove sta la poca dignità e la disonestà di questo motto? (Opp. X, pág. 72)

Ni en la significación real ni en la metafórica de la palabra usada hay sentido negativo, de manera que la objeción carece de base, según podemos deducir. Es la misma situación que se repite en la *causa* séptima de Damasio, planteada en términos muy similares:

En las palabras simples o llam[é]m[os] las divisas, suele hacerse este vicio [cacóphaton] cuando de sí son torpes, cuales son todas las que significan torpezas y cosas vergonzosas, aunque no de hacerse algunas, pero sí a lo menos de decirse. Horatio: "et cui im mirator cupemus albi".

Agora pregunto yo a V[uestra] M[erced] ¿"Soltara mis ojos" tiene torpe significación? ¿En la cojuntión de estas dos palabras hay algún torpe sonido? ¿La palabra, ella en sí, propiamente significa alguna torpeza, si en todas sus maneras ello está muy honesto? ¿Por qué, veamos, se rieron de ello? (f. 29r - f. 29v)

Su defensa se apoya en el argumento de *El Cortesano* de que la bondad de la lengua está «en guardar bien la propiedad della, y tomalla en aquella sinificación en que la tomaron los que bien escribieron, usando el mismo estilo y la misma compostura de cláusulas que ellos usaron»¹⁷⁷. Este principio es el que se ha mantenido en la utilización de «soltar», por lo que queda claro que la impropiedad del término no es tal, sino ruindad de sus críticos, ya que
muy pocas son, señor, las palabras tan contentas
con una significación que no admitan dos, y si
algunas buenas, otras no tales. (f. 30r)

III-3-3-f.2. A *causa*. En el *genus iudiciale* los argumentos correspondientes a este *locus* tienden a establecer especialmente las razones

¹⁷⁷ *El Cortesano*, libro I, cap. VIII, pág. 118.

que han motivado la acción, que en este caso sería el uso de un determinado vocablo.

En el caso del *Risentimento* lo encontramos en la *Opposizione IV* en la que aclara las circunstancias históricas que han dado lugar a que en Febo confluyan dos comportamientos, como sol y como deidad «che fa verdeggiare e fiorir gli ingegni». La crítica se ha hecho en función del primero de estos comportamientos, cuando el autor se estaba refiriendo al segundo.

En el texto español este argumento se orienta en dos direcciones: en una pone de manifiesto la relación del poeta con la persona que lo ha inspirado, los rasgos que la definen, los sentimientos que despierta, etc. Son elementos que se han tenido en cuenta en la composición de la obra y que hay que conocer a la hora del análisis, pues el lenguaje utilizado está en función de mostrar tales rasgos. La defensa de la *causa* primera se centra en este sentido:

Hízose este soneto a mi señora, doña María de Guzmán, hija del Conde de Niebla muerto, nieta del Duque de Medinasidonia, que tan bien pasó de esta vida poco ha. Es doncella de hasta doce años o trece. *Todo esto he dicho para entendimiento del soneto porque en decir «¡Oh fresca rosa, estrella matutina!» di a entender su poca edad, y más claro cuando dije abajo: «Vos sois un nuevo sol que sale al mundo....»* (f. 22r)

En esa misma línea en la que una 'persona', la dama en este caso, y los sentimientos que ella inspira son el móvil de la expresión poética, podemos encontrar las *causae* octava y décima (f. 33r). (Sólo reproducimos uno de los ejemplos, pues ambos son bastante similares.) *Causa* octava:

.....quiero decir cómo este soneto se hizo a una señora de cuyo valor no debo tratar en este lugar, pues en otras partes [l]o he tratado yo, con más razón y propósito etc. [...] *En cualquiera afitión, la «causa» de penar el amante es la ausencia, los celos, el disfavor, los temores, las sospechas; quien causa todo esto como «contrario» es su dama.* (f. 31r - f. 31v)

La segunda orientación está marcada por el contexto cultural y filosófico del momento. Las ideas sobre el amor y la literatura exigen una

expresión precisa y medida que evite errores de interpretación. Buena muestra de ello es la *causa* décima:

[Repetición de la palabra «helada»] *Cuán necesaria y cuán forzosa es a la sentencia del verso aquella palabra, pues a no repetirse en el segundo verso quedaba en el primero dicha generalmente; que así dicha, pues, fuera llamarla «más helada que la nieve» y decirle lo que unas señoras doncellas dijeron, que la llamaba «desgraciada», y cuando esta no se entendiera notarla de «desamorada» con todo el mundo. ¿No ven V[uestra]s M[er]c[ede]s que fuera vituperarla.....*
(f. 34r)

Estas aclaraciones justifican sobradamente el empleo de los vocablos que el poeta ha escogido de modo consciente e intencionado, en función de expresar con ellos unos conceptos que no pudieran tener una interpretación equívoca.

III-3-3-f-3.A *facultate*.

Este argumento sólo se utiliza en una ocasión en el texto, cuando después de haber intentado justificar el uso de la forma «maligna» con los *loci a circumstantia* o *a re* y no ver culminado su propósito, Damasio explica las circunstancias personales externas que han favorecido la acción. En la carta esas circunstancias destacan la libertad del autor de optar por unos modos literarios que pertenecen al mundo pastoril, lo que le obliga a una determinada forma de expresión diferente a las usadas en otras obras. Se extraña de que se le pueda poner alguna objeción en este sentido, sobre todo si viene de personas que deben estar familiarizadas con esa práctica porque han recurrido en otras ocasiones a situaciones paralelas a la presente, lo que motiva la perplejidad de nuestro poeta y deja entrever de nuevo la arbitrariedad de los que lo critican. Así lo vemos al final de la *causa* decimocuarta:

Donde este vocablo es más usado es entre rústicos, y uno de sus mayores requiebros cuando sus zagalas les hacen algún desfavor es llamarlas «malignas». De esto están llenas todas cuantas farsas pastoriles hay en España. Pues díganme ahora estos s[eñore]s en un soneto pastoril, cual éste, y en boca de un pastor, ¿hay cosa que mejor parezca que lo muy usado entre ellos? Si[n] guardar el dechero de las cosas es q[ue] hable Dalio como un criado bajo y Simo como un viejo rencilloso, Thais como ramera profana, Panphilo con un modo muy

enamorado, ¿por qué ha de parecer mal que un pastor use de los términos más familiares a su persona y trato? Pues el encarecer de la objection: Estuvo donoso diciendo «si que».... a una dama es mal d[ic]ho. Bien estoy que se diga a una dama, pero ¿no veen que se lo dije como pastora y yo en traje de pastor? ¿A una dama dijérale yo en un soneto cortesano «injusta, cruel, perversa, maligna», como allí le dije? Es lo bueno q[ue] diciendo el señor que reprehendía esto un soneto suyo pastoril, fingiendo un pastor que iba desesperado de cierta sentencia (no me acuerdo los versos):

Iré por peñas, por abrojos, por espinas
y por plantas espinosas,
riéndome yo de que dijo «por plantas espinosas», él no supo cómo escusarlo, sino diciendo: Señor, habéis de entender que lo dice un pastor necio que no sabe más.

Dije yo entonces: *Pues, señor, si v[uest]ro pastor necio pudo decir esa necedad, mi pastor cuerdo bien pudo decir esta cordura que está muy bien d[ic]ha y muy propia, tanto que [en] todo mi soneto no hay cosa más galana que aquella palabra «maligna».* (f. 42v)

Es un comportamiento que, además de relacionarse con la actitud artística mantenida por alguno de sus críticos, se ajusta al decoro de la situación literaria, de modo que resulta inexplicable la censura.

III-3-3-g. *Loci a persona.*

El primer pilar en el que se asienta cualquier controversia es en el desacuerdo ideológico entre escritor y crítico, lo que da lugar al empleo de argumentos que muestren las condiciones personales de los implicados en la disputa, tarea esta más orientada al *movere* que a cualquiera de los otros grados de persuasión. Ya vimos cómo esta labor no se descuidaba en el exordio, y esta parte de la carta se utiliza también en ese sentido, dada la influencia que en ella se puede ejercer sobre el veredicto final. Tanto Caro como Damasio ofrecen una referencia constante a las condiciones de sus adversarios, de los que nos muestran sus rasgos más sobresalientes. Los veremos en los distintos apartados que conforman este epígrafe.

III-3-3-g-1. *Animi natura.*

La alusión a las cualidades o defectos personales hay que enmarcarla en la correlación que existe entre el proceder y la condición humana. Según esa idea, el talante natural constituye la base en la que se asienta el comportamiento del hombre, y en ambas cartas esta base da muestras muchas veces de su mala calidad. Caro se refiere a la bajeza moral de Castelvetro en

numerosas ocasiones, convirtiéndose en algunas en el argumento que justifica el fondo del problema. Así vemos cómo en la *Oppos. IV* la vileza del crítico le ha impedido llegar a la verdadera interpretación del texto:

Avete inteso ora? Non conoscete chiaramente che, in qualunque di questi modi s'intenda questo loco, non c'è quella vanità che voi dite? O dove avevate il capo, per nostra fé, quando da queste parole si chiare cavaste sì torbidi e sì confusi sensi, come sono i vostri? I quali Dio sa ch'io non intendo. (pág. 56)

Un problema semejante es el que genera la condición personal de los adversarios en la controversia vallisoletana, donde vemos cómo hay una actuación movida por idénticos componentes anímicos, lo que propicia un reproche parecido:

Muy pocas son, señor, las palabras tan contentas con una significación que no admitan dos, y si algunas buenas, otras no tales. En las semejantes suelen los ingenios cortesanos, las personas de buen trato, los hombres de gentiles entendimientos, bien hablados, tomar siempre la principal y más noble significación, donde, por el contrario, unos hombres mal nacidos y peor criados en todo cuanto oyen siempre asen de lo peor. Y como sea cosa tan averiguada, los hombres descuidados y, cuando menos, advertidos mostrar por sus palabras sus entendimientos y por sus entendimientos y razones descubrir a lo que son inclinados, vienen los tales en una interpretation semejante en notar una cosa cual ésta, a descubrir de lo que en sí tienen, en lo que están puestos y criados... (f. 30r)

El reproche tiene su base en uno de los grandes principios del Renacimiento, ya que, según L. Vives, «el camino del conocimiento es un ir y venir entre *verba, res y mores*, entre lenguaje, realidad y formas de vida; cuando se corrompe uno de los eslabones de la cadena, como durante siglos y siglos ha sucedido en particular con las palabras, los otros se corrompen también, de suerte que tampoco es posible sanar uno solo sin atender a la vez a los demás, en el horizonte de una civilización de veras humana»¹⁷⁸. Es el caso de los jueces en un sitio y en otro. Su mala disposición moral tendrá su reflejo en todas sus actuaciones, hasta el punto de estar uno dispuesto a perder para que se perjudique al oponente:

¹⁷⁸Se trata de una justificación de la necesidad de la *eloquentia*, apoyada en «el grandioso diseño que Juan Luis Vives desarrolla en el *De disciplinis* (1531)» F. Rico, *El sueño del humanismo*, Madrid, 1993, Alianza editorial, pág. 103.

...solo voi non fate in questo come gli altri; con ciò sia che gli altri tutti scrivendo pensano, e voi scrivete non pensando a cosa che vi scriviate. Ma in fatti voi avete l'asso nel ventriglio: per riscatarvi, non vi curate di perdere. (Opp. VI, pág. 61)

Y no sólo es la actuación lo que va contra corriente: su ánimo torcido hace que vea lo que no hay y que todo lo interprete o entienda al revés de como debe:

Chi vide mai effetto di voler veder troppo, esser il veder nulla? E questo si vede pur in voi, che, con la vostra cerviera vista, dall'un canto volete veder cose che nessun altro può vedere; dall'altro non vedete quel che vede ognuno. (Opp. XVI, pág. 86)

E tornando all'altro ramo della division fatta di sopra: se volete dire che l'arte non lo conceda, dite chi lo proibisce, e dove; perché il solito vostro è d'intender i lochi a rovescio. (Opp. XIII, pág. 79)

Damasio aprecia comportamientos parecidos en Rivera y de los Ríos, lo que le lleva a una conclusión que ya aparecía en la *Carta I. Cert.*¹⁷⁹: la envidia. La presencia de este defecto es la única explicación lógica que puede aclarar tales maneras de proceder:

...pero aún en aquellos donde V[uestra] M[erced] quiso loarme, donde al fin confesó que había algo bueno, dijo que habían sido versos de ventura, ni holgó de presumir de mi entendimiento tanto como saber hallar y buscar aquellos versos. Garniberto, en sus libros de Fortuna, en el capítulo "De invidia", tratando del origen de este maldito afecto, de esta rabia infernal, dice, y muy bien, como todas las demás cosas, una: que del mucho amor que los hombres tienen a sí mismos y del poco que tienen a los demás [h]ace que en sus propias cosas (las que ellos bien hacen y aciertan) se llamen prudentes y en las que salen desvariadas dicen que tuvieron poca ventura, pero no falta de saber ni discreción. Al revés en las ajenas, pues dicen: lo q[ue] otros hacen bien hecho y muy acertado que fue ventura, tuvo dicha; las mal hechas y de mal suceso y desvariadas llaman imprudentes, que por ser de poco saber y consejo las herraron muy mucho. Ejemplo es, señor Jerónimo de los Ríos, de esta doctrina. Por cierto, yo cuando la leí no pensé ver en mi vida persona de quien tan bien se pudiese decir aquello como de V[uestra] M[erced], pues lo

¹⁷⁹«Tantus est pudor suo duce parta prosperitas, ut de se hosti victoriam quam de hoste civi suo gloriam queri malint. [...] O pessima omnibus ex animi morbis invidia, mortem humano generi diceris intulisse necdum desinis! Quid ulterius queris? quid sufficet tibi, si peremisse non sufficit? O tristis ac misera corporum complexio, sed miserior animorum!» (Pág. 636)

bueno mío dice que fue de ventura, lo malo ignorantia, atribuyéndose a sí todo el saber del mundo, toda la arte en lo que bien dice y hace, aunque yo no he visto nada. (f. 28r - 28v)

La condición natural de los oponentes tiene rasgos comunes en una y otra carta: son personas malintencionadas y arbitrarias, por lo que su juicio ha de resultar necesariamente poco o nada fiable¹⁸⁰. Con este dato el público tendría ya motivos para poner en entredicho lo que viniera de tales jueces, pero Caro y Damasio van más lejos y quieren demostrar además cómo hay ignorancia e incompetencia en tales personas. Es la consecuencia lógica de una naturaleza de esas características, cuya manifestación más directa se aprecia en la *educatio* y *disciplina*.

III-3-3-g-2. *Educatio et disciplina*

Agrupamos en este apartado los distintos argumentos que inciden en la falta de formación de los críticos. Tal carencia abarca cualquiera de las esferas del conocimiento lingüístico y poético, con lo que se vienen a corroborar ideas que ya se nos adelantaban en el *exordium* de la Carta JR.

Hemos dividido en tres apartados los niveles de desconocimiento que se nos ofrecen: el de uso general, el de uso gramatical y el de uso poético.

a)- Uso general.

En un momento en el que la propiedad de los términos se asocia con el uso común, un argumento de esta índole viene a poner de manifiesto una ignorancia que afecta a la esencia misma de la lengua. Algunas de las objeciones recogidas en la *Cens. Cast.* están motivadas precisamente por el desconocimiento del lenguaje cotidiano, lo que aprovecha Caro para mostrar una carencia de tal categoría. «Inserte» es la forma que motiva el reproche:

Ed è stata dimesticata dall'uso ed annessata (se non del Petrarca) almeno da giardinieri, che sanno più del paese di Toscana e dell'arte di questi nesti, che non sapete voi.[...] Ora, se questa medesima ed altre di questa sorte sono piaciute a due simile giardinieri toscani, io non so perché l'abbia a lasciare il Caro, perché non piacciono a voi, che siete forestiero in questa lingua, e non v'intendete d'altri giardini che di quelli in aere. (Opp. I, pág. 47)

¹⁸⁰En la *Retórica* de Aristóteles se resalta la importancia de la bondad humana del orador «pues a las personas decentes las creemos más y antes.» (I-2) La situación contraria producirá un efecto parejo, por lo que es muy importante favorecer la mala imagen del oponente.

En el caso de Damasio encontramos que sus detractores desconocen las expresiones más corrientes de la lengua, llegando a no identificar palabras que son del dominio de hablantes sin ninguna formación especial. No parecen tan siquiera capaces de manejar fórmulas del nivel coloquial¹⁸¹. Este aspecto donde se nos ofrece con más fuerza es al manifestar la ignorancia de una locución tan corriente como «a costa de» en la *causa* undécima:

¿Es posible, oh Mercurio, que tengo yo de responder a gente de tales ingenios, de tan poco saber que aún la lengua con que nacieron de los vientres de sus madres, *la lengua que mamaron en la leche de sus amas, la lengua en que son nacidos y criados y en la que tanto presumen no entienden ni saben la propiedad de sus términos?* Y mucho cortesanos, mucho poetas, mucho oradores. ¿Cuál niño de cuantos ayer nascieron no entiende que «a costa mía» quiere decir «con daño mío»? ¿Quién no sabe cómo «costa» se toma por daño y otras veces «daño» por «costa»? (f. 39r)

O «pequeñísimas» en la *causa* tercera:

...dicen estos divinos ingenios que tan poco pude decir «pequeñísimas». ¿Razón? Buscalda. Si dicen que el vocablo no es puro castellano, y muy usado, tanto cuanto el que más, diréles a Sus M[er]c[ede]s que no saben romance (y no creo que habré dicho cosa muy nueva) (f. 23v)

(Posiblemente la censura venía motivada por el superlativo, como veremos después, más que por el vocablo.)

Las otras dos argumentaciones que hemos incluido se refieren a la mala interpretación de dos cultismos, «maligna» y «matutina». El primero es voz que debía de estar muy generalizada, porque su uso, según Corominas - Pascual, se localiza ya en Berceo; y Covarrubias incluye en su *Tesoro* la forma «malina» que parece la más extendida. Por tanto en este argumento Damasio tiene razón al considerar ignorantes a de los Ríos y sus amigos, como nos muestra en la *causa* decimocuarta:

¹⁸¹La ignorancia se manifiesta porque no sabe lo que ya entienden los niños «que ayer nascieron». Esta hipérbole es frecuente para el desconocimiento lingüístico, pues también se usa en el *Diálogo de la Lengua* de Valdés, sólo que en esta obra como «niños de teta»; pág. 185.

....que «maligna» no es vocablo castellano, como ni fue «mercedes» latinos. [...] Veamos, pues, si el vocablo es castellano y preguntémoslo a cuantos ayer nacieron si hay cosa más común que llamar maligno a un hombre malicioso en Romance, etc. [...]

Usamos de este nombre muchas veces en conversación, y entre cortesanos ingenios es muy familiar decir cuando uno adrede, conversando en graciosa conversación, tuerce todo lo que su dama le dice a otro sentido y a lo q[ue] ella no pretendió. Llamarle ella «maligno» es esto tan sabido y tan usado q[ue] ignorarlo es nunca haber tratado con gentes. Donde este vocablo es más usado es entre rústicos, etc. (f. 41v - f. 42v)

En el caso de «matutina» no es tan evidente que fuera un vocablo común, a no ser en esos ambientes de «miseros repetidores¹⁸²» Desde luego no queda claro (Corominas - Pascual lo dan en Pérez de Guzmán) que fuera de ciertos círculos cultos se usara este término. Sin embargo, para unos críticos debería serlo. Esta es la razón por la que les recrimina en la causa primera:

Y tales hubo de ellos que no entendieron «estrella matutina» cuál era, ni podían atinar en el cielo cuál de todas sus estrellas se llame propiamente matutina, cosa tan sabida de miseros repetidores que Venus... etc. (f. 22r)

Los jueces han dado muestras con sus apreciaciones de carecer de la base lingüística común para un menester como el que han llevado a cabo, de modo que no hay que hacer caso a sus opiniones.

b- Uso gramatical.

Si en la faceta más simple de la lengua, que es el uso general, hay problemas, necesariamente los encontraremos también en el plano gramatical, el cual implica un nivel superior de conocimiento. Se nos presenta el desacuerdo en el valor de una preposición en la carta italiana:

Infra due o quattro cose, come egli dice, o infra piú che si dicesse che la Gallia fosse, non è necessario intendere che siano opposte l'una all'altra; perché «infra», in questa lingua, non vuol dir «di rincontro», grammatico da sferzate; né manco vuol dir «sotto», come l'avete inteso poco innanzi; ma vuol dir «fra mezzo»:

¹⁸²Covarrubias, *Tesoro*: "Repetidor: el que buelve a passar a los estudiantes gramáticos lo que les ha leydo su maestro; repetir la lición, dar cuenta della."

vuol dir che questi confini la terminano ciascuno dalla sua parte.
(Opp. VII, pág. 65)

En la controversia hispana la *causa* sexta recoge un error de interpretación de categoría parecida. Los jueces no han oído hablar de la existencia de la «interposición», licencia que se recoge en la *Gramática* de Nebrija y que con el nombre de «paréntesis» o «entreposición» corresponde tanto a la poesía como a la prosa. Un dato así resulta de gran utilidad para los fines de Damasio de Frías.

En las demás cosas han parecido V[uestra]s M[er]c[ede]s: en tales poco latinos, en algunos malos rethóricos, en otras no cosa [de] poetas; en ésta he visto que aún construir Grammatica castellana no saben, pues no entendieron con quién iba aquella palabra, la cual va luego con el «hay"», como diciendo que no «hay nacida» quien más q[ue] vos lo sea. Si de esta manera la palabra está legítima y muy bien puesta, ¿cómo por una **interposición** de palabras la hallaron ociosa? (f. 27v)

En la *causa* decimocuarta tenemos una cuestión parecida referida a las posibilidades del adjetivo «maligno», que no tendría femenino. El tono irónico del autor sólo deja ver con claridad que, para sus detractores, este adjetivo tiene unos usos muy restringidos, siendo, por el contrario, un vocablo muy generalizado en español, con formas masculinas y femeninas.

Pero escúseme la fuerza de algunos señores amigos que a ello me obligan, pues decir lo segundo es muy bueno: q[ue] «maligno» no se dice sino a «espíritus malignos». Pues, señores, ¿qué haremos? que entre los demonios no hay hembra. Esta terminación «maligna» y «malignas» ¿de quién se dirá? pues las reglas de Gramática no permiten decir «spiritus malignas» (si ya no quieran sentir con alg[uno]s de los antiguos que dijeron que había demonios mujeres, y no mintieron si entendieron de algunas q[ue] que viven entre nosotros) etc. (f. 42r)

En la *causa* tercera se hace referencia a una cuestión que nos muestra dos niveles bien diferenciados de implantación del superlativo. En la segunda mitad del siglo XVI es cuando el superlativo con el morfema “-ísimo” va tomando arraigo en nuestra lengua, tal y como señala R. Lapesa, y son, sobre todo, los poetas de corte italianizante los que van haciendo que esta forma se

generalice¹⁸³. Damasio está en esta línea innovadora y por consiguiente usa la construcción tomada del latín y venida de Italia; en tanto que Rivera, de los Ríos, etc., quizá no muy impuestos en la moda literaria (recordemos que Lapesa, en el epígrafe citado anteriormente, señala que Correas la da todavía como «latina i no española») o porque mantienen hacia ésta una actitud de rechazo (postura que también se dio), han criticado su uso en el verso.

[ante la crítica de la forma "pequeñísimas"]
Pido yo al señor Jerónimo de los Ríos: "¿de este
positivo "pequeño" qué suprelativo sacara Su
M[erced]d?" (Sospecho q[ue] no sabe aún materia de
positivos ni superlativos). (f. 24r)

(El comentario coincide con la ironía de Petrarca sobre los saberes de sus jueces: *Sed hec forte etiam illis serio studiosis inaudita, que michi lectori vago fors obtulerit*)¹⁸⁴

La defensa va necesariamente a resaltar la ignorancia de un procedimiento que tiene precedentes literarios en nuestro país, como es el caso de Garcilaso, pero que, como muchas otros detalles innovadores, no han llegado a oídos de sus opositores.

c- Uso literario

Los desacuerdos en este apartado son mayores, pues la libertad creadora permite licencias que no son analizadas desde el mismo punto de vista por unos y otros. Esto obliga a abundantes aclaraciones teóricas de interés para conocer las bases artísticas, al tiempo que saca a la luz las carencias de los adversarios. Caro justifica con argumentos estilísticos varias de las censuras de Castelvetro; unas veces el procedimiento es muy simple:

Non considerate che, poeticamente parlando, l'adorazione
degl'idoli non vuol dir altro che, in questi casi, che avere in
venerazione le cose mortali, come se dii fossero, e non che per dii
veramente si tengano? (Opp. III, pág. 54)

En otras ocasiones, por el contrario, la explicación es muy extensa y detallada, como ocurre en la *Opposizione XVI*, en la que se nos ofrece una amplia disertación sobre la metáfora, sus clases, usos y ventajas expresivas, muy difícil de poder reproducir aquí, aunque sólo fuera en parte.

¹⁸³R. Lapesa, *Historia de la Lengua ...* pág. 396.

¹⁸⁴Op. cit. pág. 654.

De igual manera, el comportamiento de Palomino, Rivera y de los Ríos obliga a Damasio a exponer las ideas retóricas que sustentan su actuación. Recordemos que en el *exordium* se lamentaba de tener que hacerlo porque esto le obligaba a enseñar a sus jueces muchas cosas que no sabían, aunque quizá ni de ese modo fuesen capaces de aprender algo. El caso de J. de los Ríos es buena muestra de ello, según se nos presenta en la *causa* quinta:

Dícenme algunos señores familiares del señor Jerónimo de los Ríos que entre otras cosas se loa muy de veras que jamás tomó cosa de ninguno. A ellos *parésceles dificultoso de creer, a mí no, por cierto. Antes juraré por él, pues quien ha tratado veinte años tan fielmente con sus libros sin tomar de ellos nada, bien se le puede creer que tampoco tomara de los poetas.* (f. 26v)

(La hipérbole que encierra una afirmación de tal calibre le quita verosimilitud, pero en el ejercicio retórico que se encierra en una obra de este tipo es más bien una muestra de virtuosismo.)

No se trata de un hecho aislado, sino que las deficiencias se repiten en otras facetas culturales, como en la que se refiere a la formación latina, de la que también carecen. *Causa* cuarta:

Pues... ¡maldito sea el diablo! ¿Entre tanto como ha visto y leído nunca vio «luz malina», *nunca supo en latín lo que significaba «malignus» y «benignus»?* (f. 25v)

Se suceden los ejemplos en los que se demuestra este desconocimiento, básicamente orientado al empleo de figuras, llegando a hacer el autor en algunas *causae* un auténtico alarde de su saber retórico. Es el caso de la *causae* tercera y décima:

Causa tercera

Más con todo yo le puse por otra razón que V[uestra] M[erced] no entendió, y digo que cualquiera otra cosa que allí pusiera cayera mal, y aquella sola pudo estar bien. Hay una figura que los retóricos llaman por cinco nombres: **energia**, **evidentia**, **representatio**, **sub oculis subietio**, **suo ninsio**, cuya virtud es representar con las palabras, etc (f. 24v)

(Para que no quede duda de su dominio de la materia, después de la enumeración de los nombres posibles de la figura y de otra enumeración de

exempla, hará una nueva demostración de su saber utilizando la **evidentia** al principio de la *causa* siguiente.)

Causa décima:

Y pregunto a estos señores si saben o han oído decir cuán excelente y preciada cosa y de cuánta gala y gusto es la repetición entre los poetas. si esto es, quiero yo decirles lo que de ella entiendo. La repetición, señores míos, es una virtud contraria de dos vicios llamados "batología". Es primero "taptología", el segundo es "batología", cuando se repiten las mismas palabras o las mismas oraciones sin necesidad, sin gratia, sin elegancia. (f. 35r)

En otras situaciones se nos presenta algo más moderado a la hora de darnos muestras de su saber, pero son las menos:

Causa novena:

*Hay una figura, señores míos, que los rethoricos llaman **apóphasis** (no se me ofresce el nombre latino) la cual viene en uso todas las veces que fingiendo no querer decir una cosa la decimos; (f. 32r)*

Causa decimotercera:

*.....cuanto más, señores míos, que la **imitación** no se debe llamar hurto, ni tampoco me maravillo si como los que no saben en qué consiste el imitar, acostumbrados a siempre hurtar, llamen hurto cualquiera ingeniosa **imitación**. (f. 41v)*

Las posibilidades de interpretación que ofrece un texto literario da pie al desacuerdo, lo que se aprovecha por ambas partes para el descrédito de la contraria. Por esta razón es en este apartado donde se lleva a cabo el ataque de modo más directo, con el fin de mostrar los fallos de preparación del rival.

III-3-3-g-3. *Patria, aetas, studia.*

En el caso italiano no se recurre apenas a este tipo de argumento porque no parece que ninguna de esas circunstancias tenga especial influencia en la elaboración de las críticas. Sólo en la *Opp.* XVI, al explicar la metáfora, se acude al lugar de procedencia como forma de hacerse entender:

Ma poiché in questa pratica delle metafore [...] mi delibero di darvela grossamente ad intendere, prima con un essemplio materiale delle maschere, il qual mi sovien ora, perché siamo di carnevale, che i mascherati vanno a torno; perché voi siete da Modena, dove le maschere si fanno, e perché mi pare che voi vogliate essere il demogorgo delle maschere tutte. (Opp. XVI, pág. 87)

En la controversia vallisoletana, por el contrario, este *locus* se maneja como causa agravante del anterior, pues en un ambiente como el que les ha rodeado y en un momento de madurez como el suyo no hay disculpa para su incultura. Observemos que ese «nacidos en España» deja entrever un claro sentimiento nacionalista, muy exacerbado en este momento histórico¹⁸⁵, así como la necesidad de conocer la lengua de donde han nacido. Junto a este dato, se da la situación de «criados en Corte», ya que en esos años la Corte, centro de la vida del país, está asentada en Valladolid¹⁸⁶. Este hecho, ventajoso a todas luces, debía haber sido aprovechado por sus críticos para su formación y haber evitado de ese modo la penosa imagen cultural que dan de sí mismos. Que sólo haya servido para la presunción viene a hacerlos más culpables. *Causa* undécima:

Nacidos en España, criados en Corte, con veinte años de estudio, con treinta de edad, ¿es posible que no entendieron lo que quería decir "a costa mía"? [...] Y mucho cortesanos, mucho poetas, mucho oradores. (f. 38v - f. 39r)

Se insiste, como vemos, en que los *studia* de los jueces se resienten por todos lados. «El *De copia* erasmiano daba por supuesto que cualquiera que aspirara a ser considerado un auténtico erudito debía haber leído por lo menos una vez en la vida a todos los clásicos, de todos los géneros, extractando y anotando cuantos elementos de interés fueran ofreciéndosele»¹⁸⁷. Pero de ningún modo esta situación ha sido la vivida por quienes se atreven a opinar sobre la obra de Frías. El desconocimiento de un vocablo como «maligna» en la *causa* cuarta lo demuestra:

¿V[uestra] M[erced] no es el que ha pasado a todo Santo Thomas, toda la Biblia, Jeronimus, Augustinos? ¿V[uestra] M[erced] no es el que ha pasado todos los historiadores griegos y latinos, hebreos, arábigos, caldeos, todos los poetas? ¿V[uestra] M[erced] no dice que lo ha visto todo, que lo ha leído todo, que lo sabe todo? (f. 25v)

¹⁸⁵Sobre el incremento de los valores nacionalistas, vid. A. Gómez Moreno, *La España...*, cap. XVI, pág. 258 y ss.

¹⁸⁶B. Bennassar, «...acaso desde 1527 hasta 1536, Valladolid ha sido la capital de España; y es seguro que lo ha sido durante dieciséis años, desde mayo de 1543 hasta octubre de 1559; desde luego, las décadas siguientes de 1541 a 1560 fueron las más brillantes de la historia de la villa.» *Op. cit.* pág. 118-119.

¹⁸⁷Rico, *El sueño...* pág. 106.

Damasio se siente crecido ante la incapacidad que suponen unas reprensiones de tan poca enjundia retórica como las de Rivera y los demás, y no ha tenido mucha dificultad en demostrar la ineptitud que conllevan.

III-3-3-h. *Syllogismus* y *Enthymema*.

De estas dos formas de la *raciocinatio* la primera se utiliza más en la filosofía, mientras que la segunda, que es un silogismo imperfecto, tiene un uso más frecuente en la obra literaria. Ambas corresponderían al *docere*, pues lo que se intenta es una demostración basada en la cosa misma, lo que conlleva un razonamiento muy trabado y amplio. Esto es lo que vemos en la *Opp. VI*, en la que Caro intenta convencer a Castelvetro de que hay acciones y palabras que presuponen otras y que no hay que nombrar al estar implícitas:

Il ragionare e lo scrivere non presuppongono necessariamente il pensare? e, presupponendolo, come è necessario che si nomini? Le muse non sono sopra i pensieri? non si invocano preché ci aiutino a pensare di bene scrivere e di ben ragionare? Non si sa e non s'intende questo per ognuno, ancora che non si dica? E se se ne dice una parte, non è più che non bisogna, quando l'altra ci s'intende di necessità? (*Opp. VI*, pág. 60-61)

De idéntica manera se procede en la *causa* duodécima, en la que el contenido de la crítica encierra un problema de fondo filosófico que necesita explicación. Encontramos en la mencionada *causa* una argumentación muy larga con abundancia de premisas y conclusiones que muestran la preparación de Damasio en el campo de la filosofía amorosa, terreno en el que se desenvuelve con gran soltura, según demuestran las obras que escribió sobre el tema, entre las que estudiaremos la *Carta C. Sal.* Extraemos sólo algunos fragmentos para ejemplificar el proceso razonador seguido y mostrar la base peripatética en la que se sostiene:

Pregunto yo, ¿decir que toda hermosura es amada, dónde lo hallaron como necesario para de aquí inferir que sin decirse podía muy bien entenderse? De la hermosura hallo yo que es propio ser amable en cuanto buena, pero no ser amada que es acto accidental pues aprovecha muy poco [a] una hermosura ser tal para ser amada, si no parece lo que es al amante, siendo como es objeto de la voluntad, según lo define Aristóteles «el bien aparente, no el real». Diránme cómo puede ser una mujer hermosa y no parecerlo, [...] . Ni más ni menos si, como algunos autores dicen, no es otra cosa beldad que una conveniente proporción de partes... Acaecerá mill veces ser un rostro muy

bien proporcionado, y por el consiguiente muy hermoso, sin que parezca tal a los que lo miran, lo que según opinión de doctísimos hombres no nasce de otra cosa sino de faltarle una viva gracia un cierto spiritu q[ue] acompaña las estremadas hermosuras, y las hace no sólo amables, pero amadas; y donde esta gracia y espíritu faltan importa poco la proporción para el amor. Así veemos muchas mujeres que compasados sus rostros no esceden un punto en la proporción debida y con todo que sean tales no hay quien ame, etc. (f. 40r)

De mayor efecto crítico se nos ofrece en las dos cartas, con una gran semejanza en la forma, el entimema en su relación contradictoria o *enthymema ex pignantibus*, utilizado para ridiculizar una objeción, cuyo desdoro arrastra al autor de la misma. En estos casos esta forma de la *raciocinatio* entra de lleno en el *movere*, que es en el sentido en que Caro maneja las posibilidades vejatorias de esta clase de razonamiento al contestar a Castelvetro. Este había objetado que las musas serían de estatura «pigmaica» si venían a la sombra de las flores de lis lo que obliga a una respuesta que aclare el carácter simbólico de la expresión:

L'ombra de' gigli che vuol dir altro che 'l favore e la protezione della casa significata da loro?

A lo que añade a continuación:

Direte dunque che possano far ombra [i gigli], ma non tanta che cuoprano le muse. O, se la misura deve esser del medesimo genere col misurato, come volete voi con la canna o col passo, che son di cose materiali, misurar le muse, che non son corporee? e se non hanno corpo, perché lo volete dar loro? e se lo date a queste che ne sono senza affatto, perché non l'accrescete ai gigli tanto, che possano far questo effetto? (Opp. II, pág. 49)

El razonamiento llevado a esos términos desenmascara la inconveniencia de una crítica tan prosaica. Para Damasio es una buena pauta la marcada por el italiano y se decide a seguirla en la *causa* decimocuarta:

Pero escúseme la fuerza de algunos señores amigos, que a ello me obligan, pues decir lo segundo es muy bueno: q[ue] «maligno» no se dice sino a espíritus malignos.

—Pues, señores, ¿qué haremos, que entre los demonios no hay hembra? Esta terminación maligna y malignas ¿de quién se dirá? pues las reglas de Gramática no permiten decir «spiritus malignas» (si ya no quieran sentir con alg[uno]s de los antiguos que dijeron que había demonios mujeres, y no

mintieron si entendieron de algunas q[ue] que viven entre nosotros). (f. 42v)

Esta forma irónica de proceder reporta un efecto muy positivo para el autor del razonamiento pues da muestras de agudeza de ingenio, en tanto que tiene consecuencias bastante negativas para el destinatario, al ser su objeción llevada al absurdo y quedar él como un mentecato.

III-3-3-i. *Attentum parare en la argumentatio.*

Dos obras con unas argumentaciones tan amplias tienen que recurrir con frecuencia a distintos procedimientos relacionados con la *variatio* para mantener la atención del público. Damasio lo había hecho en su exordio, pues así lo exigía la extensión del mismo, y en este apartado de la carta, como en los *argumentorum loci*, Caro va introduciendo variaciones, cuyo reflejo se deja notar en la carta vallisoletana.

El ingenio del autor se manifiesta en esta amplia muestra de recursos, o figuras pragmáticas, destinados en su mayoría a caricaturizar los desaciertos de los adversarios, de manera que se combina el *attentum parare* con el *ab adversariorum persona*.

En lo que se refiere al plano fónico vemos en las dos obras la alternancia de la cadencia de los fragmentos enunciativos, orientados en su mayoría hacia el *docere*, con la anticadencia de los interrogativos orientados al *movere*, siendo los segundos tan frecuentes que en algunas *opposizioni* del *Ris. Pred.* esta modalidad supera la enunciativa en un alto porcentaje. El ejemplo más notable quizá sea la *Opp. II*, en la que tenemos 14 frases enunciativas frente a 54 interrogativas (lo que dice mucho en favor de la relación con la *oratio*). La proporción en Damasio se inclina a favor de la enunciación, pues a pesar de que encontramos párrafos en los que la interrogación se va acumulando, como en las *causae* segunda y séptima, sin embargo nunca llegan ni a promediarse las dos modalidades.

Más llamativa en la controversia de Valladolid resulta la intercalación de apreciaciones hechas por el propio autor, mientras se espera del receptor una respuesta totalmente imposible. Sería una forma de *subiectio* que, más que una contestación ficticia, reproduce un comentario del emisor en una línea

comunicativa establecida con el público; el efecto que se produce es muy teatral, como muestra este párrafo de la *causa* tercera:

Si dicen que el vocablo no es puro castellano, y muy usado, tanto quanto el que más, diréles a Sus M[er]c[ede]s que no saben romance (y no creo que *habré dicho cosa muy nueva*) y si esto dicen no les responderé, pues sería necedad mía las cosas muy averiguadas meterlas en disputa como dudosas. Pido yo al señor Jerónimo de los Ríos: ¿de este positivo «pequeño» qué suprelativo sacara Su M[er]ce[d]? (*Sospecho q[ue] no sabe aún materia de positivos ni superlativos*). Yo no sé a un hombre tan pequeño cómo le pudo sonar mal «pequeñísimas» (*pues jamás se le cae de a cuestras este nombre, también como a mí*). Pero ya, ya.... Yo caigo en la razón de la reprehensión, aunque Su M[er]ce[d] ni los demás señores (*tengo por cierto*) no cayeron en ella. (f. 23v - f. 24r)

La utilización de estas variaciones fónicas se da combinada con el *apóstrofe* en toda esta parte de la carta, en la que la alusión directa al interlocutor está ligada a las frases interrogativas, tan abundantes en Caro según señalábamos anteriormente. Desde la fórmula más simple de la segunda persona, a la que se dirige en la forma habitual de respeto, «Avete inteso ora?» (*Opp. IV*, pág. 56) «Ora che direte?» (*Opp. VI*, pág. 59) vamos pasando a diversas personalidades de ese tú, cambiadas en función de los temas de la crítica precedente o del sesgo que se imprima en la respuesta subsecuente. De ese modo Castelvetro se nos convierte en un pobre miope o legñoso: «Credete voi, povero lippo, che questo sol del Caro sia quello che si asciuga il bucato?» (*Opp. IV*, pág. 54); o en un crítico al que se le nota el pelo de la dehesa: «E che bisognava, messer Aristarco selvatico?» (*Opp. VII*, pág. 66); o en una momia desecada: «Or che direste voi, maestro Mummia secca....?» (*Opp. XIII*, pág. 78)..... La descalificación es la idea que subyace en todos los vocativos con los que apela frecuentemente al receptor de su respuesta.

Damasio, por su parte, acude al patetismo de las invocaciones, en dos momentos diferentes de la argumentación, con lo que el tono enunciativo moderado se rompe en favor de la afectividad que conllevan exclamaciones de este jaez¹⁸⁸:

¡Oh bienaventurados veinte años de estudio del señor Jerónimo de los Ríos! ¡Oh bien empleadas

¹⁸⁸Vid. José Antonio Mayoral, *Op. cit.* pág. 292 y ss.

horas de sus estudios! ¡Oh felicísimo ingenio! ¡Oh spiritu divino! ¡Oh admirable erudition de hombre que en veinte años no topó con este verso en el sesto de Virgilio! (f. 25r - f. 25v.)

Y en ese juego de afectos se recurre a la necesidad de invocar a un personaje que no aparece en la controversia, al que hace partícipe de una situación tan tremendamente disparatada:

¿Es posible, oh Mercurio, que tengo yo de responder a gente de tales ingenios, de tan poco saber que aún la lengua con que nacieron de los vientres de sus madres,? (f. 39r)

Estos dos jemplos son los que destacan de manera especial entre las múltiples apelaciones al tú que se intercalan a lo largo de la obra. En estos casos se ha insistido en interrogaciones retóricas dirigidas a sus jueces de manera más simple: «¿No se acuerda su merced...?» (f. 26v) «¿Y no entendieron V[uestra]s M[er]c[ede]s?» (f. 34r) «¿qué dijeran? ¿q[ué] les pareciera? ¿qué juicio fuera el suyo? ¿qué sentido le dieran? ¿cómo me escusaran? ¿con qué razón me reprendieran? ¿cómo la entendieran?» (f. 3 8r). Frases que se combinan a menudo con la exhortación a que aprendan lo que no saben: «Entiéndanme V[uestra]s M[er]c[ede]s esta algarhabía....» (f. 2 6r) «Pues mírenla bien y traten de entenderla.» (f. 3 8r) Después de la exposición de cualquier argumento, de modo casi inexorable, la pregunta parece querer representar la confusión que Damasio supone en Jerónimo de los Ríos y sus amigos.

III-3-3-i-1. *Evidentia*.

La utilización de esta forma en la *narratio* se considera como *virtus* cuando está referida a la *res*¹⁸⁹, pero los fines que han movido a nuestros autores a su empleo son bien distintos, pues buscan la evocación patética más que el conocimiento objetivo de la situación. Como suele ocurrir cuando se acude a la excitación del *pathos*, los rasgos hiperbólicos vienen a formar parte de la expresión, que en este caso se ha combinado con el ingenio para crear una imagen totalmente caricaturesca. El palmo de narices con que, se supone, ha quedado Castelvetro lo recrea Caro en estos términos:

Ma non rimarreste voi con un palmo di naso, a vedere che ancora il Petrarca ha messa questa voce non solamente

¹⁸⁹....*evidentia in narratione, quantum ego intellego, est quidem magna virtus, cum quid veri non dicendum, sed quodammodo etiam ostendendum est; sed subici perspicuitati potest.* (Quint. 4, 2, 63-64).

nell'ultimo loco, ma nel primo? O misuratevelo, ché vel troverete
cresciuto almeno quanto son lughî questi versi

La patria sepoltora e l'atrui vizio
illustra lor.....

Che direte ora, maestro nasuto, che non sia tutt'uno, perché
questo è verbo e quello è nome? Volete dir questo? O non vedete
che 'l naso v'è cresciuto tanto, che ciò non basta a ricoprirlo? Oh
che naso! (Opp. I, pág. 46)

Damasio, por su parte, inicia la cuarta *causa* con una *evidentia* después de haber explicado las características de esta figura en la tercera, en un alarde imaginativo bastante sorprendente. La ignorancia de un vocablo por parte de sus críticos le lleva a hacer una combinación entre éstos, algunos caballeros esforzados de la literatura medieval y el mundo mitológico.

Puso aquella palabra, «luz malina», en tanta confusión estos admirables ingenios, túvolos tan suspensos que ni sabían ni atinaban lo que quería decir. Nudo, por cierto, digno de la espada de Alexandro y, teniéndolo por tal, dieron cargo al bachiller Ribera para desatarlo y sacarlo a luz. Anduvo Su M[erced] con él por muchas tierras, fue a la sepultura de Merlín, al Poeta Encantado, subió al cielo a ver la luz de las estrellas y de la luna para saber por qué había yo llamado su luz «malina». En el cielo riéronse de él, etc. (f. 25r)

Enlaza esta invención disparatada con la recreación de las dos situaciones que hizo en el exordio para ridiculizar en ellas a sus jueces. Curiosamente tiende en estas representaciones a ofrecer una imagen que provoque risa, pero dejando constancia al mismo tiempo de su base cultural.

III-3-3-i-2. *Simil.*

La personalidad de los jueces se asocia con frecuencia, en una relación comparativa de igualdad, a personajes, comportamientos y frases hechas que van salpicando esta parte de las cartas. Suelen ser imágenes degradantes las que añaden una nueva pincelada a la ya deteriorada personalidad de los críticos, y pueden estar tomadas, a juzgar por su composición, de los relatos anecdóticos del momento o de los refraneros populares.

Este recurso no es muy frecuente en Caro, posiblemente porque las veces que lo usa es para establecer una comparación de igualdad entre la segunda persona y el término escogido, algo que viene a ser muy semejante a las identificaciones que veíamos en el apóstrofe; sin embargo, cuando se procede a su utilización se nos muestra el mismo rasgo ridiculizador con el

que se aludía a la segunda persona, sólo que en este caso se apreciaba también la cercanía a un contexto popular:

Voi recatevi la barba al petto, e andate pensando se questi che voi domandate artifizi, questi misterii che da voi solo sono intesi, fossero per avventura come la prelatura del Tubera¹⁹⁰, o come quella bella gentildonna, con chi quell'amico faceva all'amore, che quando se n'accorse alla fine, era una gatta. (Opp. III, pág.54)

...ma bisognerebbe che voi non foste come il fuco, che non fa la mèle e si mangia quello degli altri. (Opp. XVI, pág.102)

Damasio acude a estas comparaciones para ilustrar el comportamiento de los Ríos, cuya actuación se acerca en vilipendio y desacierto a la del capitán Salazar en la *Carta B. Arcad.*

Y el señor Jerónimo de los Ríos, «*potentior omnib[us] istis*», como dijo el otro, quiere ser solo el que jamás dijo cosa dicha. Y tal puede ser ello a la verdad, y tan malo que, como en tal, ninguno haya dado en ello, y sea V[uestra] M[erced] como el primero que trajo la sarna a Castilla. (f. 27r)

Verdaderamente se querrán haber con mis sonetos como, según dicen, se hubo el teniente de Medina con las hechiceras, haciéndoles confesar por fuerza lo que nunca les pasó por el pensamiento. (f. 41r)

En la controversia vallisoletana los elementos que entran en el juego comparativo no se limitan a los jueces, sino que puede ser también algún otro comportamiento que corresponda a cualquier persona, como los malos poetas en general:

.....como los poetas estén obligados a decir las más de las cosas por circunloquios, los que mucho usan de superlativos es por ser faltos y pobres de copia, y así se acogen luego a ellos como a *bordón de cojos*. (f. 24v)

El propio Damasio muestra su aventura literaria por medio de un símil (pero ya no será degradante), en el que la relación se establece entre los poetas latinos y la naturaleza:

¹⁹⁰Observemos la identidad significativa existente entre esta comparación de Caro y las dos de Damasio, «como thesoro de trasgos, cual que costal de carbón», que empleaba en el exordio.

Yo, como tan amigo de imitar los poetas latinos, verdaderos artífices en todo poético artificio, en los cuales, como en copiosísimas y muy verdes selvas todo está lleno de cien mil diferentias y diversidades de frescuras, de flores, de árboles, de plantas,..... (f. 35v)

Es una forma más de recrear los mitos de los huertos de las musas y fuentes de la poesía del mundo clásico.

III-3-3-i-3.*Digressio*.

Las Retóricas recomiendan el cuidado en el uso de esta forma de *amplificatio*, pues son muy perjudiciales los efectos que el mal uso de ella pueden acarrear para la comprensión de la *res*. Damasio se refiere en el *Diál. de la Discr.* a la utilización de la *digressio* para destacar sus aspectos positivos y negativos. Así la presenta desde el lado amable:

....estas particulares digressiones no dexaran de sernos muy sabrosas, como a los q[ue] por alguna desmentida senda desuiados enquentan con qualq[ue] apacible bosquecillo o arroyo en la ardiente siesta del estio. (f. 40v)

Pero más adelante se queja de las obras en las que constantemente se van intercalando digresiones y confiesa su culpa en este sentido en la primera época de su vida de escritor, por influencia de «la continua lectura e imitacion de Autores Italianos». Sin embargo, pone a G. della Casa como ejemplo de buen hacer en este sentido, pues nunca se ha salido del propósito principal «con digresion q[ue] de beynte rrenglones passe y muy a cuento no viniesse» y añade que «han guardado este rrigor y cuydado tan diuidido a lo q[ue] se escriue otros muchos y muy doctos varones de aq[ue]lla naçion»¹⁹¹. (Parece ser que el problema pudo estar en la elección de autores o quizá en sí mismo.)

De acuerdo con sus propias afirmaciones sobre sus primeras obras, Frías recurre en cualquier momento a la interpolación de comentarios, de detalles, con los que salpica el discurso de esta *narratio*; pero sólo una vez en toda la carta se nos anuncia como *digressio* y se nos pide disculpas por su extensión, que era más de la debida. Posiblemente con este relato el poeta vallisoletano buscaba mostrar en su obra su admiración y esperanza en el príncipe, a la espera de algún favor de éste, por lo que los preceptos retóricos fueron puestos en un segundo plano. (Se trata de la narración en la *Causa séptima* de un *exemplum* que no corresponde a la tradición literaria, sino que el autor trae del entorno cercano al príncipe para enfatizarlo laudatoriamente.

¹⁹¹Las citas corresponden a f. 71v - f. 72r.

Acaecerles ha finalmente a V[uestra]s M[er]c[ede]s lo que a unos lebreles que mandó echar el Príncipe con los leones. En la digresión de este cuento me quiero estender más de lo permitido (no pasar de aquí para llamarme mal rethórico con tan prolija digresion, que yo se cuán breves han de ser semejantes salidas, y si con entender esto vieren que hago esto otro, sepan que quiero spaciarme un poco y como dicen los gramáticos "dilatare verbi f[...].brias"; para mostrarles cómo sé yo tratar las cosas que tomo a cargo cuanto quiera bajas y de poco, cosa que bien hecha es de mayores ingenios y más elocuente copia que la mía.) El Príncipe, n[uest]ro señor, como todo el mundo sabe, de ninguna cosa tanto holgaba todo el tiempo que aquí estuvo ni había con que él rescibiese tanto gusto y contento cuanto de ver pelear animosos lebreles, etc. (f. 30v)

(Ya señalamos en nota en el texto las desgraciadas circunstancias que se dan en torno a esta *digressio*. La prolongada estancia del Príncipe en Valladolid propició el afecto y la esperanza en él de una buena parte de los poetas pincianos, por lo que no es de extrañar que se aprovechara cualquier ocasión para dejar constancia de estas expectativas. Es el caso que pudo dar lugar a tan amplia interrupción del hilo argumentativo).

En otro orden de cosas, la *causa* décima nos ofrece una *digressio* mucho más breve, traída con el propósito de lanzar una invectiva más contra de los Ríos:

...y como muy bien dice el divino conde Pico Mirandola: «Quien no tiene partes de ser querido, sin razón hace en quejarse ni en procurar ser amado.» De suerte que, si cuando el señor Jerónimo de los Ríos andaba hecho Leandro en las riberas del turbio Esgueva (como tan poco gentilhomme, aunque tan buenas otras partes) no contentaba a su dama, no por eso con razón la pudiera llamar "ingrata"; (f. 34v)

Vemos que en ambos casos estamos ante formas ya utilizadas en apartados precedentes, como *exemplum* o como *simil*, que se intercalan para aclaración de un tema y se les añade una finalidad concreta: en el primer caso, laudatoria; en el segundo, vejatoria.

Pero no siempre es así. En otros momentos la *digressio* toma la forma de *conquestio* al convertirse en un desahogo que parece no poder reprimir dentro

de sí el poeta. Está situada en la mitad del proceso de la *causa* octava y busca un claro efecto emocional en el público.

Miserable género de tormento [el amor], y uno de los mayores de cuantos se sufren: padescer un mal y estar obligado al secreto de él y disimularlo; pues los males, aun cuando sin remedio, parece que comunicados se ablandan y sufren mejor. Sintiendo bien lo mucho que duelen los males secretos y callados, dijo el otro en un soneto dicho:

Dichoso el que en su mal puede q[ue]ljarse
y publicar su pena y su tormento
y puede con sacar su mal al viento
de pena y de dolor desahogarse.
Y así va prosiguiendo todo el soneto. (f. 31v)

Vemos, por tanto, una cierta variedad en la utilización de esta figura porque sirve tanto para ilustración del objeto como para beneficio propio o para detrimento del adversario.

III-3-3-i-4. *Sententia*.

«Los humanistas siguieron también la teoría y prácticas antiguas y medievales en su creencia de que el orador y el prosista son maestros de moral que han de adornar sus composiciones con sentencias lapidarias sacadas de los poetas y de su propia cosecha. Para facilitar esta labor, un humanista recogerá en un cuaderno aparte toda una serie de citas y sentencias, y algunos escritores publicarán colecciones de sentencias, proverbios, refranes o anécdotas históricas para que pueda citarlas libremente cualquier autor en la ocasión apropiada»¹⁹². Autores partidarios del conocimiento directo de los clásicos y no de la erudición de las citas, como es el caso de Vives, se quejan de la existencia de estas colecciones, que recibían el nombre de florilegios y polyantheas¹⁹³.

En el caso de Damasio parece que hay un conocimiento de primera mano de autores y obras que han podido hacer su aportación en lo que se refiere a sentencias latinas, mucho más abundantes aquí que en el exordio, en donde, según vimos, se apreciaba el predominio de refranes. Pero dado el

¹⁹²P. O. Kristeller. *El pensamiento renacentista y las artes*, «El saber humanista en el Renacimiento italiano» Madrid, Taurus, 1986, pp. 44.

¹⁹³Sagrario López Poza, «Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica» *Crítica*, 49, 1990, pág. 61-76.

afán erudito de nuestro autor, cabe pensar en la confección para uso propio de alguna selección de frases que contribuyeran a tal fin.

Summus ius summa injuria, dicen los latinos; Causa novena (f. 32r)

Exemplare no[n] requ[a]erit veritas. (Conclusión). Causa novena. (f. 32v)

Auriculas asini rex Midas habet. Causa 10, (f. 34r)

Sospecho que nunca llega a sus orejas: *Nomen palla medis belli et in asta fama*. Causa 10, (f. 35r)

En estas frases condensa el significado de toda la situación expuesta; al ser dichas en latín, ponen esa nota culta que lo puede distanciar de la improvisación de sus adversarios.

III-3-3-i-5. *Ironía*

Esta figura de dicción puede ser considerada el eje expresivo de obras como la presente, en la que se da de modo constante la dualidad burlas / veras. El efecto de *ridiculum* que provoca, por contraste con la situación real, es constantemente aprovechado por el autor para que sea asociado a sus adversarios, motivo éste por el que se convierte en uno de los pilares de la burla literaria, junto con otras formas que tienen la misma finalidad, como puede ser la sátira¹⁹⁴. En nuestra obra aparece asociada a otras formas expresivas, como es el caso de la *causa* cuarta, en la que Damasio convierte a Rivera en el nuevo Mercurio de su tiempo, que va en busca del sentido de «luz malina». Como forma aislada la tenemos para referirse a su situación de mala memoria:

Como estos diablos de sonetos son tan largos y tienen tantas docenas de versos, cuando el hombre llega al fin no es de maravillar, y más en tan flaca memoria como la mía, que ya no se me acuerde lo otro, al principio. Mas con todo quiero parecer descuidado en otras cosas, pues hay tantas más donde lo podré confesar con verdad, no quiero admitir el descuido que realmente no tuve. (f. 32r)

Se intenta con estos procedimientos cargar de emotividad el texto, hacer una *argumentatio* variada que evite el *taedium*, al tiempo que sirve para mostrar la capacidad de recursos retóricos que pueden ser aplicables a distintas situaciones.

¹⁹⁴Vid. A. Pérez Lasheras, *Op. cit.* págs. 133 y 165.

III-3-4. PERORATIO

Esta parte de la carta servía en muchos casos como conclusión en la que se recordaban las principales ideas expuestas o en otros casos se presentaba como una simple *digressio* orientada hacia el *affectus*. En la carta italiana es una breve recapitulación que acude a la frase que inició la polémica («il Petrarca non userebbe») y termina con la descalificación de Castelvetro en unos términos claramente ofensivos:

E che abbaiaamenti, che rangolamenti, che vomiti v'avete su fatti, e che flemme viscose e che colere vitriuole son quelle che v'avete vomitate! (pág. 106)

Damasio opta por un procedimiento algo más amplio y nos ofrece una *peroratio* orientada a insistir en su condición de *vir bonus*, acosado por las injurias contra su poesía, según se mostraba en el exordio y en alguna de las causas (la décima y undécima, por ejemplo). Hasta tal punto han llegado las ofensas que ha actuado en contra de sus principios de no criticar a nadie (principios que no son tan firmes, según señalábamos *supra*, I- 2-c) y llega incluso a negar su condición de poeta para quedarse sólo en la de aficionado, pero, eso sí, salvando las distancias con sus detractores.

.....si no provocado, jamás holgué de poner lengua en sus trabajos, ni dejo de reprehender cosas ajenas por escusar de esta manera la reprehensión de las mías, pues cuando [son] de tales ingenios yo las estimo muy poco, por lo poco que me pueden quitar ni poner. Y cuando mis cosas son notadas por no tales de buenos ingenios, huelgo en tal caso corregirlas tomando buenamente cualquiera ingenioso parecer en ellos, cuando es de hombre en quien yo reconozco juicio y doctrina. Esto he d[ic]ho para q[ue] vean V[uestra]s M[er]c[ede]s la poca razón que tuvieron en poner lengua en mis sonetos, haciendo fiesta de ellos, siendo de un hombre que jamás de sus cosas dijo ni pensó decir de las de otros ningunos, estando yo tan ajeno de dar ocasión de mal decir a persona haciendo las cosas que hago. Si algunas son por mi solo contento, algunas y las más forzosas ocasiones, no porque lo tenga por oficio, pues no hay hombre en el mundo tan ajeno de Poesía, por ser tan dado a la prosa y juntarse estos dos estudios tan mal entre sí, que como dice una cartilla de La amorosa visión de Juan Bocacio, «nunca buen poeta tal orador, ni orador exscelente jamás buen poeta». (f. 43v - f. 44r)

Insiste en aspectos que nos había enumerado en el exordio, como la ignorancia de sus críticos, que es el verdadero impedimento para juzgar su obra, no la posibilidad de que ésta no pueda tener fallos.

Bien sea verdad que me precio que los versos salidos de mi mano ninguno de V[uestra]s M[er]c[ede]s los sabrá entender, cuanto más tratar de reprehenderlos; pero siendo ellos tales y de un hombre tan apartado de ser poeta, tan libre de traer sus cosas a vender ni competir con ninguno otro q[ue] más de esto se precie, no debieran, como digo, señores míos, tan de veras y con tanto cuidado poner sus ingenios todos en decir mal de tan inocentes sonetos, pues era vivo su dueño, con tal lengua y pluma que, incitado con semejante razón, sabría volver por sus cosas, sin temor de todos los detractores de este pueblo que más guerra le presumen hacer. Y cuando algo quisieran notar de mis versos hallarán, no lo quiero negar, muchas cosas dignas de emienda si las supieran entende[r], sin las que acusaron con tan poca razón, por estar todas a mi pobre juicio no sólo buenas, pero muy galanas y muy acertadas. (f. 44r)

A pesar de seguir manteniendo la misma postura que en el proemio, el tono se muestra mucho más moderado. La ironía que ha salpicado toda la carta ahora parece disiparse con el fin de que la afectividad no altere la objetividad de las afirmaciones. Frente a tanto recurso retórico efectista, el autor decide optar por lo obvio y eso precisa de poco. Un único ejemplo configura la parte final. Sirve para confirmar los temores que nos anunció en el *exordium*: que utilicen lo que él les ha enseñado en su poesía como cosa propia, pero que, en el colmo de la incompetencia, lo utilicen mal.

Declarando yo esta figura [hipálage] de que usé en aquel verso, y en los demás semejantes, a un señor que pertinazmente, sin entenderlo, por solo su parescer, lo reprehendía confundido de mis razones; otro día, refiriendo un soneto suyo, dijo una cosa que a mí se me antojó reprehender como mal d[ic]ha. Era el verso

sentidos, dad a todo mal espanto
donde su intento fue decir: no sintáis de sí más
ningún mal, cosa que es tan dura, y tan
impropiamente dijo. Acusando yo la dureza, la
impropiedad de semejante término de hablar,
aprobando hartos más de lo q[ue] es, otro día
(aunque oído de mí) respondió:

S[eñ]or, aquella es **hipálage**.

Mirá el s[eñ]or poeta, cuán bien entendía la
figura y el artificio. Parecióle que era lo mismo.
(f. 44r - f. 44v)

Es una *peroratio* que sirve al poeta para mostrar su talante equilibrado, del que no ha podido hacer gala antes por la rabia y disgusto que habían provocado en él las malas e ignorantes lenguas de sus críticos. Una vez que ha dejado dicho lo que tenía que decir, parece volver a su ser natural, que no tiene nada que ver con la pendencia ni el enfrentamiento.

III-3-5.-Los principios artísticos renacentistas en la obra de Damasio de Frías.

Por lo que se refiere a la actitud valorativa, punto de empalme entre la crítica práctica y los criterios teóricos, esta época, anterior a las grandes codificaciones de las poéticas y las retóricas, está atravesada por múltiples criterios formales, en circulación fluida. Es un terreno muy estudiado, en donde confluyen historia de la lengua (en las parejas selección / invención, naturalidad / artificio, afectación / cuidado) e historia de las ideas estéticas, con sus tópicos teórico-literarios entre un patrón horaciano (con los tres dualismos: poeta sabio / furioso y los relativos contrastes entre *ingenio* y *ars*; finalidad del arte entre enseñanza y deleite; preponderancia de conceptos o de palabras) y un patrón aristotélico (principios de la imitación, verosimilitud, erudición, etc.)¹⁹⁵

La cuestión principal que da vida a la epístola de Damasio de Frías se asienta sobre la vieja discusión en torno a los rasgos que deben caracterizar la Poesía, hecho sobre el que se había teorizado ampliamente en todas las épocas y que ahora se nos convierte en el eje de la controversia. Se trata de un asunto complejo por la cantidad de opiniones diferentes y encontradas que sobre él se habían vertido hasta entonces y se siguen vertiendo a lo largo del siglo.

Los planteamientos teórico-literarios sobre los que se sustenta tal polémica tienen su punto de arranque en la serie de oposiciones enumeradas en el texto que abre este capítulo y cuyos orígenes se remontan al mundo clásico de Grecia y Roma; después se aviva desde que Petrarca declarara el valor que para la humanidad entera tenía la educación del espíritu en la lectura de los clásicos¹⁹⁶, con lo que la creación poética en los ambientes

¹⁹⁵ Lore Terracini, *Op. cit.* pág. 49.

¹⁹⁶ «...il padre verace de della nuova devozione per la *humanitas* classica fu, agli occhi di tutti, il Petrarca. Il quale si avvicinò alla lettere, agli *studia humanitatis*, con la consapevolezza del loro significato, del valore che per l'umanità intera aveva una educazione dello spirito condotta nel colloquio assiduo con i grandi maestri del mondo antico. Essi soli, infatti, hanno inteso a pieno che cosa significhi la *cultura dell'anima* raggiunta attraverso lo studio dei prodotti più alti dello spirito umano.» E. Garin, *L'umanesimo italiano*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1993, pág. 26.

italianos cultos se concibe unida a los *studia humanitatis*, o «bloque de cinco materias, con el común denominador de las fuentes antiguas: "gramática, retórica, poesía, historia y filosofía moral"»¹⁹⁷ (las dos primeras más antiguas, las tres restantes más nuevas). Son muchos los testimonios de la perfección y auge de estos estudios, así como de su influencia en otras naciones donde se convirtieron a principios de mil quinientos en «la cultura de una nueva época»¹⁹⁸. Este hecho trajo consigo el conocimiento y difusión de los autores clásicos por Europa, junto con las traducciones de las obras que ponen de manifiesto las diferentes ideas poéticas de Platón, Aristóteles, Cicerón, Horacio y Quintiliano principalmente, por lo que estos planteamientos se hacen accesibles a los escritores y oradores del momento, los cuales, en su intento de ser fieles a griegos y latinos utilizan sus textos, buscan la frase que da pie a la concepción de un ideal artístico a la hora de la creación y defienden aquellos presupuestos que, llevados a la práctica, darán lugar a una obra acorde con el espíritu clásico.

Italia, como en tantos otros aspectos del XVI, es la pionera a la hora de querer establecer los rasgos esenciales del Arte, razón por la que encontramos una amplia gama de pintores, arquitectos, músicos y escritores que teorizan sobre tal problema (no olvidemos que ésta es una de las cuestiones caracterizadoras del movimiento renacentista en oposición a otros períodos), entre los que se encuentran Leonardo da Vinci, Giovanni Pico della Mirandola, Marco Girolamo Vida, Benedetto Varchi, Mario Equicola, Ludovico Dolce, Giovanni della Casa y un largo etcétera compuesto por los numerosos artistas del momento. Los principios defendidos por unos y otros han ido creando una base ideológica sobre la que se discuten los postulados esenciales a la hora de la creación artística, hecho que tiene su repercusión en otras naciones del entorno, en donde se van abriendo camino, a veces con dificultad, las nuevas modas artísticas. En este contexto hemos de estudiar la controversia de Damasio con de los Ríos, Palomino y Rivera, la cual se concibe como una réplica hispana de la controversia entre Caro y Castelvetro, según hemos visto hasta ahora. Pero, a pesar de que la obra italiana marca la pauta, presenta un abanico ideológico más reducido para la discusión que la

¹⁹⁷F. Rico, *El sueño...*, pág. 78. Como aclara A. Gómez Moreno, la unión de poesía y retórica no es ninguna novedad pues es una relación que se da ya establecida en la Edad Media. La aportación humanística está en hacer de la elocuencia la principal virtud. *El «Prohemio e Carta» del Marqués de Santillana y la Teoría Literaria del S. XV*. Barcelona, PPU, 1990, pág. 92.

¹⁹⁸F. Rico, *El sueño...*, pág. 106.

carta española. La razón es que hay principios que están enraizados en su tradición artística sobre los que no hay discrepancia, sino que subyacen como sustrato creador, en tanto que la adopción de tales postulados en ciertos sectores castellanos suponen una ruptura, o al menos un cambio sustancial, con la tradición artística existente. A la luz de esta situación tan distinta hemos de entender que la discusión *natura-ars* ni se plantee en la carta de Caro, porque los litigantes comparten el principio del *ars* como consustancial a la labor artística. La controversia de Valladolid, por el contrario, recoge aspectos novedosos procedentes de Florencia y Roma que son un cambio en relación con la tradición española, lo que obliga a justificaciones y tomas de postura que nos dan luz sobre las dificultades de implantación de ciertas ideas y sobre la vigencia de otras¹⁹⁹.

La polémica de Caro tiene como base las distintas posiciones ante los modelos que son abarcados por el concepto de imitación; este principio, con su reflejo en la determinación de la esencia del lenguaje poético, es lo que constituye el problema central del *Ris Pred*. Su carácter tan preciso hace que otros temas de importancia literaria no aparezcan aquí reflejados y que conozcamos sólo una parte de las discusiones literarias del panorama italiano. La carta vallisoletana recoge la defensa de los planteamientos y desarrollo del concepto de poesía que se inicia con Boscán y Garcilaso, y cuya evolución desembocará en los grandes estilos expresivos del siglo XVII. Su autor nos ofrece una amplia exposición de las ideas que han sustentado su tarea de creación literaria, al mismo tiempo que deja ver posturas desacordes con tales principios. La tarea de justificar unas y rebatir otras nos ha proporcionado este compendio poético renacentista en el que se abordan los temas más importantes sobre el arte literario y que consideramos de gran valor para el enjuiciamiento de la labor creativa de esta etapa, tan carente de obras teóricas en España frente a la riqueza de Italia.

Para comenzar el trabajo interpretativo de las teorías expuestas, hemos querido hacerlo con las referencias a los aspectos formales de la creación, asunto que, como otros que analizaremos, no se trata en el *Ris. Pred*. por

¹⁹⁹ Los planteamientos artísticos de un país y otro presentan diferencias que ya hemos señalado en el punto de partida de las cartas. A propósito de los temas que nos ocupan ahora cabe destacar también alguna diferencia llamativa. Es el caso, por ejemplo, de la importancia del ingenio en la tarea artística en España: mientras en el *Ris. Pred*. aparece solamente una vez usada esta voz, en la *Carta J.R.* el mismo término o sus derivados aparece utilizado en cincuenta y cuatro ocasiones.

presuponer una base común, en tanto que aquí comporta dos maneras de afrontar el proceso de la obra. La elección de verso y estrofa lleva consigo una toma de postura que sitúa al poeta en planos bien diferenciados del quehacer artístico. Clara muestra de ello es la afirmación que en este sentido hace Damasio:

Alla en coplas redondillas, en esas agudezas ingeniosas donde cada uno dice lo que siente y no lo que el Arte manda, en estas cosas tales, bien estoy que se meta, que juzgue, reprehenda, apruebe, repruebe, pero en poesía graue llena de artificio, de juicio, de doctrina de particulares conceptos y ocasiones no le aconsejo que se meta si no quiere ser reído, ni por esto entienda de mí malignamente que quiero yo decir de mi poesía q[ue] es tal. (f. 17v)

La referencia a la estrofa, *coplas redondillas*, que se asocia a un modo de decir, *agudezas ingeniosas*, nos muestra una posición poética que va ligada a la improvisación en el marco de la poesía cortesana, cuyas manifestaciones cancioneriles se prodigaron en el siglo XV y se adentraron en el XVI. Estas obras «caían dentro de las habilidades cortesanas del trovador, y frecuentemente eran producto de la improvisación»²⁰⁰ por lo que el marqués de Santillana se refiere a ellas como producto espontáneo, propio de la juventud:

«estas cosas alegres he jocosas andan he concurren con el tiempo de la nueva edad de juventud, es a saber, con el vestir, con el justar, con el dançar he con otros tales exercicios»²⁰¹

En la etapa renacentista sigue el cultivo de este tipo de obras ligeras, asociadas en su realización al verso octosílabo, por parte de la mayoría de los poetas de esta centuria. Pero el concepto que de ellas se tenía es que se trataba de algo de no demasiada altura, hasta el punto, incluso, de que Boscán en la carta a la duquesa de Soma hace mención de su carácter vulgar.

Porque él [el octosílabo] se trahería su autoridad consigo y no sería menester dársela de aquellos que le inventaron. Pero él agora ni trahe en sí cosa por donde haya de alcançar más onrra de la que alcança, que es ser admitido del vulgo, ni nos muestra su

²⁰⁰R. Lapesa, *Garcilaso: Estudios completos*. Madrid, Istmo, 1985, pág. 24.

²⁰¹R. Lapesa, *Estudios lingüísticos*,..... «Poesía de cancionero y poesía italianizante», pág. 74. Sobre el carácter tópico de estas afirmaciones, vid. A. Gómez Moreno, *El "Prohemio".....*, pág. 85 y ss.

principio con la autoridad del qual seamos obligados a hazelle honrra.²⁰²

Muy cercana a Boscán queda la afirmación que veíamos de nuestro poeta, para quien esa poesía escrita en coplas redondillas no tiene más valor que la de un mero pasatiempo.

Esa situación, por otra parte, contrasta con la que presenta el endecasílabo, máximo exponente de la nueva concepción poética de este siglo. Boscán se refiere a él en la misma epístola, para destacar su origen conocido y de calidad, así como el prestigio de su uso.

Porque los hendecasýllabos, de lo quales tanta fiesta han hecho los latinos, llevan casi la misma arte, y son los mismos, en quanto la diferencia de las lenguas lo sufre. Y porque acabemos de llegar a la fuente, no han sido d'ellos tampoco inventores los latinos, sino que los tomaron de los griegos, como han tomado muchas otras cosas señaladas en diversas artes. De manera que este género de trobas, y con la authoridad de su valor propio y con la reputación de los antiguos y modernos que le han usado, es dino no solamente de ser recebido de una lengua tan buena, como es la castellana, *más aún de ser en ella preferido a todos los versos vulgares*. Y assí pienso yo que lleva camino para sello. Porque ya los buenos ingenios de Castilla, *que van fuera de la vulgar cuenta*, le aman y le siguen y se exercitan en él tanto, que si los tiempos con sus desasossiegos no lo estorvan, podrá ser que antes de mucho se duelan los italianos de ver lo bueno de su poesía transferido en España.²⁰³

Vemos, pues, que en la introducción del endecasílabo en España, se combinan los rasgos de técnica y distinción que lo diferencian plenamente de los metros tradicionales, convirtiéndolo en el verso heredero de la cultura romana.

Damasio, en su carta, está mostrando una postura similar a la que había empleado Boscán para justificar y defender el nuevo concepto de la poesía. Los siete sonetos criticados por sus enemigos están necesariamente dentro de ese concepto de «poesía grave», a pesar de que su modestia, totalmente falsa por lo que vemos a lo largo de la carta, le lleve a decir que quizá no sea así. Y es que la elección de verso y estrofa es elección de estilo y contenido, al tiempo que conlleva, además, un concepto mucho más elevado

²⁰²Las obras de Boscán de nuevo puestas al día y repartidas en tres libros. Edición, estudio y notas de Carlos Clavería, Barcelona, PPU, 1993, pág. 232.

²⁰³Ibid. pág. 233-234.

y profundo de la actividad creadora. Sánchez de Lima nos lo atestigua años después:

¿...y sino dezidme, que mejor cosa puede auer en el mundo, para el gusto de vn buen entendimiento, que vn alto concepto de un soneto?

Y prosigue a continuación:

..... la ventaja que los sonetos hazen alas redondillas y pies quebrados, esta tan clara, q[ue] no ay quie[n] no la conozca, sino fuesse vn hombre tan necio como vos dezis que ay algunos. Y sino, mirad el artificio y la galana manera de dezir que tuuo Micer Francisco Petrarcha, en la compostura delos sonetos.²⁰⁴

Estos testimonios corroboran la opinión inicial de Damasio, quien, tomando como punto de partida verso y estrofa de reconocido prestigio, va a ir estableciendo los diferentes apoyos teóricos en que sustenta su obra, hasta llegar a ese concepto de «poesía grave» que veíamos al principio.

III-3-5-a. Problemas de *Natura*

La controversia que opone el punto de vista de Damasio de Frías al de Jerónimo de los Ríos, el bachiller Rivera y el secretario Palomino ofrece rasgos ideológicos coincidentes en su planteamiento inicial con las posturas expuestas en el primer libro de *El Cortesano* o por Dolce en su *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino*²⁰⁵. En esta obra Dolce hace una exposición, por medio del diálogo, de las dos posiciones más relevantes en Italia sobre la creación artística: la toscana, defendida por el gramático Giovan Francesco Fabrini, y la veneciana, defendida por Pietro Aretino. Uno de los aspectos que muestra una discrepancia más clara, según el punto de vista de los interlocutores, es el referido a la cuestión *natura - ars*²⁰⁶: los venecianos se

²⁰⁴Sánchez de Lima, *El Arte Poética en Romance Castellano*, edición de Rafael de Balbín Lucas, Madrid, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, C.S.I.C. 1944, pág. 33-34.

²⁰⁵En *El Cortesano* el defensor del natural es el Conde Ludovico, en tanto que la «doctrina» está defendida por Miser Federico y Julián de Médici. El *Dialogo...* de Dolce fue publicado en Venecia en 1557. En ella se discuten problemas sobre las artes en general y sobre las relaciones de unas artes con otras, como ya había planteado Leonardo, aunque sin llegar a las mismas conclusiones que éste. Hemos accedido a algunos de sus fragmentos por medio de la obra *La Letteratura Italiana. Storia e testi. Scritti d'arte del cinquecento*. Milán - Nápoles, Riccardo Ricciardi Editore. Tomo I. Reproduzco de aquí las citas que sobre este diálogo se incluyen.

²⁰⁶Durante la Edad Media y los siglos XVI y XVII (como etapas que afectan a este estudio) los preceptistas literarios abordaron ampliamente el problema de *natura-ars*. Para su estudio en la Edad Media vid. A. Gómez Moreno, *El*

inclinan decididamente hacia el primero sin necesidad de más²⁰⁷. Fabrini, por el contrario, aboga por la adquisición del arte para que ayude a discernir donde no llegan los valores naturales²⁰⁸, recurriendo en este cometido a buscar una ejemplificación en el *Orlando furioso* de Ariosto, (autor al que también apelará Damasio)²⁰⁹.

La situación de crítica que vive Damasio se presenta basada en una disparidad de puntos de vista semejante a la expuesta por Dolce: Palomino y Rivera, acompañados por de los Ríos, estarían en la postura veneciana, ya que los tres han manifestado su opinión asentada en su capacidad natural para la crítica. Damasio, en la línea florentina, intentará demostrar cómo desde la posición de *natura*, que les corresponde a sus jueces, no es posible un juicio acertado. (Tengamos en cuenta que para referirse a *natura* Damasio utiliza tanto los sustantivos «natural», «natura» y «naturaleza», como en el derivado adjetivo «natural», términos todos ellos que analizaremos en su contexto.)

prohemio pág. 87 y ss. Para el tratamiento de esta cuestión en los siglos XVI y XVII vid. Antonio García Berrio, *Formación de la Teoría* pág. 237 y ss.

²⁰⁷«E benché il pervenire alla perfezzione della eccellenza della pittura, alla quale fa mestiero di tante cose, sia impresa malagevole e faticosa e grazia dalla liberalità de'cieli conceduta a pochi (ché nel vero bisogna che 'l pittore, così bene come il poeta, nasca e sia figliuolo della natura)....» *La Letteratura*.... pág. 300.

²⁰⁸«Risponderanno por aventura, signor Pietro, i pittori, ch'essi non niegano, sì come la natura, comune madre di tutte le cose create, ha posta in tutti gli uomini una certa intelligenza del bene e del male, così non l'abbia posta del bello e del brutto. Ma, nella guisa che, per conoscer propriamente e pienamente quello ch'è bene e male, è mestiero di lettere e di dottrina; così, per saper con fondamento discernere il bello dal brutto, fa bisogno d'uno avedimento sottile e d'un arte separata». *La Letteratura*.... pág. 294.

²⁰⁹«...E fra quante [cose] mi avete detto me ne piacciono sommamente due: l'una, che bisogna che le pitture movano; l'altra, che'l pittore nasca. Percioché ci si veggono molti, che alla parte della industria non hanno mancato e si sono affaticati lungo tempo ne'rilievi e nelle cose vive, e mai non hanno potuto passare un mediocre termino; altri, che per un tempo hanno dimostrato principi grandissimi et hanno caminato un pezzo avanti, scorti dalla natura, e poi, da lei abbandonati, sono tornati all'indietro, riuscendo nulla. Onde si può ridur benissimo a cotal proposito quei versi sentenziosissimi dell'Ariosto, col mutamento di due parole:

Sono i poeti et pittori pochi,

pittori, che non sian del nome indegni.» *Op. cit.* pág. 301.

(Los versos modificados corresponden al pasaje XXXV de *Orlando furioso* y dicen así:

Son come i cigni anco i poeti rari,

poeti che non sian del nome indegni.)

Saldrá el señor Palomino con decir, viendo que es verdad que él no sabe nada de esto, que muchos hombres con letras son unos grandes asnos y en veinte años de estudio no saben más que hablar un poco de Latín lleno de veinte barbarismos, ni tienen juicio en cosa, donde, por el contrario, otros con dos onzas de Gramática, por beneficio de un buen **natural**, de un distinto juicio, sin letras ningunas, de todo hablan muy bien, en todo tratan con juicio, finalmente en cualquiera cosa entran y salen con mucho propósito. De aquí verná a inferir Su M[erced] la razón de haberse hecho juez de Poesía, por su extremado juicio y excelente **natural**. (f. 17r - f. 17v)

El valor de *natural* está referido a las condiciones propias del poeta (este término en el *Tesoro* de Cobarrubias se asocia con ingenio o inclinación) y es el mismo valor que se le da a «natura» en el *Ris. Pred.*:

Direte del Casa che, per natura, per istudio e per ogni qualità, non sia intendente della forza, osservator de' precetti e conoscitor della bellezza di questa favella specialmente? (Opp. I, pág. 29)

Tanto en Caro como en Damasio vemos que constituye la base a la que se añade el estudio o *arte*, pero cuando no se da este segundo requisito, como ocurre con los críticos vallisoletanos, se considera claramente opuesto a los «hombres con letras». (Recordemos que son bastantes las situaciones en las que Frías insiste en el desconocimiento de las materias humanísticas por parte de sus opositores, y que sin esta formación es imposible la tarea crítica.)²¹⁰ Se trata de un concepto que se aproxima al uso aristotélico y horaciano de *natura*, aunque sin el matiz negativo que pueda conllevar el carácter irreflexivo que estos autores le confieren²¹¹.

Mario Equicola, si bien me acuerdo, dice que hay unos poetas racionales y irracionales otros. Llama racionales aquellos todos que en sus versos siguen artificio y razón, y así ni más ni menos en todo aquello de que juzgan; y no sólo estriban en **buen natural**, pero se fundan en mucha arte, en varia lection, en profunda doctrina, en grande experiencia. Llama irracionales aquellos cuyas obras no tienen otra cosa, ni se ve en ellas sino una **profusa y confusa natura**: son los tales unos

²¹⁰ Vid. el tratamiento de este tema en III-3-1, en el estudio del *exordium*.

²¹¹ La oposición *ars - natura* equivale en Aristóteles a «reflexión-irreflexión, mientras que en Horacio se matiza la dualidad: conocimientos adquiridos por estudio - irreflexión inspirada por naturaleza» A. García Berrio, *Formación...* pág. 239.

poetas fanáticos, y por hablar castellano, unos compendadores locos que arebatados de un furor poético con que nascieron de los vientres de sus madres, o por mejor decir, movidos de una loca y vana consonantia de pensado y de repente, no hacen sino decir versos, escribir poesía sin orden, sin concierto, sin election ni juicio; si algo bueno dicen es ventura, lo malo es propio de su ignorancia. Los cuales, desnudos de arte, pobres de ciencia, faltos de election, confiados de sí como ignorantes, no hacen sino decir cuanto se les viene a la boca, sin hacer diferencia de palabras, de sentencias, de lugares, de personas; puestos en sólo seguir su profussissima copia por donde vienen a dar en monstruosas compositiones. Suele **natura** cuando redundante y sobra la materia engendrar monstruos, así también como cuando falta. De aquí vemos unos con treinta dedos, otros con dos cabezas por abundancia de materia. Otros, por el contrario, en defecto de ella suelen nacer cuales ciegos, tales mancos, algunos cojos. Ni más ni menos estos poetas **naturales**, llamémoslos con este nombre. Tales hay de ellos insufribles por la redundancia de cosas, sin orden ni concierto, derramados, profusos; otros tan pobres, tan steriles que, si bien en palabras son demasiados, faltan a la sustancia de lo que tratan; así vienen a ser monstruosos los unos por defecto, por demasía los otros. Digo, pues, que si V[uestra]s M[er]c[ede]s son de los poetas irracionales, yo no los culpo en condenarme sin razón, pues los tales aún en sus cosas no la tienen, cuanto más en las ajenas. (f. 19r - f. 19v)

Un fragmento tan amplio como el presente nos ofrece varios usos del término *natura* que pueden aclarar las distintas acepciones de este vocablo. En primer lugar encontramos su utilización como sustantivo, «buen *natural*», con el significado ya comentado anteriormente, en el que se aprecia que conlleva un carácter de limitación, o de carencia, si nos ceñimos a él exclusivamente a la hora de crear²¹².

En segundo lugar tenemos el nombre latino *natura* («profusa y confusa *natura*» de las obras) con el significado de “naturaleza” referido a los seres y

²¹²Son varias las ocasiones que esta acepción aparece en el texto «Y si me dijere que el artificio en las cosas nació del buen natural de las gentes, diréle que es verdad...» (f. 17v). También como adjetivo: «...con un juicio natural de treinta años sin ningunas letras...» (f. 17v). En el primer libro de *El Cortesano*, cap. IX, se señala cómo el natural puede ser un obstáculo para la formación: «...hacia muy gran cuenta de los hombres dotos, reprehendiendo muchos sus mismos naturales, porque eran tan enemigos de toda cosa de dotrina...»

las cosas. De este término el *Tesoro* nos dice que se puede interpretar como «condición y ser». Como en la forma anterior, no es el sustantivo el portador de la connotación sino los adjetivos que lo acompañan.

El tercer valor que encontramos de *natura* («suele *natura* cuando redunda y sobra la materia»...) corresponde a la acepción general del término: "naturaleza, principio creador" del que derivan los otros usos (aunque en el significante alterna el español con el latino)²¹³. Al referirse a *natura* con el sentido que se aprecia en este apartado, los ecos del pensamiento de los grandes tratadistas de arte italianos están presentes de modo constante. Leonardo, por ejemplo, nos la había descrito como una *natura* cambiante, «vera unità di opposti», en la que la espontaneidad y la libertad, junto con el hecho de estar en perpetuo movimiento, dan lugar a estas situaciones de superabundancia o escasez, de modo semejante al caso presentado por Damasio²¹⁴, quien al mismo tiempo se refiere a ella como una naturaleza poderosa:

....aún naturaleza, poderosa infinitamente, no
cría cosa de nuevo, sino que corrompiendo uno cría
otro. (f. 27r)²¹⁵

Además es maestra, a la que el artista debe imitar:

²¹³Margot Arce de Vázquez la define como «una fuerza que actúa independientemente de la divinidad». *Garcilaso de la Vega*, Universidad de Puerto Rico. Editorial Universitaria. 1969. Pág. 22. Nótese, como hecho propio de la primera mitad del siglo XVI español, que en el uso que Garcilaso hace de este término se da como rasgo inherente a *natura* el de la perfección:

¡Oh natura, cuán pocas obras cojas
en el mundo son hechas por tu mano! (Egloga II. vv. 80-81)

²¹⁴En la visión que de la naturaleza nos ofrece Leonardo descansan muchos de los postulados que dan vida al Renacimiento. La interpretación que hace recoge influencias epicúreo-lucrecianas que están en clara oposición con el pensamiento de los círculos florentinos, cuya visión de este tema estaba en una línea mucho más abstracta. Posiblemente Damasio no tuvo acceso a la obra del gran humanista de manera directa (lo hubiera mencionado en ese caso), sino a través de otros autores que habían asumido algunos de sus principios y que después él comparte. Con relación a la *natura* que redunda en ocasiones y que falta en otras Leonardo nos ofrece esta explicación: «La forza da carestia o dovizia è generata: questa è figlia del moto materiale e nepote del moto spirituale....» Cito por G. Saitta, *Il Rinascimento*, Florencia, G. C. Sansoni Editore, 1961, pág. 43.

²¹⁵A Leonardo corresponde también esta afirmación: "facciamo nostra vita coll'altrui morte", pero "nella cosa morta riman vita, la quale, ricogiunta alli stomaci de' vivi, ripiglia vita sensitiva e 'ntelletiva." *Ibid.* pág. 16.

-con razón se admiran las gentes de estos divinos poetas, sapientísimos imitadores de la prudentísima natura, madre y maestra nuestra... (f. 36r).

Por último tenemos una nueva acepción que se da en el derivado adjetivo «natural»²¹⁶ («poetas *naturales*»), vocablo que Damasio asocia con irracional. A partir de la primera acepción que veíamos, en la que el sustantivo en sí carecía de connotación _recordemos que dependía ésta del adjetivo, "buen natural"_ , hemos pasado a una utilización en la que la condición derivada de *natura* se convierte en "irracional" al estar regida por el "furor"; es decir, que nuestro autor, haciéndose eco de otros tratadistas, va más allá de la irreflexión que conllevaba el término en la interpretación de las poéticas clásicas. Estamos ante una postura claramente en contra de la que Platón había acuñado en su *Fedro* del "furor poético", que gozó de tan gran predicamento en la Edad Media²¹⁷, pero que fue perdiendo aceptación en algunos círculos humanísticos según fue avanzando el siglo XV. Sin embargo, esta decadencia no llegó a ser total y en el XVI se reivindica con fuerza, en ambientes como el veneciano, la figura del poeta "furioso" sobre el poeta "estudioso"²¹⁸, razón por la que los detractores de esta postura, entre los que

²¹⁶Este adjetivo se usa otra vez en el texto, pero con un significado que corresponde a la *natura* vista en segundo o tercer lugar:

«hay finalmente [...] un regalo en todas las palabras, un decoro tan natural, un seguir el propósito...» (f. 37r)

²¹⁷A. Gómez Moreno en *El Prohemio*... pp. 87 y ss. ofrece varios ejemplos de comentaristas que contemplan la posición de "natura" o del "estudio" para la poesía y la balanza se inclina del lado del primero, hasta el punto de convertirse en la forma más perfecta de creación, como apunta Leonardo Bruni en su *Vita Dantis*:

"Así es en la poesía que alguno por interior e intrínseco movimiento e aplacación de mente se faze poeta. E aquesta es la más alta e más perfecta especie de poesía."

²¹⁸A. García Berrio se refiere a «la novedad y vigencia en la época del tópico del poeta furioso» *Formación*... pp. 241. Sirva como ejemplo el caso de Sánchez de Lima, autor que en otras cuestiones comparte ideas con Damasio, como veremos después, y que se pronuncia claramente en defensa del poeta natural.

«Y a lo que algunos dizen, que la Poesia se adquiere con el estudio de las letras, y que de otra manera no puede ninguno ser Poeta: a esso respondo, q[ue] Monte mayor fue hombre de grandissimo natural, porque todo lo q[ue] hizo [fol. 23 v.] fue sacado de alli, pues se sabe, que no fue letrado, ni mas de Romancista: aunque si bien se mira, tantas y ta[n] buenas cosas ay escriptas en nuestro Roma[n]ce Castellano, q[ue] no hace[n] falta ya las obras latinas, pues tenemos a Homero, a Virgilio, y otros muchos y muy buenos autores traducidos d[e] tal suerte, q[ue] ninguno siente falta de latinidad. Assi q[ue] queda concluydo, q[ue] vena Poetica no es otra cosa, saluo vna natural inclinacio[n] q[ue] los hombres tienen, y esta les crece y me[n]gua. Y assi se vee claramen[te], en q[ue] vnas vezes hara[n] cosas muy

están Ariosto²¹⁹, Equicola y Damasio, ridiculizan esos "raptos" en asociación con la imagen ofrecida por Horacio en su *Epistola ad Pisones* (v. 453 - 456)²²⁰.

La tarea creativa derivada de *natura* exclusivamente tiene unos matices tan provisionales que sus frutos serán totalmente pasajeros y sin calidad, razón por la que Damasio aboga por otras actitudes a la hora de acercarse a la Poesía.

III-3-5-b. La conjunción de *ingenium- imitatio -ars*.

Junto a la forma *natura*, en las preceptivas clásicas y renacentistas se emplea otro término para designar las cualidades del poeta: *ingenium*²²¹. Este vocablo aparecía identificado en Horacio²²², con *natura*, por lo que es frecuente la utilización indistinta de ambas palabras (caso, por ejemplo, del diccionario de Covarrubias anteriormente mencionado) y, así, al seguir las directrices del poeta latino, encontramos como oposiciones equivalentes la de *ars - natura* o *ars - ingenium*. Sin embargo, esta situación no fue general ya que el peso de una figura como la de Quintiliano ofrecía un valor distinto en la utilización de este término; éste aparecía en la *Institutio* en una posición puente entre el natural y el arte, al ser considerado como el elemento "discriminante activo" de los preceptos del arte que debían ser aplicados en cada ocasión. Para el tratadista latino el ingenio es la facultad que permite

subidas, y otras no hara[n] cosa q[ue] valga nada». (*Arte Poética*, pág. 37-38.)

²¹⁹De Ariosto es la imagen de los grajos y cisnes del río Leteo, a la que hace referencia el texto en f. 19v.

²²⁰*Vt mala quem scabies aut morbus regius urget
aut fanaticus error et iracunda Diana,
usantum tetigisse timent fugiuntque poetam,
qui sapiunt, agitant pueri incautique sequuntur.*

(Trad. Del mismo modo que al que acosan la sarna maligna o el mal real o el frenesi fanático o la cólera de Diana (lunáticos), los sabios temen tocar y rehúyen al poeta loco; los niños lo molestan y los imprudentes lo siguen).

²²¹«Ingenio» se usa abundantemente en el texto como metonimia equivalente a persona aguda, unas veces con este sentido real («muy buenos ingenios de España», f. 17v) y otras veces en forma irónica para designar a sus oponentes («estos divinos ingenios», f. 23v). No vamos a ocuparnos aquí de todos los usos que pueda tener este vocablo polisémico en el texto, sino de aquellos que hacen referencia a la facultad creativa.

²²²A. García Berrio distingue con precisión la utilización de este término en Horacio: «...frente a la más uniforme pero a la vez plurivalente designación de *ars*, se enfrenta una pareja de sinónimos _sólo en la acepción horaciana_ que son *natura* e *ingenium*.» Este planteamiento del poeta latino no coincide con el de Quintiliano, que también adquirió gran difusión. *Formación...*, pág. 240 - 248.

saber en cada momento qué reglas del *arte* deben ser aplicadas, por lo que se convierte en la verdadera fuerza creativa del artista, pues la calidad de la obra está ligada al acierto en la elección. De esta manera se trataba de un concepto relacionado con el natural, pero que, a diferencia de *natura*, no puede ser asociable a "furor", sino que, por el contrario, los elementos del *arte*, es decir, el estudio, la constancia y el esfuerzo, son sus aliados.

Ligado al valor de hecho espontáneo o natural encontramos un único uso en el texto: es el ingenio que corresponde a sus enemigos. El medio de manifestarse esta condición es la poesía de métrica tradicional:

Muy bueno es que quiera el señor Palomino, ni otro alguno, con un juicio natural de treinta años, sin ningunas letras, (y no agora el más admirable del pueblo) presumir de entender lo que tantos millones de ingenios y con tan muchas letras, añadiendo a cada cual su poco, compusi[er]on, en espacio de tantos mill años. Allá en coplas redondillas, en esas agudezas **ingeniosas** donde cada uno dice lo que siente y no lo que el **arte** le manda, en estas cosas tales, bien estoy que se meta, (f. 17v)

La influencia de Quintiliano se manifiesta abiertamente en el uso que Damasio hace de *ingenium* para referirse a su propia facultad o a personajes que él considera que están en su línea.²²³ En este sentido se nos ofrece un amplio abanico de las posibilidades significativas adscritas a este término, que mostramos con uno de los textos en el que aparece expuesta con claridad la misión expresiva del ingenio:

Con estas cosas y otras infinitas semejantes he disimulado yo muchos días ha, diciendo de todo bien, loando cuanto todos hacen y dicen, viviendo tan ajeno, como todo el mundo sabe, de me hacer juez de cosas ajenas, **no porque me falte ingenio para mal decir, ni entendimiento para entender las cosas mal d[ic]has**, pues, si yo entendiéndolo hago y digo algunas buenas, no hay por qué me falte

²²³ Años más tarde el autor, al tratar este tema de un modo más general, puntualizará que estamos ante una cualidad ligada al entendimiento pasivo: «segun pues estos dos avthores [Cicerón y Julio Camillo] esso es yngenio, [sic] que aquella **potencia del entendimiento passiuo ingenua ab ipsa natura**, que esto suena el nombre ingenio. [...] Este tal entendimiento passiuo, o yngenio que digamos, es cosa clara que es el principio y potencia de todos los hauitos. [...] los hauitos naturales esta en nuestra mano y posibilidad augmentarlos y Reducirlos a mayor perffection.» (*Dial. de la Discr.* f. 21v)

conocimiento de las malas, siendo como es una misma facultad y de un mismo artífice el bien y el mal decir. (f. 43r)

En la carta a de los Ríos Damasio se ciñe a los hábitos expresivos y al juicio, con los que puede abordar los objetos con la finalidad de decir bien o mal. Esta capacidad es fruto del estudio, al que el ingenio se nos presenta unido (incluso en un texto como el presente, en el que se ironiza sobre sus críticos):

¡Oh bien empleadas horas de sus estudios! ¡Oh felicísimo **ingenio**! ¡Oh espíritu divino! ¡Oh admirable erudición de hombre que en veinte años no topó con este verso en el sexto de Virgilio! (f. 25v)

Una vez que el ingenio se ayude del esfuerzo y del entendimiento se pondrá al servicio del objeto. En algunas ocasiones éste puede ser de poca relevancia:

....sepan que quiero espaciarme un poco [...] para mostrarles cómo sé yo tratar las cosas que tomo a cargo cuanto quiera bajas y de poco, cosa que bien hecha es de mayores **ingenios** y más elocuente copia que la mía.) (f. 30v)

Pero son más las referencias a los objetos de calidad: las virtudes del objeto pueden ayudar y estimular el ingenio; por esta razón lo encontramos puesto al servicio de personas y obras que se salen de lo común, pues, al estar sus características tan por encima de lo habitual, establecer una relación fructífera con ellas supone un gran esfuerzo y un enriquecimiento de esta facultad.

Entre otros galanes que a esta señora sirvían, yo también, convidado del valor de su persona, de la discreción de su entendimiento y de las demás partes suyas, **subjeto digno por cierto de cualquiera buen ingenio**, quise emplearme en su servicio (f. 31r)

Ahora bien, no siempre, a pesar del estímulo que conlleva la exaltación de un sujeto noble, el ingenio está a la altura debida para encontrar la expresión adecuada, identificándose en esa situación con el *juicio*, pero no con la *election*²²⁴. Lo reconoce así el propio autor:

²²⁴«...assi se collige que sean lo mismo ingenio y juycio, el qual tanpoco consiste mas que en saber eligir y escoger la berdad de la mentira y ansi el

Y siendo hecho este soneto en tan principal servicio con tan noble (no quiero decir divino) sujeto, con tan favorable ocasión, sólo pudo faltarle mi **ingenio**, del cual, **si en semejante facultad se puede esperar cosa acertada fue al propósito presente**, donde, si bien faltara (como realm[en]te entiendo que no llegué, ni pienso que todos los ingenios del mundo pudieran llegar), merezco facer disculpa con lo q[ue] yo, en otra parte, a semejante propósito, dije en el fin de una canción, diciendo

que a las mayores ocasiones
faltan más el juicio y las razones. (f. 33r - f. 33v)

Y con una premisa como la anterior defiende la idea de que su ingenio estuvo cercano a elegir debidamente:

...pero con todo que yo no llegase con mi **ingenio** a bien decir lo que entendí, confieso sin arrogancia una cosa: que no levanté tan poco el vuelo, ni sigue tan mal mi propósito, ni con tan bajas palabras, ni con tan vulgar concepto que dejase puerta abierta para legítimas repreensiones, pues a las no tales ninguno jamás la cerró, sino quien nunca puso mano en cosa; (f. 33v)

En otros casos el poeta se siente satisfecho porque su ingenio le ha respondido del modo que él deseaba; ha encontrado, finalmente, las palabras que reflejan lo pensado:

Admírase de estos tercetos en los cuales, por cierto, a mi juicio no hay cosa que pueda ser muy admirada y no se maravilla de los tercetos del soneto pasado, donde yo **dije todo lo posible de mi ingenio**, donde yo si jamás en cosa fui venturoso lo fui en ellos. Son estos los tercetos:

Vos sois un nuevo sol que sale al mundo
dechado verdadero de tal madre,
gloriosa rama, antes fruto de oro,
de aquel ilustre y venturoso padre,
que en todo fue sin par y sin segundo
y más lo fue en dejarnos tal thesoro. (f. 27v - f. 28r)

juicio siempre es de la conclusion. Han querido por esto algunos q[ue] sean lo mismo Juicio y election, pero se engañan mucho estando la election de parte del appetito, quiero dezir que es appetito yntellectiuo, y siempre sigue el juicio de la Racon y entendimiento, siendo de los medios para el fin que conocio el Juicio. Pero yo diria q[ue] el Juicio es yngenio, por el contrario, Juicio en potencia y esto persuademelo veer que a los niños quando ansi muestran habelidad los llamamos yngeniosos pero nunca judiciosos. (*Dial. de la Discr.* f. 22v - f. 23r.)

De la dificultad de llegar a la expresión acorde con el sujeto ya advertía Quintiliano, quien recomendaba, junto con el estudio, la necesidad de la ejercitación para salir airoso de tal empresa²²⁵: es una de las actividades correspondientes al *ars*, como veremos más adelante. Después Petrarca continuaba en esta misma línea, que es compartida siglos más tarde por numerosos tratadistas del XVI²²⁶. Es una actitud de esfuerzo con la que el ingenio necesariamente mejora, y aunque no se alcancen los frutos deseables, según nos propone Damasio, este hecho puede bastar para merecer el reconocimiento de los críticos.

Pero helo notado siempre viendo que cada uno hace lo que sabe; **y donde las fuerzas del ingenio obligan a los buenos deseos, es de loar el propósito de tan virtuoso trabajo; por donde me persuado yo, no sé si con razón, que en cualquiera cosa de ingenio hay lugar al favor; cuando no sea la obra, siquiera por el deseo.** Y como muy bien dice Cicerón: «no todos pueden ser tales que sean sumamente loados», ni por faltar de muy buenos merecen ser repreendidos, pues en las más cosas unos son loados, otros aprobados y los demás no deben ser desanimados, **siendo tan común cosa de un ingenio rústico y mal labrado, con el importuno trabajo, con el uso y porfía su[rt]ir, a[n]dando el t[iem]po, maravillosos efectos, suavísimos frutos, muy honrosos y loables trabajos.** (f. 43r - f. 43v)

La idea de que la combinación ingenio-arte puede ser la causa de importantes logros poéticos está claramente expuesta por Damasio y, años después, la veremos también defendida en los mismos términos por Herrera, quien al referirse a Cetina dice:

²²⁵«Multo labore, adsiduo studio, uaria exercitatione, plurimis experimentis, altissima prudentia, praesentissimo consilio constat ars dicendi». Liber II, 13.

²²⁶Giovanni Andrea Gilio publica en 1564 sus *Due dialogi*, y en el segundo de ellos aborda el problema del esfuerzo a la hora de componer: «Io non fo di miglior condizione il pittore che lo scrittore, il quale, secondo Orazio, non deve mandar fuori l'opera sua, se non v'ha fatte molte cassature per ammendarla diece volte; e ben mostrò il Petrarca che ciò faceva, quando disse:

Tante ne squarcio, n'apparechio e vergo.

Perché non penso che nissuno abbia tanto ben purgato et elevato ingegno, che al porre la penna in carta faccia il suo poema perfetto: ma scritto che un l'ha, lo va considerando, ripolendo, traportando le parole dal proprio al traslato, l'orna di figure, ripurga le mende, abbellisce il concetto». Cito por *La Letteratura* Tomo I, pág. 317 - 318.

Y si acompañara la erudición y destreza de la arte al ingenio y trabajo, y pusiera intención en la fuerza como en la suavidad y pureza, ninguno le fuera aventajado²²⁷.

La máxima muestra del carácter ingenioso de un escritor se da en la utilización de esta facultad para tratar temas que en sí mismos son banales, según se apuntaba en *El Cortesano* (vid. nota 12 de la carta), y que Damasio considera como una prueba de capacidad creadora.

Suelen los hombres **ingeniosos** y de mucha doctrina mostrar muchas veces sus admirables **ingenios** en decir bien de lo muy malo, o a lo menos de cosas que ningún bien tienen, y en defender las cosas mal dichas. Así quiso el otro loar la cuartana, otro la mosca, tal la necedad, alguno el asno; que si V[uestra] M[erced] es el que todos me dicen, cuando bien mis sonetos fueran tan malos como el señor Palomino decía, debiera defenderlos y abonarlos, siquiera para mostrarse **ingenioso** y docto. Pero sea cuanto docto V[uestra] M[erced] piensa y otros le hacen, a lo menos no me negará que supo aprovecharse de tan favorable ocasión para mostrar su **ingenio**. Pero según es de ingenioso, diráme que no es menos dificultoso ni de menos arte decir mal de lo bueno que bien loar lo malo. (f. 18r)

Por otra parte, a la idea estoica de un hombre adornado con todas las grandes virtudes²²⁸ se había unido el planteamiento aristotélico de un modelo de *retor* como «quintaesencia del equilibrio moral e intelectual»²²⁹. Esta apreciación, sólo que en sentido contrario, es la que conforma este retrato que de sus jueces nos hace Damasio²³⁰.

...hay unos **ingenios** criados toda su vida en bajezas, en ruines tratos, en conversaciones deshonestas: a estos siempre que se les pone delante alguna palabra con dos significados, **como personas de tal ingenio y crianza**, dan luego en lo peor y allí ceban sus habilidades. (f. 30r - f. 30v)

De notable importancia nos parece la presencia en nuestra carta del término *ars* unido a *ingenium* en una utilización en la que esta facultad favorece los logros de la *inventio*.

²²⁷Gallego Morell, A., Op. cit. pág. 315.

²²⁸M. Arce de Vázquez, Op. cit. pág. 68.

²²⁹A. García Berrio, *Formación...*, pág. 301.

²³⁰Vid. nota 102 de este capítulo.

El hecho de encontrar la expresión acorde con la idea es tarea difícil, pero necesaria, en todas las artes, y es el *ingenio* la facultad capaz de encontrar la fórmula más eficaz, entre las ofrecidas por el *arte*, para llevar al público el mensaje deseado. Gilio alababa las posibilidades de esta cualidad con estas palabras: «Veramente l'ingegno dell'uomo è grande, e tanto più quanto con vaghe e belle invenzioni vanno alle volte con l'arte facendo quello che la natura non può per sé stessa fare». Pero a veces entre los recursos del arte no se nos ofrece la expresión justa de lo que deseamos manifestar, por lo que hemos de recurrir a otros procedimientos. En esta nueva situación el ingenio sigue siendo la fuerza creadora²³¹, sólo que ahora recurre a la *inventio* como ayuda expresiva. Leonardo ya había invitado a los pintores a fijarse en las nubes o en las manchas «perché nelle cose confuse l'ingegno si desta a nove invenzioni»²³². En la cita que incluimos a continuación Damasio nos muestra este otro camino por el que también se accede a la creación artística, y es el formado por el *ingenio* y la *inventio*:

....no le socorriendo el arte con differentia entre el agua del Nilo y la del mar, suplió con una **ingeniosa** invención el defecto de su arte: que pintó un asno bebiendo y un cocodrillo que salía del agua a comerle, [...] miren bien el **ingenio** de esta pintura y traten de entenderla que a fee mía, como a mi parescer, no está muy mala; y si bien les paresciere añádanla a las *Emblemas* de Alciato... (f. 19v - f. 20r)

Esta conjunción de facultades exalta los valores originales e individuales, tan propios de este período, que se combinan a la vez con los que proporciona el *ars*.

III-3-5-b-1. ARS.

Complementario de *ingenium*, el *ars* sirve de ayuda al poeta a la hora de iniciar su trabajo artístico. Se trata de un término que se presentaba en las distintas corrientes en total oposición a *natura* en el sentido de *furor* que

²³¹G. Boccaccio lo presentaba así en el canto II de su *Amorosa Visión*:

O somma e graziosa intelligenza
che muovi il terzo cielo, o santa dea,
metti nel petto mio la tua potenza;
non sofferir che fugga, o Citerea,
a me lo'ngegno all'opera presente,
ma più sottile e più in me ne crea.

²³²L'artista, XXX. Cito por *La Letteratura* Tomo II, pág. 1288.

veíamos *supra*. Su utilización en Horacio se corresponde con los conocimientos adquiridos por el estudio; en Quintiliano mantiene un valor semejante, pero se descompone en dos partes: *doctrina* y *studium*. A la primera corresponden las enseñanzas que deben ser recibidas y al segundo «el proceso de captación y por ende de conversión de tales enseñanzas»²³³. No se trata de una facultad humana, sino de una actitud de esfuerzo que conduce al perfeccionamiento de las cualidades innatas del artista, hecho éste que se dará a partir del conocimiento de los autores más importantes; éstos aportan una experiencia que el artista debe asumir, con lo que se modelará su ingenio y sus posibilidades a la hora de crear se verán enriquecidas notablemente²³⁴. Así lo confirman estas palabras del *Ris. Pred*:

Perché non si può dire, né che 'l Petrarca avesse fatta questa canzone nel medesimo modo a punto, né anco che 'l Caro abbia mal fatto a farla altramente, essendo il campo della poesia tanto spazioso, ed avendo ciascuno il suo genio di dire; ed essendo le parole, con che si dice, e l'arte, che insegna di comporle, con tanta larghezza ristrette e comuni a tutti, per modo ch'una materia stessa si può da diversi, e anco da un solo, bene e male scrivere e diversamente. (*Opp.* XVII, pág. 105-106)

Este modo de creación poética arranca de los logros de los autores precedentes, reconocidos como dignos de ser imitados, hasta el punto de que su forma de expresión se convierte en precepto para los continuadores.

E tornando all'altro ramo della division fatta di sopra: se volete dire che l'arte non lo conceda, dite chi lo proibisce, e dove. (*Opp.* XIII, pág. 79)

Damasio reconoce la necesidad de este tipo de preparación y se ha esforzado en una labor creativa dentro de los preceptos del arte, que contrasta con la improvisación de Palomino:

Muy bueno es que quiera el señor Palomino, ni otro alguno, con un juicio natural de treinta años sin ningunas letras, y no agora el más admirable del pueblo, presumir de entender lo que tantos millones de ingenios y con tan muchas letras, añadiendo a cada cual su poco, compusi[er]on en espacio de tantos mill años. Allá en coplas redondillas, en esas agudezas ingeniosas donde cada uno dice lo que siente y no lo que el **arte** le

²³³ A. García Berrio, *Formación...* pág. 242.

²³⁴ Leonardo lo expresa en estos términos: «Se tu, pittore, te ingegnerai di pieacer alli primi pittori, tu farai bene la tua pittura, perché sol quelli sono che con verità ti potran sindacare.» *L'artista*, XXXII, *op. cit.*

manda, en estas cosas tales, bien estoy que se meta, que juzgue, reprehenda, apruebe, repruebe; pero en poesía grave, llena de **artificio**, de juicio, de **doctrina**, de particulares conceptos y ocasiones no le aconsejo que se meta si no quiere ser reído; ni por esto entienda de mí malignamente que quiero yo decir de mi poesía q[ue] es tal, pues decirlo sería mucha arrogancia y manifiesto engaño. (f. 17v)

Al confesarse a sí mismo seguidor de los grandes poetas, Damasio se nos presenta integrado en la corriente del *ars*. La educación artística que proporciona tal conocimiento será el pilar sobre el que se asiente tanto la creación como la labor crítica, ya que se considera imprescindible para emitir un juicio razonado sobre la obra artística. Esta segunda tarea reviste especial importancia en este texto, encaminado en buena medida a la descalificación de los críticos. La censura de la que ha sido objeto nuestro poeta no está cimentada en los principios del arte que deben regir cualquier labor de análisis, puesto que sus jueces han seguido su instinto, a falta de preparación, en una situación semejante a la que Dolce capta en su *Diálogo*. En él aparece reflejada la postura de Aretino en defensa de la capacidad natural y la simple experiencia como elementos de juicio, en tanto que Fabrini, representando la tendencia de la escuela florentina, aboga por la importancia del *arte* desde una posición basada en la necesidad de distinguir entre lo bello y lo feo, hecho para el que *natura* precisa de la ayuda del estudio²³⁵. Damasio, que ve en esta cuestión el fondo de la crítica de sus jueces, sigue la orientación florentina y opta por la necesidad de preparación para juzgar.

No soy yo de tan mala condición que pretenda quitar al s[eñ]or Palomino lo que Dios y el cielo le han dado, si es algo, pero quiérole decir una cosa: que natura nunca juzga bien del **arte**. Y si me dijere que el **artificio** en las cosas nació del buen natural de las gentes, diréle que es verdad, como yo de mi madre y la fruta del árbol; pero no por eso deja de ser muy diferente la fruta de su árbol y el hijo de su madre. (f. 17v)

²³⁵L. Dolce. FAB.: Risponderanno per avventura, signor Pietro, i pittori, ch'essi non niegano che, si come la natura, comune madre di tutte le cose create, ha posta in tutti gli uomini una certa intelligenza del bene e del male, così non l'abbia posta del bello e del brutto. Ma, nella guisa che, per conoscer propriamente e pienamente quello ch'è bene e male, è mestiero di lettere e di dottrina; così, per saper con fondamento discernere il bello dal brutto, fa bisogno d'uno avedimento sottile e d'un'arte separata. *Op. cit.* pág. 294.

Mario Equicola, si bien me acuerdo, dice que hay unos poetas racionales y irracionales otros. Llama racionales aquellos todos que en sus versos siguen **artificio** y razón, y así ni más ni menos en todo aquello de que **juzgan**; y no sólo estriban en buen natural, pero se fundan en mucha **arte**, en varia lección, en profunda doctrina, en grande experiencia. (f. 19r)

Tanto para el juicio como para la creación el *arte* aporta la experiencia de autores precedentes, cuyo ejemplo se manifiesta esencialmente en la *elocutio*, siendo en ocasiones de gran complejidad. En estos casos se nos presenta como *artificio*, término que se puede interpretar como la plasmación de las *regulae* que nos ha proporcionado la *doctrina*, y que ha hecho suyas el *artifex*.

Por]q[ue] hácese también esta figura cuando con una palabra representamos muy al vivo lo que pretendemos. Divino ejemplo el de Horatio y de grandísimo **artificio**: *parturient montes nascetur reducilii[s] mo[s]* (f. 24v)

El mejor que algunos traen a este propósito es de aquel versucillo de Ovidio (no sé si en el tercero de los *Metamor[fosis]*).

Errant sub montib[us] illis sub monti[bus] illis errant

Pero los que este verso reprehenden por vicioso no entienden su **artificio** y tienen tan poca razón como V[uestra]s M[er]c[ede]s con la repreensión de los míos. (f. 35r)

Acusando yo la dureza, la impropiedad de semejante término de hablar, aprobando harto más de lo q[ue] es, otro día (aunque oído de mí) respondí: «S[eñ]or, aquella es **hipálage**». Mirá el s[eñ]or poeta, cuán bien entendía la figura y el **artificio**. (f. 44v)

Precisamente nuestro poeta insiste mucho en este aspecto de la creación, pues parece, según se nos dice en la *causa* sexta, que de los Ríos piensa a propósito de Damasio que «lo bueno [...] fue de ventura, lo malo ignorantia». Por esta razón son varios los testimonios con los que contradice a su oponente en distintas partes de la carta, destacando la intención de hacer su trabajo dentro de las normas del *arte* y con «industria», según las retóricas clásicas, no dejando nada sujeto al azar o «acaso»:

Y quien bien no sintiere en bondad de estos tercetos será porque no entiende lo bueno de ellos, ni estará en su **artificio** mayor **arte** del que

yo he d[ic]ho, que no yo solo debo decir ni en todos lugares. Otro ejemplo quiero traer y con éste solo me contentaré de muchos otros que pudiera traer míos, por ventura no peores. [...]

- Y oiré; y a mi dolor sola la Heccho,
tan fiel y lastimada compañera,
responderá tornando

de cualquier risco cavernoso y seco, [....]

Bastarán estos dos ejemplos para que, señores míos, vean cómo en semejantes repeticiones no doy yo **acaso**, sino muy de **industria** y muy procurando las entiendan. (f. 37r - f. 37v)

Los autores latinos, junto con Petrarca, son los que en mayoría proporcionan con su obra los ejemplos de estilo que se deben seguir, lo cual nos muestra como conceptos inseparables los de *ars eimitatio* :

III-3-5-c. La *imitatio* como concepto artístico humanista.

Tanto en el *exordium* como en la *argumentatio* hemos avanzado algunas ideas sobre los problemas que suscita este principio artístico, en el que nos detenemos para analizar su alcance en las obras que nos ocupan.

Algunos rasgos del término *imitatio*, en la proyección que adquirirá en el movimiento humanista y el Renacimiento, empiezan a perfilarse en las retóricas medievales²³⁶, pero el planteamiento del concepto en relación con la literatura vulgar no se inicia hasta Dante²³⁷, sólo que su formulación resulta tan contradictoria que hasta Petrarca no podemos hablar de un principio sustentador de la nueva poesía. El autor del *Canzoniere* se apoya en Horacio y Séneca para recomendar la actitud con la que el escritor debe acercarse a los autores clásicos, a los que considera ejemplos dignos de ser seguidos, pero no a modo de plagio, sino dejando muestras de la creatividad propia a partir del

²³⁶Resulta de interés la figura de Conrado de Hirsau, monje benedictino, discípulo del abad Guillermo. Vivió en la primera mitad del siglo XII y es autor de un *Dialogus super auctores* en el que destaca el pasaje siguiente: «Plurimi poetarum poetas praecedentes in carmine suo secuti sunt, ut Terentius Menandrum, Oratius Lucilium, Salustius Livium, Statius Virgilium in Eneide, Theodulus eundem in Bucolicis; sic et in ecclesiasticis auctoribus multi alios secuti sunt». (Cito por E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*. México - Buenos Aires. Fondo de cultura económica, 1955, pág. 659) Llamamos la atención sobre la amplia enumeración de autores que han sido imitados por otros; los textos objeto de nuestro estudio también mencionan a distintos autores como modelos.

²³⁷En *De vulgari eloquentia* Dante intenta dar normas a los *poete vulgari* quienes «difieren de los grandes poetas, esto es, de los *regulares*, porque los grandes escribieron sus poemas en lengua regulada, y ellos, en cambio, al azar... De ahí que, cuanto más fielmente imitemos a aquéllos, tanto más atinadas serán nuestras poesías. Por eso, los que aspiramos a formular una teoría debemos emular sus doctrinas poéticas». Cito por E. R. Curtius, *Op. cit.* pág. 508.

modelo seguido²³⁸. Para aclarar tal idea, recurre a establecer un símil que permita ver cómo se ha de proceder: la obra creada a partir de un modelo tendrá con éste un "aire" semejante al que existe entre un padre y un hijo, es decir no hay coincidencia de rasgos, pero sí algo que nos lo recuerda (*infra*, n. 225)

Este enfoque de acercamiento a la cultura latina no parece implicar una atención especial a un autor sobre otros, pero son los gramáticos humanistas quienes, al no estar muy de acuerdo con el estilo en latín de Petrarca, consideran la necesidad de un modelo único que será Cicerón; esta postura abrió una primera polémica en el campo de la prosa, protagonizada por los ciceronianos y los eclécticos, que culminó años después con la sátira del *Ciceronianus* de Erasmo²³⁹.

Sin embargo, en el terreno de la lírica el mundo clásico no ofrecía unas soluciones equiparables a lo que podía suponer Cicerón en la prosa, por lo que el *Canzoniere* se convirtió en el modelo por antonomasia de la poesía en lengua vulgar. A partir de este punto vienen las controversias sobre la conveniencia o no del modelo único, lo que lleva a la búsqueda de apoyos teóricos en un sentido u otro, e incluso sobre el propio concepto de *imitatio*.

III-3-5-d. El *Risentimento del Predella* en relación con el concepto de *imitatio*.

La controversia entre Caro y Castelvetro hay que situarla en el mismo contexto en el que años anteriores se produjo la polémica ciceroniana y es sólo una muestra más del debate que en distintos ambientes artísticos de Italia rodeó la determinación del concepto de *imitatio* y su aplicación práctica. La defensa de un modelo único frente a la actitud ecléctica, tanto en el campo de la prosa como en el de la poesía, dio lugar a posturas enconadas en un

²³⁸«Utendum igitur ingenio alieno utendumque coloribus, abstinendum verbis; illa enim similitudo latet, hec eminet; illa poetas facit, hec simias. Standum denique Senece consilio, quod ante Senecam Flacci erat, ut scribamus scilicet sicut apes mellificant, non servatis floribus sed in favos versis, ut ex multis et variis unum fiat, idque aliud et melius.» *Ad Iohannem de Certaldo, de adolescente suo quo adiutore in scribendo utitur, et nichil adeo correctum cui non aliquid desit. Familiarium rerum libri, Op. cit.* pág. 516.

²³⁹Sobre este asunto así como para las cuestiones siguientes referidas a la imitación nos ha sido de gran ayuda A. García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento*, Publicaciones de la Universidad de Deusto. Edition Reichenberger. Kassel 1992.

sentido y otro; y es que desde que se formuló este principio artístico en el siglo XIV hasta finales del Quattrocento, que es cuando se inician las polémicas, y durante el siglo XVI, la sociedad, el arte, la filosofía y, principalmente, la consideración de la lengua vulgar han experimentado cambios que de algún modo hacen variar la discusiones sobre este problema. Uno de los aspectos en los que apreciamos orientaciones diferentes es en la esencia misma de la imitación, en el modo de desarrollar tal labor; esto se manifiesta en las preguntas que se hacen los poetas sobre la forma de acercamiento a la obra petrarquesca, en la que no todos coinciden:

Non sarebbe pazzo uno che, volendo imparare di camminare da un altro, gli andasse sempre dietro, mettendo i piedi appunto donde colui gli lieva? La medesima pazzia è quella che dite voi, a voler che si facciano i medesimi passi, e non il medesimo andar del Petrarca. Imitar lui vuol dire che si deve portar la persona e le gambe come egli fece; e non porre i piedi nelle sue stesse pedate. (*Ris. Pred. Opp. I*, pág. 28)

La postura representada por Castelvetro parece ser poco flexible, lo que conduciría a una actividad pobre y próxima al plagio, que era algo que el propio Petrarca rechazaba al acercarse a los clásicos²⁴⁰, pero esta no es una actitud exclusiva, sino compartida con otros tratadistas del arte, como puede ser el caso de Minturno²⁴¹. Podemos comprobar de este modo que el concepto

²⁴⁰«Curandum imitatori ut quod scribit simile non idem sit, eamque similitudinem talem esse oportere, non qualis est imaginis ad eum cuius imago est, que quo similior eo maior laus artificis, sed qualis filii ad patrem. In quibus cum magna sepe diversitas sit membrorum, umbra quedam et quem pictores nostri aerem vocant, qui in vultu inque oculis maxime cernitur, similitudinem illam facit, que statim viso filio, patris in memoriam nos reducat, cum tamen si res ad mesuram redeat, omnia sint diversa; sed est ibi nescio quid occultum quod hanc habeat vim. Sic et nobis providendum ut cum simile aliquid sit, multa sint dissimilia, et id ipsum simile lateat ne deprehendi possit nisi tacita mentis indagine, ut intelligi simile queat potiusquam dici. Utendum igitur ingenio alieno utendumque coloribus, abstinendum verbis; illa enim similitudo latet, hec eminet; illa poetas facit, hec simias». Petrarca, *Ad Iohannem de Certaldo, de adolescente...*, pág. 516.

²⁴¹«...no nos puede extrañar la opinión de un famoso tratadista, Minturno, cuando explica que de los autores de otra lengua, incluidos los antiguos, el lícito imitar tanto los conceptos como las palabras, pero que, en cambio, "i nostri son da imitar nella ragione dell'invenzione, disposizione e forme del dire", para que el embarazoso reclamo que supone la asunción de las mismas palabras no nos conduzca a la desmañada taracea de una copia al pie de la letra. La conclusión fehaciente que se deriva de esta tesis es que el refinado entendimiento de la *imitatio* tan sensible y agudamente defendido por Petrarca, queda reducido ahora, al cabo de dos siglos, a un elemento más que ha de ser utilizado con regularidad mecánica hasta el punto de que la diferencia entre la imitación de un idioma extranjero o del propio estriba

inicial ha dado paso a una forma mucho más mecánica de componer, con lo que ello comporta de pérdida de creatividad. Tal posición da lugar a las quejas e invectivas de Caro contra aquellos que atentan contra la creatividad del artista:

Infino a ora nos si vede altro del vostro, che certe letteruzze di fava, che sono più tosto scomuniche che lettere, e, dalle vostre laudi infuori, non c'è dentro se non biasimi d'altri, con una certa grammaticuzza arrabiata e con una imitazion d'antichità stirata e secca tanto, che non ne magnerebbero i cani; dove che, per insegnare altrui, bisogna cacciar fuori cose migliori che dagli altri non son fatte. _To' del legno, e fa' tu _disse Donato al Brunellesco, _ se vuoi che impari di fare i crocifissi da te. _Ma fate a mio modo: non vi ci mettete; perché ci vedrete manco per voi che per altri, ancora che vi paia d'esser Argo per tutti. (*Ris. Pred. Opp. XVI*, pág. 102)

La perfección y enriquecimientos personales que se encerraban en la primera enunciación de la tarea imitativa por parte de Petrarca, han quedado desvirtuados con el paso de los años, hasta el punto de merecer la nueva concepción unos calificativos como los que Caro le dedica, totalmente justificados a la luz de lo que fue su espíritu inicial.

Pero no es ésa la única novedad en la concepción de la labor imitadora; a la idea inicial del modelo clásico en quien inspirarse, como propugnaba Petrarca, se añade un nuevo concepto procedente de Aristóteles, el de *mimesis*. Precisamente la traducción de la *Poética* llevada a cabo por los tratadistas, entre los que se encuentra Castelvetro, ayuda a difundir este nuevo aspecto, que guarda estrecha relación con la naturaleza misma de la obra, lo que obliga al artista a «asimilar y reproducir el lenguaje del ambiente que recrea.»²⁴² Caro acude a las teorías del Estagirita para defender los rasgos que definen el hecho poético:

...non dice egli [Aristóteles] che 'l poeta necessariamente imita in uno di questi tre modi: o come le cose sono state o sono, o come si dicono o paiono, o come si pensano che debbiano essere? [...] Non dice che il finger le cose che non posson essere, è ben fatto, quando si consegue il fine perchè si fingono? Non dice che, come i pittori danno alle lor cose una misura oltre al naturale, così i poeti possono descrivere le loro che eccedano la natura d'esse cose? Non dice che l'impossibile si deve attribuire alla natura della poetica? [...] Non dice che l'andar della politica e dell'altre professioni non è come quello della poetica? intendendo

en la degradante conveniencia de evitar una tosca identidad literal», A. García Galiano, *Op. cit.* pág. 226.

²⁴²A. García Galiano, *Op. cit.* pág. 224.

che l'altre considerano le cose secondo che sono, e la poetica secondo che s'imaginano? (Opp. II, pág. 51)

Las afirmaciones contenidas en el texto nos sitúan en el terreno de la caracterización de la obra poética por su lenguaje y por su esencia. En él vemos que Caro ha interpretado el concepto de imitación aristotélico en unos términos mucho más amplios y ricos que los difundidos por algunos preceptistas literarios, quienes se limitaron a ver sólo la verosimilitud como rasgo imprescindible en la obra artística, sin entrar en matices de más interés como los que se desprenden de esta respuesta.

Lo que deja traslucir esta controversia sobre la interpretación del concepto de *imitatio* en Italia es una preocupación literaria orientada a defender lo más mecánico de esta tarea, con el fin de que el autor no se desvíe y no se pierda el espíritu del modelo: esto es lo que correspondería a Castelvetro. Por la otra parte vemos que esa postura, que puede servir para mantener unas obras en la línea marcada por el primer y gran autor, tiene como contrapartida que el arte no avanza ni evoluciona: eso es lo que Caro quiere evitar. Situados los dos escritores en la posición que años antes habían protagonizado Erasmo y Longueil en su disputa sobre el estilo ciceroniano, ahora se han cambiado los términos, pero se sigue en desacuerdo sobre la imitación²⁴³.

III-3-5-e. La controversia vallisoletana y el concepto de *imitatio* en el Renacimiento español.

En España la actitud heredada de la etapa medieval ante este problema había sido la de mantener enfrentados los dos mundos, el creativo y el imitativo, de modo que «el valor de un poeta es tanto más elevado, cuanto menor sea su deuda con los predecesores»²⁴⁴; sin embargo, esta idea se va modificando desde Italia a medida que se extiende el movimiento humanístico y se acrecienta el número de seguidores de la obra de Petrarca. Los contactos con Italia favorecen el desarrollo de las ideas acerca de una nueva poesía sobre cuyos modelos y características había discrepancias,

²⁴³ Vid. A. García Galiano, *Op. cit. (Ibid.)* pág. 143 y ss.

²⁴⁴ C. Codoñer, «Comentaristas de Garcilaso», *Academia Literaria Renacentista*, IV, Garcilaso. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986, pág. 197. (185-200). Seguimos los planteamientos de Codoñer en esta comunicación, en especial su interpretación de la actitud del Brocense en los distintos comentarios que realizó, los cuales guardan una relación directa con la postura que ante la *imitatio* mantuvo Damasio de Frías.

según hemos visto en apartados anteriores; cabría esperar en nuestro país la existencia de un hecho similar al producirse la introducción y triunfo del endecasílabo, pero no ocurrió así, sino que es el texto que nos ocupa (de 1560, según señalamos *supra*) el primero en reflejar los problemas sobre la *imitatio* en el ambiente hispánico, donde tal actividad se juzga anormal en clara oposición con la situación italiana:

....reprehéndeme V[uestra] M[erced] que haya yo tomado un verso de Petrarca, tomando los propios italianos cuantos pueden de sus versos en la misma lengua, cosa de más repreensión. (f. 26r - f. 26v)

El texto que genera la polémica corresponde a la *causa* quinta, en la que Damasio es acusado de hurto:

Allá en los tercetos está un verso que dice:

Gloriosa rama, antes fruto, de oro
Dice el señor Jerónimo de los Ríos que este verso es al pie de la letra tomado del Petrarca, y júralo y perjúralo. ¿Cómo, señor pecador de mí, hurta Garcilaso la mejor de sus églogas, toda al pie de la letra sin faltar renglón ni palabra en dos o tres planas del Sa[n]nazar? ¿Hurta Boscán de P[i]etro Bembo todo el fértil Oriente? ¿Toma el divino ingenio de don Diego de Mendoza la carta toda de Horatio, o la mayor parte? ¿Toma Petrarca las más de sus invenciones, los *Triumphos* de Osias Marc? ¿Hurta Virgilio de Homero cuanto puede, Ovidio de Virgillio, Lucano de entrambos, Estacio de todos? ¿Toma Pontano de Marcial, Ausonio de Marcial, Juvenal de Horatio?. Finalmente, cuantos poetas hay y ha habido hurtaron unos de otros; ni por esto son repreendidos, antes son sumamente loados muchos de ellos, y reprehéndeme V[uestra] M[erced] que haya yo tomado un verso de Petrarca, tomando los propios italianos cuantos pueden de sus versos en la misma lengua, cosa de más repreensión. [...] Pero sepa el señor Jerónimo de los Ríos q[ue] el hurto bien disfrazado es más honroso, mucho, que la propia **invention**, y así se ha de entender aquel verso de Horatio en la *Arte Poetica*: *tu rectu is iliaceim carmen dededucis in Tuum*. (f. 26v.- f. 27r)

El texto ofrece uno de los rasgos típicos de la defensa de la *imitatio*: la enumeración de autores latinos que, como en Conrado de Hirsau, sirven para mostrar una visión encadenada de la labor artística desde la época latina. Este aspecto se mantiene de forma reiterada a la hora de tratar tal tema, lo que da lugar a que parezca su fórmula introductoria. Basta ver las citas que al propósito vierten los autores italianos, el Brocense y Herrera _quienes en

buena medida coinciden con el fragmento anterior_ , para que parezca que se trata de la primera práctica de la imitación. Pero al margen de este rasgo, a la hora de analizar los contenidos sobre el concepto nos encontramos con varios aspectos de interés.

Por un lado observamos cómo la tarea imitativa para nuestro autor está entroncada con la antigüedad clásica, con los escritores latinos (curiosamente sólo son mencionados los latinos y no los griegos), los cuales tomaron como modelo de comportamiento creador el de la naturaleza:

Yo, como tan amigo de imitar los poetas latinos, verdaderos artífices en todo poético artificio, en los cuales, como en copiosísimas y muy verdes selvas todo está lleno de cien mil diferencias y diversidades de frescuras, de flores, [...] que con razón se admiran las gentes de estos divinos poetas, sapientísimos imitadores de la prudentísima natura, madre y maestra nuestra... (f. 36r)

Las fuentes de tal pensamiento debemos buscarlas en los tratados italianos de arte poética o pictórica, pues el paralelismo de ambas se mantiene a lo largo de todo el siglo. Por ejemplo, Leonardo plantea que la imitación es una elaboración de la mente humana, por medio de la cual la naturaleza se interiorizaba, pasaba a ser algo espiritual y el artista, ayudado de su ingenio y su arte, convertía el objeto natural en objeto artístico²⁴⁵. En esa tarea, que va de la interiorización a la nueva expresión artística, la imitación de los autores precedentes resulta de una ayuda inestimable, puesto que ellos han tenido que superar un proceso semejante. Una vez que lo han culminado con éxito, se han convertido en auténticos artífices que ofrecen sus resultados al nuevo artista, quien, por su parte, con la ayuda de su ingenio, deberá asumir y seleccionar lo ofrecido por sus predecesores para crear ahora su propia obra²⁴⁶. Según la teoría platónica, recogida por Damasio (sólo que años

²⁴⁵«L'ingegno del pittore vol essere a similitudine dello specchio, il quale si trasmuta col colore di quelle cose ch'egli ha per obbietto, e di tante similitudini s'empie, quante sono le cose che gli sono contraposte. Adunque, conoscendo tu, pittore, no' potere esser bono, se non se' universale maestro di contrafare co' la tua arte tutte le qualità delle forme che produce la natura, le quali no' saprai fare se no' le vedi e ritraile nella mente». Cito por Giuseppe Saita, *Op. cit.* pág. 50 y ss.

²⁴⁶En distintos apartados de *L'artista* encontramos afirmaciones como la siguiente: «Se tu, pittore, te ingegnerai di piacer alli primi pittori, tu farai bene la tua pittura...» Realmente la aportación de los escritores precedentes es siempre básica en todas las épocas ya que, según A. Blecua Perdices, «la literatura ni se crea ni se destruye, se transforma. Quiero decir que la literatura se alimenta básicamente de sí misma, aunque, desde luego, el

después), la aplicación y resultados obtenidos por el autor novel vendrá a ser un eslabón más de una cadena cuyo inicio estuvo en Dios.

Dama:.... y no entendaís que assi à caso y temerariamente se yntroduzen y ponen las cosas en vso, principalmente las de la lengua, que nunca en ella dexa de hauer razon de propiedad, de gala, de buen sonido, de mejor composicion, o, sino de ymitacion.

Anto: ¿Que llamais de ymitacion?

Dama: La authoridad de ynventar y poner nuevos nombres a las cosas, principalmente es d[e] El, despues d[e] El (como dize Platon), del prudente y sabio nomenclador. Con su exemplo luego, o a su ymitacion proseguimos los demas con el vso de lo que ellos primero ynventaron, y assi vienen a perpetuarse las nouedades, haziendose proprios y naturales los terminos del principio de vn solo discreto inuentor,.... (*Dial. de las Ls.* f. 136r-f. 136v)

Pero este concepto platónico, manejado en siglos anteriores para justificar la imitación como hecho propio de la lengua, se combina con otras formulaciones poéticas a principios del XVI. Es, por ejemplo, el caso horaciano, expresado en el verso 129 de la *Epistola*, al que también se une el tópico clásico de la *retractatio*, cuya expresión más difundida podría encontrarse en Quintiliano: *nunc vero innumerabiles sunt modi, plurimaeque eodem viae ducunt*²⁴⁷ y ambas, combinadas con influencias aristotélicas, dan como resultado inmediato la variedad en el modo de decir, frente a la invariabilidad de la sustancia artística. Así se desprende de estas palabras:

Quando esto dice, ¿no se acuerda su M[erced] de un dicho que ha mill y seiscientos años que se dijo: *nihil dictum q(uod) dictum non sit prius?*[...] Porque él diferentie las palabras, varie los términos, ¿dejará de ser la misma sustantia, en efecto, lo que él dijere con lo que otros muy muchos han dicho? (f. 26v)

A fin de cuentas lo que el artista hace es introducir algunos elementos que modifican ligeramente o hacen evolucionar la obra, la cual, en esencia, sigue siendo la misma. Así el concepto de imitación se presenta en nuestra

cambio literario no puede ni debe explicarse sólo desde esta perspectiva. Nadie pone en duda tampoco que Fray Luis no crea de la nada porque en literatura la creación *ex nihilo* resulta, sencillamente, imposible. Aparte de que Dios esté con ellos, los poetas lo son gracias a un especial desarrollo de la memoria, como bien vio huarte de San Juan, y como bien ha señalado la crítica formalista». «El entorno poético de Fray Luis de León», *Academia Literaria Renacentista*, I. *Fray Luis de León*, Universidad de Salamanca, 1988, Salamanca, pág. 78.

²⁴⁷A. García Berrio, *Op. cit.*, pág. 147

carta entroncado con la tradición culta y con la evolución «natural» del arte, de manera que el artista no es más que la fuerza de cambio de la obra poética:

Todas aquellas cosas de veinte y cuatro letras, cuando más, usan todas las naciones, y de solas veinte y cuatro letras, hacen tantos millones de diferentes razones; aún naturaleza, poderosa infinitamente, no cría cosa de nuevo, sino que corrompiendo uno cría otro. (f. 27r.)

Es la relación del hombre con Dios y del hombre con la naturaleza lo que está en el fondo del problema de la imitación en nuestro autor, ideas que proceden del platonismo y aristotelismo y que se habían asentado en los ambientes artísticos del Renacimiento italiano²⁴⁸. Quizá la obra que más se deja notar en nuestro autor puede ser la de Marco Girolamo Vida; su *De arte poética*, publicado en 1527²⁴⁹, concibe la actividad literaria de un modo un tanto mecanicista y esa orientación es la que se desprende de los comentarios emitidos por Damasio de Frías a propósito de su poesía. Los puntos más destacables en los que se aprecia mejor la huella del tratadista italiano son los siguientes:

a) La consideración de los antiguos como guía para la imitación de la naturaleza, pues son ellos los que mejor supieron imitarla (conf. f. 3 6r).

b) La elección del ejemplo de los clásicos en materia de dicción principalmente (f. 3 6r).

c) La aceptación de la copia del modelo sin que por eso se pueda dar la acusación de plagio; de producirse este hecho por parte de los críticos, se consideraría ridículo (f. 2 6r).

d) El reconocimiento de Virgilio como el gran maestro de estilo, especialmente en la etapa de aprendizaje. (Es el poeta del que se recogen más ejemplos a lo largo de la *argumentatio*.)

e) La posibilidad de imitar a otros autores que no sean los clásicos, como son los contemporáneos, aunque esta labor es más aconsejable en la madurez. (Recordemos la mención de los italianos y de Boscán y Garcilaso como modelos.)

La carta que estudiamos es la muestra fehaciente de la aplicación práctica de las teorías aprendidas, las cuales se plasman también de modo

²⁴⁸Leonardo dirá a este propósito «Tal proporzione è dalle opere degli uomini a quelle della natura, qual' è quella ch'è dall'uomo e Dio». Cito por G. Saitta, *Op. cit.* pág. 53.

²⁴⁹Vid. A. García Galiano, pág. 230 y ss.

especial en la *causa* décima, (en la que Damasio nos muestra sus propios ejemplos). Cuando presenta su obra como imitación de los principales autores latinos en el fragmento reproducido *supra* «Yo, como tan amigo de imitar los poetas latinos....», el secretario del Almirante está imitando este símil de la creación poética de una metáfora que arranca de Platón y que también se encuentra en el *Ris. Pred.*:

E, quanto al volare e cantare [per significare i poeti e la vaghezza e l'altezza di poetare], per mille essempli che se ne potessero addurre, non vi basta quel solo dal mio dotto Salentino v'è stato allegato sopra ciò, di Platone? «Che i poeti da certi lor fonti melliflui, e dagli orti e dai prati delle muse, ne portano le lor canzoni, come l'api il mèle» (Opp. XVI, pág. 86.)

Damasio ha partido «dagli orti e prati delle muse» y, por medio de la *amplificatio*, nos ha recreado los detalles paisajísticos de ese mundo natural. Ha mantenido la sustancia y ha variado la forma, en confluencia con la *retractatio* quintiliana. El sustrato ideológico de nuestra carta, tanto en los aspectos teóricos como de aplicación, sigue mostrando la presencia italiana, pero los términos varían porque el contexto así lo requiere²⁵⁰. No se trata de cómo ni a quién ni a cuántos se puede imitar, sino que estamos en el estado precedente: en si es válida la imitación en el arte. La respuesta para nuestro autor está clara y trata de demostrarlo llevando a la práctica lo que podía parecer mera especulación poética, hasta el punto de que el fruto obtenido en su obra se ofrece como eslabón en la cadena artística. Esto debió de ser interpretado por sus contemporáneos más como una muestra de presunción que como una muestra de imitación (concepto no muy claro en algunos círculos literarios a juzgar por las controversias siguientes), sin embargo,

²⁵⁰Este problema puede tener su raíz en la orientación que de la enseñanza del latín se está dando. En el estudio que Carmen Codoñer hace de las gramáticas de finales del s. XV y principios del XVI para los estudiantes de la Universidad, la autora apunta como posible causa de la peculiaridad de nuestro Renacimiento frente al de otras naciones las diferentes actitudes manifiestas en los manuales por los autores extranjeros y los hispanos. En las gramáticas de Marineo Sículo o Cienardo se recomienda pasar lo antes posible al manejo de los autores para su imitación posterior, mientras que en autores hispanos como Nebrija «es escasa la insistencia [...] sobre la necesidad de entregarse de lleno a la lectura de los clásicos», o en el caso de Pastrana para el que «la parte por él llamada *imitatio* no es *ars*. Si bien la consideración es aceptable atendiendo a la definición que da de la *grammatica: praeceptorum collectio*, sin embargo, la limpieza con que de un plumazo la margina da qué pensar». «Gramática y gramáticos», *Academia Literaria Renacentista, V, Literatura en la época del Emperador*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pág. 35.

analizados los supuestos teóricos, habría que convenir en que pudo haber una combinación de ambos fines en la organización de la *causa* décima.

III-3-5-f. La relación con Salamanca.

Esta primera polémica sobre la *imitatio* ofrece bastantes similitudes con la que se produjo años después, cuando aparecieron las *Anotaciones* a la obra de Garcilaso hechas por el Brocense y el soneto de los Cobos mostraba irónicamente la desaprobación de tal labor²⁵¹. Curiosamente los implicados en las dos primeras controversias sobre imitación poética están ligados a Salamanca y quizá el primer acusado de practicar hurto, Damasio, lo fue por haber seguido las enseñanzas recibidas en tal Universidad, en la que los contemporáneos italianos en latín eran sobradamente conocidos²⁵².

Damasio de Frías parece recoger en su obra las bases teóricas que debió de adquirir a su paso por las aulas salmantinas, donde pudo tener algún contacto con el Brocense. La justificación empleada por ambos ofrece rasgos comunes, como se desprende de la parte de *Al lector* de las *Anotaciones*:

«Digo y affirmo que no tengo por bue[n] poeta al que no imita a los excellentes antiguos. Y si me preguntan porque entre tantos millares de Poetas como nuestra España tiene tan pocos se pueden contar dignos deste nombre, digo que no hay otra razo[n], sino por que les falta[n] las sciencias, lenguas y doctrina para saber imitar. Ningun Poeta Latino ay que en su genero no aya imitado a otros, como Terencio a Menandro, Seneca a Euripides: y Virgilio no se co[n]tento, con caminar siempre por la huella de Homero, sino tambie[n] se halla auer seguido a Hesiodo, Teocrito, Euripides, y entre los Latinos a Ennio, Pacuio, Lucrecio, Catullo, y Sereno: y agora Fulvio Vrsino ha compuesto vn gran volume[n] de los hurtos de Virgilio: y digo hurtos, no porque merezca[n] este nombre, sino porque en este caso es mas honra q[ue] vituperio.»

Los fundamentos de la *imitatio* quedan expuestos por Sánchez de la Brozas en ese prólogo, pero años antes de escribirlo ya trataba de mostrar a

²⁵¹Nos referimos al célebre soneto «Descubierto se ha un hurto de gra[n] fama», que tuvo tan amplia repercusión en los medios literarios castellanos hacia 1574. Sobre esta cuestión resulta de gran interés Begoña López Bueno, «El Brocense atacado y Garcilaso defendido (un primer episodio en las polémicas de los comentaristas)», *Estudios sobre poesía del Siglo de Oro*, Granada, Ed. Don Quijote, 1990, pág. 101-129.

²⁵²«Junto con el gusto por la poesía de su tiempo, culta y popular, Salamanca era el centro de la cultura de su época, en donde el estudio de Virgilio, Horacio y Ovidio se completaba con el disfrute de los monumentos contemporáneos de la latinidad: Valla, Bembo, Erasmo, Vida, Luis Vives...» A. García Galiano, *Op. cit.* pág. 394

sus alumnos la esencia de tal tarea a través del comentario a las *Silvas* de Poliziano. En este trabajo es donde declaraba paladinamente cómo tal concepto forma parte esencial de la labor de creación²⁵³, así como la importancia de su dosificación y el hecho de saber hacerla propia (de igual modo que se manifestó después en el caso de Garcilaso, el cual, según palabras de su comentarista, «aplica y traslada los versos y sentencias de otros poetas, tan a su propósito y con tanta destreza, que ya no se llaman ajenos sino suyos.»)²⁵⁴.

Damasio no sólo plasmó con palabras la esencia de tal labor, sino que fueron los hechos imitativos que se recogen en la carta los que dan fuerza a algunos de sus razonamientos, no tan precisos y matizados como el autor del *De arte dicendi*. Estamos ante una actitud totalmente propia del movimiento renacentista, que es la de admitir «sin reservas el valor artístico de la imitación, conviniéndose que el hecho de utilizar el tesoro de temas y expresiones existentes en los clásicos griegos, latinos e italianos es muestra de sabiduría y de respeto a la tradición culta; la habilidad de los poetas consistirá en engastar en sus obras estas gemas ya labradas, sin perjudicar a la propia originalidad.»²⁵⁵ Esa fue la finalidad del Brocense en las *Anotaciones* a Garcilaso: demostrar cómo el poeta toledano sabe combinar los dos rasgos más sobresalientes que pueden dar vida a la obra literaria, *ingenium* y *praecepta*, y ese es el fundamento de esta controversia en la que Damasio quiere dejar constancia de los principios que componen también su obra. Por ello manifiesta públicamente que ha procedido combinando el artificio de los clásicos con su aportación personal:

Si yo de poetas castellanos supiera algunos
ejemplos no fuera tan loco ni tan presuntuoso q[ue]
me sirviera de los míos, mayormente entre gentes
tan puestas en decir mal de mis cosas (no pequeño
argumento de su bondad) [por no] descontentar a
tales ingenios... (f. 36r)

²⁵³ Vid. C. Codoñer, «Comentaristas de Garcilaso» Op. cit., pág. 195: «La abundancia de citas registradas por el Brocense como fuente inspiradora, no sólo latinas, sino también italianas, relacionan la labor del escritor con uno de los preceptos fundamentales: la *imitatio*»

²⁵⁴ *Ibid.* pág. 198. La finalidad principal de los comentarios del Brocense a Garcilaso es «aclarar el texto en sus dos vertientes lingüística y literaria, concebida esta última casi exclusivamente como análisis de la *imitatio*», pág. 196.

²⁵⁵ R. Lapesa, «Poesía de Cancionero y Poesía italianizante» *Estudios Lingüísticos...* pág. 79.

....me parece que quien en su género metiere otros tales seis versos hará muy mucho en ellos; y no solamente una **repetición**, pero muchas; no sólo de un verso «ven» y del otro «deja», pero de muchas oraciones. Ni solamente hay **repetición**, pero hay **anadiplosis**, hay una maravillosa **variación**, hay finalmente un afecto en la priesa de las **repetitiones** tan grande, una blandura en los **epítectos**, un regalo en todas las palabras, un decoro tan natural, un seguir el propósito q[ue] yo ensayo tan bien seguido, que no sé yo de todas mis cosas cuál llega a estos seis versos. Y quien bien no sintiere en bondad de estos tercetos será porque no entiende lo bueno de ellos ni estará en su **artificio** mayor arte del que yo he d[ic]ho, que no yo sólo debo decir ni en todos lugares. (f. 37r)

El secretario del Almirante ha hecho suyo uno de los postulados principales de la creación artística que siguieron tantos poetas del Renacimiento: «Pretendo seguir la senda de los maestros», aseguraba ya Petrarca, «pero no siempre las huellas ajenas: quiero servirme de los escritos de otros no a hurtadillas, sino como quien pide permiso, y, si cabe, prefiero usar los míos; me complace el parecido, no la repetición (*similitudo...*, *non identitas*), y aun ese parecido, no servil, donde luzca el ingenio en vez de la ceguera y la cortedad del admirador»²⁵⁶. Por esta razón publica con arrogancia su postura de imitar a los grandes autores que le precedieron²⁵⁷:

A estos tales [los poetas latinos], pues, deseando yo parecerme en algo, quiriendo sacar de sus caudales y copiosas fuentes, cantos que [son] de los pobres arroyos de este tiempo, he querido hacer algunas **repetitiones**, algunos **circulos**, **similliter cadentes**, poniendo en uso, lo mejor que yo he sabido, las figuras entre ellos como más galanas, más usadas. (f. 36r)

Esta misma actitud proclamará Herrera, años después, en las *Anotaciones* a Garcilaso, donde de modo categórico muestra la vía por la que deben discurrir sus planteamientos poéticos:

Yo, si deseara nombre en estos estudios, por no ver envejecida y muerta en pocos días la gloria, que piensan alcanzar eterna los nuestros, no pusiera el cuidado en ser imitador suyo [de los incultos o de los de espíritu quebrantado], sino enderezara el

²⁵⁶Cita de Petrarca tomada de F. Rico, *El sueño*, pág. 42.

²⁵⁷Tanto esta cita como la anterior muestran este aspecto mecanicista de la poesía que señalábamos en el apartado anterior, al hablar de la *Poética* de Girolamo Vida, y cuya influencia se deja sentir en afirmaciones como las presentes.

camino en seguimiento de los mejores antiguos, y juntando en una mezcla a éstos con los italianos, hiciera mi lengua copiosa y rica de aquellos admirables despojos y osara pensar, que con diligencia y cuidado pudiera arribar a donde nunca llegarán los que no llevan este paso.

Escritores latinos e italianos forman el sustrato literario sobre el que se asienta la producción poética hispana de carácter culto durante todo el XVI, a los que hay que añadir, a partir de la segunda generación petrarquista, a Garcilaso y Boscán como representantes españoles (*vid.* III-3-3-a, *auctoritas*).

III-3-6. *Ars, imitatio y elocutio* en la obra poética.

Establecidos los principios por los que debía regirse la obra artística, Damasio los puso en práctica en la elaboración de sus siete sonetos. Al optar por la forma lírica elegía una manera de decir las cosas no coincidente con la expresión habitual (función estética), según sus propias palabras:

Y aún hay en este pueblo un señor poeta que nunca sale de superlativos, cosa muy reprehensible, porque como los poetas estén obligados a decir las más de las cosas por circunloquios, los que mucho usan de superlativos es por ser faltos y pobres de copia, y así se acogen luego a ellos como a bordón de cojos. (f. 24v)

No es ninguna novedad esta idea de una expresión especial para la poesía. Las dos corrientes poéticas que desembocan en nuestro siglo (por no remontarnos a siglos anteriores) habían coincidido en ello. Por un lado, este concepto era básico en la amplia tradición trovadoresca que llega hasta el XV, con la peculiaridad de que se había convertido en una manifestación muy retórica y superficial²⁵⁸. Por otra parte, los humanistas veían en la *elocutio* uno de los retos que debían superar, especialmente porque era la manifestación de haber adquirido la formación necesaria que los podía distinguir de los no avezados en el estudio, según nos atestiguan autores que están en esa línea:

²⁵⁸El rechazo a una postura poética como la cancioneril se manifiesta en escritores de la importancia de Ausias March, que se aparta de esa línea y emprende una tarea de búsqueda por otros caminos expresivos, como se afirma en sus versos:

No pens algú que'm allarch en paraules
e que mos fets ab los dits enferesqua,
ans prech a Déu que de present paresqua,
si mon parlar atany en res a faules.

Ausias March, *Obra poética*, Selecció i Traducció Pere Gimferrer. Introducció Joaquim Molas. Edició Bilingüe. Madrid, Alfaguara, 1978. Pág. XIV.

«pues, digo que oficio de poeta es adornar y componer la verdad de las cosas con *fermosas coberturas* [N.B.] por que sea oculto al vulgo, de que tú eres parte última y postrimera, pero a los estudiosos e ingeniosos lectores trabajosa en buscar y dulce de fallar»²⁵⁹.

Bien sea una corriente u otra, la consideración de que el hecho poético tiene su base en la manera de decir se presenta como algo indiscutible en el siglo XVI, al tiempo que se nos señala cómo se trata de un concepto que arranca de Aristóteles, según veíamos en Caro (vid. *supra*, en el apartado de *imitatio*), o en los grandes poetas que nos han precedido, según Damasio:

Lo primero que con tan mal agüero reprehendieron estos ingenios divinos en él fue aquella palabra «helada» dos veces repetida en los dos primeros versos, donde claramente mostraron cuán poco saben de galana poesía, cosa, por cierto, harto vergonzosa para mí, ponerme a satisfacer tan de veras, con tan prolija escriptura a hombres tan poco ejercitados en buena poesía, tan poco cursados en exscelentes poetas, tan apartados de entender las curiosidades galanas de los ingeniosísimos poetas, sus sabrosos artificios.... (f. 33v f. 34r)

Tomando como premisa la necesidad de presentar la realidad de un modo especial, el poeta se ayuda de los ejemplos precedentes, de modo que la tarea imitativa se puede llevar a cabo en cualquiera de los aspectos creativos de la obra, ya sea el temático o el expresivo, como lo demuestran las afirmaciones vertidas en tal sentido en los comentarios a la poesía de Garcilaso hechos por el Brocense o por Herrera. En el caso de las controversias que nos ocupan encontramos que las explicaciones se orientan hacia la *elocutio*, que es la parte específica del adorno del discurso: *elocutio est orationis exornatio, cuius duae sunt partes: Tropus est Figura*²⁶⁰. La mayoría de las cuestiones debatidas en ambas cartas se justifican con varios ejemplos de autores clásicos, tanto latinos como, más modernos, italianos o hispanos, así como con exposiciones teóricas de lo que es el hecho literario. Esto da lugar a que podamos obtener los datos más importantes sobre los principios artísticos en los que se apoyan Caro y Damasio, principios que son coincidentes en su punto de partida, pero no en su concreción.

²⁵⁹ El texto pertenece al capítulo XVI de la traducción de Fernando de Talavera de la obra de Petrarca *Invective contra medicum*. Cito por Angel Gómez Moreno, «El Prohemio.....» pág. 92.

²⁶⁰ Definición tomada del Brocense de su *De arte dicendi liber unus*, parte correspondiente a la *elocutio*.

En el caso de Caro encontramos a lo largo de la *narratio* la exposición de su teoría sobre la labor creadora del escritor como actividad en la que tienen cabida las expresiones razonables junto con las frases exentas de toda lógica, y que esto constituye el *modus dicendi* habitual:

Non sapete ancora che non solamente [i poeti] possono seguir l'openione dei dotti, ma gli errori ancora del volgo? come dicendo, che l'arcobaleno beva, che 'l sol si corchi nel mare, che le stelle caggiano dal cielo, che la terra fugga da' naviganti, e fino a dire che la luna sia adombrata da un fascio di spini, e simili novelle? Ora, se la licenza de' poeti è tale, che si posono valere, non pur delle diverse openioni, ma delle espressamente false e delle ridicole, senza meritarme riprensione; preché riprendete voi al Caro, non si essendo discostato dalla buona? (Opp. VII, pág. 64)

A la hora de centrar Caro su atención en la expresión poética, la forma que merece especialmente su atención es la metáfora en sus diferentes modos de presentarse, como la alegoría y la metonimia. Hasta tres veces de modo diferente hace una larga exposición de las ventajas significativas de esta figura:

E chi fu mai tanto cieco e tanto insensato delle cose di poesia, a chi queste metafore di cigni, di foco, di volare e cantare non fossero così note e chiare per significare i poeti e la vaghezza e l'altezza di poetare, come le proprie voci stesse? (Opp. XVI, pág. 86)²⁶¹

En el caso de Damasio nos encontramos con que buena parte de la *narratio* está dedicada también a justificar el lenguaje de sus obras, demostrando que es el más apropiado para aquello que quiere decir y constatando su uso por autores. Estas tareas se completan con la exposición detallada de figuras estilísticas y con la defensa de los valores de determinados recursos. De este modo los principios de *ars* e *imitatio* toman cuerpo en un lenguaje claramente enraizado en la tradición retórica, de la que Frías toma aquellas expresiones que mejor representan su pensamiento.

Metáfora.- No es una forma a la que dedica especial atención nuestro autor, sino que alude a ella muy superficialmente, a pesar de encontrar

²⁶¹Consideramos fuera de nuestro propósito detenernos en comentar las ideas que al respecto ofrece Caro, por lo que remitimos al *Ris. Pred.* a las páginas 62, 84 y 87 en las que se encuentra una interesante exposición de los caracteres y formas de la metáfora.

numerosos ejemplos de su uso en las distintas composiciones que nos ofrece el texto. Sólo en una ocasión la crítica negativa de sus oponentes ha dado pie a que Damasio se refiera a este tipo de recurso, tan extendido, sin embargo, en la práctica de la lengua en cualquiera de sus facetas.

Lo que siendo así, ¿entrarán V[uestra]s M[er]c[ede]s diciendo a esto (a lo menos, pudieran decir si supieran) que aquella palabra «soltara» significa metaph[ó]ricamente «echan sospiros perdidos» y por esto no debí usar de ella, pues daba en esta significati[ón] odiosa? (f. 29v)

Se trata de una forma expresiva cuya característica esencial es la de ser usada con un significado «trasladado» del habitual y aplicable en cualquier estilo, como nos asegura en su *D. de las L.*, en respuesta a la pregunta de Antonio:

Anto. ¿Querreis luego excluir del estylo graue las [significaciones] metaphoricas, las figuradas?

Dama. No quiero yo tal, siendo las traslaciones tan necesarias y familiares a quantos hablan y escriuen, que se pueden excluyr mal de ningun genero de estilo, antes suelen procurarse con mucho cuydado para el ornato, para la amplifiacion y euidencia de la oracion; verdad sea que esparzidas, no amontonadas, ni tan frequentes que obscurezcan nuestro hablar. (*D. de las Ls.* f. 133r)

Nos parece interesante, por lo que veremos a continuación, hacer notar el rasgo de «evidencia» asociada con la imagen, como característica propia de esta figura. En los sonetos a los que alude en la carta, las formas metafóricas empleadas tienen este rasgo visual y están bien asentadas en el uso literario: unas pertenecen a la tradición amorosa del XV que se incorpora a la poesía del siglo XVI, como ocurre con la relación entre amantes representada por el combate, «mueve guerra» o con la oposición amor-desdén simbolizada con «fuego» y «helada»; otras corresponden a la corriente clásica; por ejemplo, en la canción a Fortuna tenemos «cárcel tenebrosa» para el cuerpo, dentro de la concepción platónica del momento; o «aguas del olvido» en la mitológica; en el soneto a doña María de Guzmán se refiere a ella como «gloriosa rama» para dar a conocer su condición de hija, forma similar a la que, usada por Esquilo, menciona Caro para representar a Partenopeo, hijo de Atlanta²⁶². No podemos hablar de una gran audacia en la concepción de imágenes en este

²⁶²«Dice Eschilo, di Partenopeo, figliuolo d'Atlanta, che egli "era un ramo di bella prora", volendo dire un figliulo di bella faccia». *Ris. Pred.* pág. 96.

apartado, como ocurre en otras situaciones en las que la inventiva ha dado frutos mucho más logrados. La *evidentia* es la mejor muestra, según vemos a continuación.

Evidentia.- Uno de los rasgos que preocupan a nuestro autor es la relación expresiva entre la realidad representada y el lenguaje con que se representa, hasta el punto de que su máxima aspiración a la hora de escribir está en encontrar la palabra que hace ver aquello que dice. La forma que para él posee en mayor grado este rasgo es la *evidentia*, cuyos caracteres se definen en Quintiliano como «*credibilis rerum imago, quae velut in rem praesentem perducere audientes videtur*», que es aproximadamente la misma descripción que nos hace nuestro autor.

Hay una figura que los retóricos llaman por cinco nombres: **energia, evidentia, representatio, sub oculis subjetio, suo ninsio**, cuya virtud es representar con las palabras o con las oraciones de tal manera lo que decimos que no sólo no parezca a los oyentes que lo oyen muy bien contado, pero aún, lo q[ue] más es, les parezca que lo veen por sus ojos. Pone Quintiliano un maravilloso ejemplo en la toma de un[a] ciudad y mejor que todos aquel de la divina *Philípica* de Cicerón: «*videban videre*». (f. 24v)

La forma «suo ninsio» no hemos conseguido encontrarla, ni identificarla en caso de tratarse de un error de transcripción.

No se trata de un recurso que se manifieste de modo específico en el plano léxico o sintáctico de la lengua. El autor puede utilizar elementos de distinta procedencia con el fin de crear la imagen. Recordemos el juicio de los sonetos (f. 16v) o el viaje celeste del bachiller Rivera (f. 25r) como ejemplos más sobresalientes. En la exposición de los caracteres de esta forma poética, el ejemplo aducido es el superlativo «pequeñísimas» referido a «centellas»:

Así yo, pues queriendo significar cuán poco parecen todas las demás hermosuras delante la de esta señora, dije: «pequeñísimas centellas». Pregunto yo, ¿qué palabra, qué oración pudiera yo decir q[ue] más las desminuyera? (f. 24v- f. 25r)

Este rasgo estilístico se presenta avalado por el uso que de él hacen Virgilio y Horacio, cuyos ejemplos aduce, aunque pone en duda que sus jueces los puedan entender.

Pero para Damasio, más que una figura literaria, la **evidentia** debe ser un rasgo expresivo de cualquiera de los estilos, según hemos visto manifestado en la cita anterior del *Diálogo de las Lenguas*. Curiosamente se refiere varias veces a la evidencia más como una cualidad necesaria del lenguaje que como una manipulación del mismo²⁶³.

Interposición: Se hace referencia a esta figura a propósito del verso:

«Que no hay, quien más q[ue] vos lo sea, nacida»

Según nos aclara Damasio «nacida» va con «hay», y esta alteración del orden se denomina **interposición**.

...no entendieron con quién iba aquella palabra, la cual va luego con el «hay», como diciendo que no «hay nacida» quien más q[ue] vos lo sea. Si de esta manera la palabra está legítima y muy bien puesta, ¿cómo por una **interposición** de palabras la hallaron ociosa? (f. 27v)

No habían podido los críticos llegar a la comprensión de ese verso, y no es este defecto achacable a Damasio, pues «la otra escuridad artificiosa es causada de la mucha lección y erudicion, en la qual no tiene culpa el poeta, sino el lector, que, por ser falto dellas, dexa de le entender el poema»²⁶⁴. Frías nos lo aclara indicándonos que se trata del uso de la **interposición**, término que en las retóricas denomina a la frase que se intercala en medio de otra y

²⁶³Damasio insiste en otras obras suyas en la asociación de expresión y evidencia de lo que se quiere decir, aunque a veces la transcripción que nos ha llegado no deje muy claros los matices de tal cuestión: «Tres cosas an de concurrir necessarias como sabeys en qualquiera platica, en qualquiera platica, en qualquiera oracion nuestra y con cosas, y conceptos de las palabras que expriman y declaren los conceptos, y avnq[ue] en esta general diuission hazemos vnas las cosas como en effecto lo son, y otros los conceptos q[ue] con verdad no son mas q[ue] himajines de las cosas, pero verys que despues en nuestro discurso aquellos conceptos de que solos son yudizios las palabras, viene a llamarse cosas y esso es dezir que la oracion consta de palabras y cosas que dezir consta de conceptos». (*D. de la Discr.* f. 114r) Esta asociación del concepto-imagen con la expresión se extiende también a la oración, según apreciamos en este otro fragmento: «Quiere se en la oracion euitar qualquier cosa superflua y poco necessaria, pero tampoco faltar en lo que es menester. Loan algunos mucho la vreuiedad. Pero si la oracion es imagen de la cosa q[ue] se dize y tracta no siendo la cosa breue ¿como quieren estos que lo sea la oracion? Yo siempre entendí que la horacion deve tener su gusto tamaño, al qual no se puede faltar sin nota de vizio porq[ue] los rethoricos q[ue] le dan colores le dan hermosura. Le dan nieriuos, le dan jugo. Imitando el cuerpo humano darle deuian con estas calidades la cantidad necessaria y esta ha de ser a medida, como digo, de las cosas q[ue] en ella se tractaren. (*D. de la Discr.* f. 119v - f. 120r)

²⁶⁴Sanford Shepard, *Op. cit.* pág. 63.

rompe su continuidad. En Quintiliano «*unum [schema], quod interpositionem vel interclusionem dicimus, [...] dum continuationis sermonis medius aliqui sensus intervenit*». Esta alteración del orden sintáctico, que no se marca en el texto por ningún signo de puntuación (como es habitual), dificulta la comprensión, pero por ignorancia de los jueces que no aciertan a ver el empleo de una figura que guarda una estrecha relación con el hipérbaton, sólo que se distingue de él por que se trata de una frase en medio de otra, de modo que rompe su continuidad. Encontramos que su uso se extiende a otras composiciones, como ocurre en el soneto «Oh fresca rosa, stella matutina», en el verso undécimo: «gloriosa rama, antes fruto, de oro», pero que, en contra de lo que suele hacer nuestro poeta, no argumenta su defensa con ejemplos clásicos.

Apóphasis.- La cuestión de la causa octava se centra en que el autor parece contradecirse en estos versos:

«Morir me siento y aun decir no oso
la causa por quien muero ni el contrario»

Si vos, señor Damasio, le habéis d[ic]ho ya a esa dama en los versos de arriba que la amáis y morís por ella, ¿cómo concluís diciendo que no osáis descubrir una pena ni decir por quién morís?... (f. 31v)

Justifica Damasio una expresión como la anterior por el uso de la *apophasis*, figura que el Brocense define así: "*Praeteritio seu praetermissio, graece paralepsis uel apophasis, est cum dicimus id quod fingimus uelle praetermittere*"

Hay una figura, señores míos, que los rethóricos llaman **apóphasis** (no se me ofresce el nombre latino) la cual viene en uso todas las veces que fingiendo no querer decir una cosa la decimos; sirva de ejemplo lo que yo agora diré: "El señor Jerónimo de los Ríos y otros señores han querido sin causa y sin razón reprehender mis sonetos, decir de mí, pues ténganme por tal que si yo quisiese sabría decir de Sus M[er]c[ede]s y de sus cosas; bien podría yo decir del señor Jerónimo de los Ríos q[ue] ha veinte años que estudia y con todo su estudio no parece que ha visto libro; bien podría yo decir de su M[er]ce[d] que se precia de hacer sonetos en Italiano, en Francés, en Romance, en Latín, en Griego y en todas cinco lenguas, muy pestilenciales y muy malos; bien podría yo decir de Su M[er]ce[d] que se precia muy de poeta y aun no sabe cuántos pies ha de llevar un verso, o llamémoslas síllabas (f. 32v)

Nuestro poeta utiliza la figura con el mismo fin que Caro lo había hecho en la *Opposizion XVI del Risentimento*, donde la ejemplificación tiene la finalidad de ridiculizar a Castelvetro:

.....se io dicessi con queste parole così proprie: «che il Castelvetro ha scritto contra al Caro», io non esprimerei la qualità di questo Castelvetro, né il modo tenuto in questa scrittura, come io vorrei, se non ve n'aggiungessi molte altre appresso [....] Dichiaramolo con gli essempli. Io vorrò figurar questa orazion propria con voci significanti che 'l Castelvetro, il quale ha scritto contra al Caro, è uomo incivile, salvatico e rabbioso; e che questo suo scrivere è stato con offensione, con impeto e con villania. E, volendo mutare il soggetto, leverò «Castelvetro», e transportandovi «orso», dirò: «L'orso ha scritto contra al Caro». Mutando il predicato, vi porrò un effetto di questo orso, e dirò che «il Castelvetro ha dato una rampata al Caro». Mutando l'uno e l'altro, dirò: «L'orso ha dato una rampata al Caro....» (Pág. 92)

Con esta forma disimulada de denuesto, se ofrece una imagen más ingeniosa que la de los contrincantes, al tiempo que se consigue el propósito de dejarlos en mal lugar, por lo que el efecto es doble: beneficioso para el que urde el ejemplo y perjudicial para el que es objeto del mismo.

Repetition: Se refiere a esta figura en varias ocasiones porque ha prodigado su uso en su obra, al considerarla apropiada a los caracteres de nuestra lengua:

...**repetition** he sido yo continuo, usándola con más familiaridad, por razón que algunas de las demás no caen tan bien en n[uest]ra lengua por la poca differentia de casos, o a lo menos puede caer esta mejor que ninguna de las otras. (f. 36r)

Engloba en esta denominación algunas variantes que se distinguen en las Retóricas, como son: **anadiplosis** (*repetitio uerbi in fine unius sententiae et alterius principio*), **anáfora** (*est cum ab eodem principio ducitur saepius oratio*). Sus modelos en este apartado, así como en otros usos, son Virgilio y Ovidio, y no oculta nuestro poeta su satisfacción por los resultados obtenidos en la utilización de esta figura.

A estos tales [poetas latinos], pues, deseando yo parecerme en algo, quiriendo sacar de sus caudales y copiosas fuentes, cantos que [son] de los pobres arroyos de este tiempo, he querido hacer algunas **repetitiones**, algunos **círculos**, **similliter cadentes**, poniendo en uso, lo mejor que yo he sabido, las figuras entre ellos como más galanas, más usadas. [...] En un soneto mío pastoril donde

está un pastor esperando la aurora y llamándola en los tercetos, de esta figura, a mi parecer harto bien y galanamente, con todo el afecto que de un ánimo muy aficionado y en semejantes **repetitiones** se requiere, dicen los tercetos:

Ven blanca nimpha, dice en voz cantando,
ven aurora gentil, ven luz del cielo,
que aquí te aguardo; deja el viejo esposo,
deja tu viejo esposo, ven volando;
vuela diosa gentil y deja el velo,
muestra el cabello de oro, el rostro hermoso.

[...] me parece que quien en su género metiere otros tales seis versos hará muy mucho en ellos; y no solamente una **repetición**, pero muchas; no sólo de un verso «ven» y del otro «deja», pero de muchas oraciones. Ni solamente hay **repetición**, pero hay **anadiplosis**, hay una maravillosa **variación**, hay finalmente un afecto en la priesa de las **repetitiones** tan grande, una blandura en los **epitectos**, un regalo en todas las palabras, un decoro tan natural, un seguir el propósito q[ue] yo ensayo tan bien seguido, que no sé yo de todas mis cosas cuál llega a estos seis versos. (f. 36v - f. 37r)

Se aprecian repeticiones de tipo léxico que se ubican en distintas partes de la oración y que denomina **circulos**: *Cum iisdem clauditur quibus incipit oratio*. Creemos que se refiere al final del verso cuarto «...ven volando» y principio del quinto: «vuela diosa...»

Otras repeticiones son de carácter fónico en el final de palabra. Son las **similliter cadentes**: *similiter cadens exornatio appellatur, cum in eadem constructione verborum duo aut plura sunt verba quae similiter iisdem casibus efferantur...* Damasio utiliza este recurso al insistir en la similitud en las terminaciones de «esposo», «oro», «rostro», «hermoso».

Si nos fijamos en los sonetos a los que se hace mención en esta carta (que hemos reproducido en nota en la parte en que se mencionan), veremos cómo los distintos tipos de repeticiones que aquí aparecen también son usados en ellos, de modo especial en el que corresponde a la causa sexta: «Hermosa sois, señora, y soislo tanto». Damasio se siente atraído por estos encadenamientos fónicos y verbales y los prodiga con frecuencia en su obra lírica.

Variación.- La *variatio* es una de las cualidades que siempre recomienda la retórica en cualquier tipo de composiciones ya que tiene la finalidad de evitar el *taedium*. Se considera un rasgo del *ornatus* tanto si se

trata de la *variatio* de ideas o la *variatio* de dicción. Ahora bien, al ser una figura que se manifiesta como la introducción de un cambio con relación al recurso que se esté usando, su definición en las retóricas no se da de modo directo, sino unido a ciertas formas que se caracterizan por la agrupación de elementos, como la enumeración o el políptoton. En los tercetos que nos ofrece la carta, creemos que se trata de una *variatio* de la *expolitio*, caracterizada ésta por introducir una variación en el modo de expresar una idea en la que estamos insistiendo: *expolitio est, cum in eodem loco manemus et aliud atque aliud dicere videmur*. El último verso de los tercetos que tanto enorgullecen a Frías (los hemos vuelto a reproducir en la **repetición** y en el **epícteto**) cumple la función de seguir exhortando a la aurora a que aparezca, pero esta vez la invita con una fórmula diferente: «muestra el cabello de oro, el rostro hermoso». Con relación a los versos que preceden a éste, se ha introducido una variación que evoca con términos menos comunes el amanecer: se recurre a la luminosidad de su venida, pero por medio de la caída del velo y el color del cabello.

Epícteto.—Nebrija nos dice que «epítheton es cuando al nombre propio añadimos algún adjetivo que significa alabanza o denuesto». En las retóricas se presenta como un adjetivo, aposición sustantiva o aposición perifrástica que puede acompañar al sustantivo para el *ornatus*. En los tercetos que Damasio pone de ejemplo, destaca la «blandura» de los **epíctetos** como un rasgo que enlaza con la idea de poesía unida claramente al *delectare*.

Ven blanca nimpha, dice en voz cantando,
ven aurora gentil, ven luz del cielo,
que aquí te aguardo; deja el viejo esposo,
deja tu viejo esposo, ven volando;
vuela diosa gentil y deja el velo,
muestra el cabello de oro, el rostro hermoso.

Este efecto de «blandura» creemos que se debe en cierta medida a los caracteres semánticos de los vocablos en tal función, a la que hay que unir la combinación acústica conseguida en relación con los componentes fónicos del verso, (lo que Dámaso Alonso denomina «significantes parciales»²⁶⁵). Así en

²⁶⁵«.....la prolongación de una o varias sílabas, las alteraciones de cerrazón o abertura de vocales, la intensidad media de la frase, los cambios de intensidad (tensión articulatoria) de determinadas partes, etc., etc.: *todos estos elementos*, combinados con mil matices distintos (desde un ligero subrayado que apenas se insinúa, hasta los entrecortamientos,

«blanca» la vocal tónica va en sílaba trabada por 'n', como «nimpha» y «cantando». En el segundo verso la sílaba átona de «gentil» enlaza con «ven» y la tónica, trabada por 'l', con «luz»; las consonantes dentales y líquidas, junto con las vocales medias, conforman «del cielo». En el primer verso del segundo terceto «viejo» se relaciona con «ven» y en el tercero «de oro» enlaza con «rostro» y con «hermoso».

Estos tercetos no son la única muestra de epítetos en los que se intente una combinación tal. En el soneto «¡Oh fresca rosa, strella matutina» (reproducido en nota en la primera *causa*) son varios los ejemplos que podemos añadir a los anteriores:

En el primer verso la sílaba tónica de «fresca» guarda relación con «rosa» y «strella». El tercer verso «¡Oh clara luz y sol de las estrellas!» las consonantes líquidas del epíteto «clara» están presentes en todas las sílabas con acento del verso. En el quinto, «¡Oh alma angelical, rara, divina,» observamos la tónica del sustantivo 'al-' y la del adjetivo '-cal', con 'a' como acento secundario en «rara». En los tercetos, el verso «dechado verdadero de tal madre» recoge la aliteración de dentales y líquidas con la alternancia de "a" y "e" como vocales esenciales del verso.

Podríamos ampliar el número de ejemplos con otras composiciones de las que se reproducen en esta carta o de las que aparecen en otras partes del manuscrito, pero nos parece que lo visto hasta ahora es suficiente para corroborar que Damasio concibe una poesía en la que «los significantes parciales no tienen ya un valor puramente afectivo, sino también descriptivo, diríamos pictórico», según palabras de D. Alonso²⁶⁶.

Hipálage: *Hic tropus hypallage dicitur, quoties conuerso rerum ordine aliquid dicimus. (Ars dicendi).* Damasio aplica este tropo en el verso: «Cabellos de oro **rojos**» (f. 44r), donde «rojos» acompaña a «cabellos». No es de los

enormemente expresivos, del sollozo), son "significantes", alteran la estricta expresión conceptual, proceden de oscuras querencias en el hablante, y, claro está, las significan, por la sencilla razón de que esas querencias son inmediatamente captadas, intuitas por el oyente. Son pues "significantes parciales" entre los que sale envuelta y modificada la expresión del concepto (la sucesión de sílabas, llamada por Saussure "significante"), que no es en sí misma sino otro mero "significante parcial", aunque sea el más distintivo de la comunicación idiomática humana». *Poesía española*. Madrid, Gredos, 1962, pág. 25.

²⁶⁶ *Ibid.* pág. 28.

recursos más frecuentes, aunque hemos encontrado otro ejemplo en una de las composiciones que el poeta ofrece como modelo. Así aparece en el soneto «Pasa la hermosa Venus navegando», en el verso decimotercero, «huye de amor helada y mueve guerra», aplicado a Fortuna. Destaca con ello el valor de este participio que contrasta semánticamente con la ánfora de «arde» presente en toda la composición. (Al explicar el uso de esta figura incluye el mismo ejemplo de Virgilio que aparece en el *Ars dicendi* del Brocense: *Ibant obscuri sola sub nocte per umbras*.)

De modo constante, como vemos, se está haciendo una defensa orientada a demostrar el acierto en la elección del lenguaje de la obra poética. Para ello los autores, pues el comportamiento de Caro y Damasio es similar, hacen gala de sus fundamentos retóricos _más variados en el caso del segundo_ tanto en la identificación como en la explicación de las figuras, al tiempo que muestran cómo se trata de una expresión acorde con los principios del arte y de la imitación. Todo está fundamentado en el estudio y conocimiento de los autores precedentes. ¿Cómo puede ser criticada una poesía que parte de tales supuestos?

III-3-7. Otros principios sobre el lenguaje lírico.

Hasta ahora hemos visto cómo Damasio hace suyas las corrientes ideológicas de carácter culto que rigen la creación del escritor, en las que son soportes esenciales *ingenium- ars- imitatio*. Nuestro autor ha mostrado sobradamente cómo estos preceptos se dan de modo constante en su obra, pero ha añadido otras apreciaciones que nos parece de interés analizar: nos referimos a algunos principios de interés sobre la expresión poética, los cuales nos llegan indirectamente a través de la defensa que hace de su obra. Si recordamos, en el apartado referido a la *imitatio* Damasio se confesaba conocedor de los «ingeniosísimos poetas» así como

....de sus sabrosos artificios, los cuales son mayores mucho que en todos los demás escriptores, por tener la suavidad de la oración el deleite y movimiento de los ánimos por principal objeto; bien que a ratos enseñen, pero esto es propio, a lo menos mal, de los oradores y de la Historia que de los poetas. (f. 36r)

Con tales afirmaciones nos estaba poniendo en el camino que guiaba su concepto poético, orientado por los principios aristotélicos y horacianos que regían el arte, de acuerdo con estas tres finalidades: *pulcher, delectare y*

*movere*²⁶⁷. Esta actitud pudo tener su origen en sus años de Salamanca, quizá en contactos con el Brocense, pues en una línea muy semejante, sólo que con mayor profundidad conceptual, se pronunciaba el profesor salmantino en las *Annotationes*

Natura enim informat nos intus iuxta prosperam, aut adversam
fortunam, tum deinde lingua interprete profert illos animi motus
rite meditados²⁶⁸

Damasio busca en su poesía el *animi motus* como hecho esencial, y por ello, al describirnos sus ejemplos, se refiere a ellos con términos que se orientan en ese sentido: «afecto en la priesa de las repeticiones», «la blandura en los epictetos» «regalo en todas las palabras» .

Esta faceta emotiva se genera por el *decorum* de la composición, es decir, la armonía entre *res* y *verba*. Cuando Damasio dice, refiriéndose a sus tercetos en la *causa* décima, que existe en ellos «un decoro tan natural, un seguir el propósito q[ue] yo ensayo tan bien seguido» está simplemente afirmando que ha podido adecuar su pensamiento con su expresión, dentro de las cualidades propias del *genus dicendi* que corresponde al poema. Si tenemos presente que la expresión del soneto está ligada a «un alto conceto» (según Sánchez de Lima, en III-3-5) el estilo que le corresponde ha de ser también elevado; de ahí que las voces que formen la *elocutio* han sido elegidas en consonancia con dicho planteamiento. Nuestro poeta considera que esta labor de selección del campo de la *elocutio* ha sido acertada, especialmente en los tercetos que aduce en la *causa* décima (razón por la que los pone de ejemplo), así como en otras composiciones que vienen a continuación. Sin embargo, no fueron del mismo parecer de los Ríos, Rivera y Palomino. Estos mostraron su desaprobación por el uso de ciertos vocablos que aparecen en los siete sonetos: en unos (suponemos por las críticas) la expresión ha sido baja, en tanto que en otros ha sido oscura. Estas apreciaciones nos sitúan ante otro problema lingüístico de gran interés en el momento: la búsqueda del equilibrio expresivo para no caer ni en la afectación ni en la vulgaridad.

²⁶⁷«La puesta en funcionamiento combinado de estos tres mecanismos, de importancia incalculable para el progreso literario desde el Renacimiento, [...] tiene una base horaciana inolvidable, o bien, si se quiere, la formulación a través de la cual entró en la teoría artística fue, invariablemente el flexible hexámetro horaciano.» (Se refiere al célebre verso de la *Epistola ad Pisones*: *Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt*) A. García Berrio, *Op. Cit.* pág. 116.

²⁶⁸Cito por García Berrio, *Op. cit.* pág. 122.

Al observar el contexto en que se desarrolla la producción del poeta vallisoletano, apreciamos la carencia total de obras de preceptiva literaria castellanas que puedan servir de guía a los poetas²⁶⁹. Fue Italia la que aportó los fundamentos ideológicos, según hemos podido demostrar en los apartados precedentes, así como el modelo petrarquista, pero a la hora de decir en la propia lengua los problemas son distintos y el ideal estilístico se hace difícil por la falta de ejemplos. El contraste entre las dos cartas que estamos estudiando es algo esclarecedor en este sentido. Castelvetro reprocha a Caro las formas que no se acomodan al patrón marcado por la obra de Petrarca. Las críticas de Rivera, Palomino y de los Ríos no tienen ningún modelo de referencia, sólo la apreciación personal, porque ni se ha asentado como principio artístico general la imitación ni las obras de Boscán y Garcilaso están revestidas de la autoridad del *Canzoniere*.. En consecuencia la falta de poéticas y modelos específicos debió de suplirse con obras de carácter general que sirvieran como punto de inicio estilístico para cualquier escritor de la época. La difusión y el reconocimiento que alcanzaron *El Cortesano* y el *Diálogo de la Lengua*²⁷⁰ nos obliga a considerarlas como los manuales que

²⁶⁹A. Vilanova presenta cómo fue esta situación en el siglo XVI: «Contrariamente a las especulaciones preceptivas de los grandes humanistas españoles del siglo XVI, cuya renovación de la retórica clásica tiene una importancia trascendente en el campo de las ideas literarias y estéticas, la aparición de una poética renacentista en lengua vulgar presenta en España un carácter tardío. Los tratados latinos de poética y retórica que sucesivamente aparecen debidos a Nebrija, Juan Luis Vives, Fox Morcillo, García Matamoros, Arias Montano, Pedro Juan Núñez, Lorenzo Palminero y Francisco Sánchez el Brocense, estudian de manera exclusiva los modelos de la antigüedad clásica sin aludir más que muy raras veces a las producciones en lengua vulgar. Y aún cuando de ellos procede la más honda asimilación de las doctrinas platónicas y aristotélicas que haya logrado en España la erudición literaria renacentista, su deliberado menosprecio por la literatura en lengua vulgar, si bien no menoscaba en un ápice el valor teórico de sus doctrinas, disminuye enormemente su eficacia práctica en el campo de la creación literaria. [...] Ello trae consigo la absoluta carencia de preceptivas castellanas de que adolece España durante casi todo el siglo XVI, y la falta de un doctrinal poético que aplicando a la poesía vulgar las normas de la nueva escuela italiana, sustituya los anticuados moldes de los poetas de cancionero.» «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII». *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Barcelona, Vergara, 1968, pág. 567.

²⁷⁰La obra de Valdés recoge en buena media, como señala R. Lapesa, las orientaciones estilísticas que ya se manifiestan en *El Cortesano*. Sin embargo, nos parece que las directrices de *El Diálogo de la Lengua* no resultan muy útiles para los poetas italianizantes, pues no ofrece soluciones para este nuevo concepto de poesía, ya que los modelos que presenta corresponden a la poesía del siglo XV, básicamente de cancionero, en tanto que *El Cortesano* aporta modelos italianos que pueden ser de más ayuda.

ejercieron tal labor en los ambientes renacentistas hispanos. Ambas son coincidentes en tomar como base expresiva el lenguaje común y en presentar unidas llaneza y elegancia, al tiempo que consideran como vicio la afectación. Frías asume tal postulado y acorde con él nos ofrece la presente afirmación:

[En] el segundo soneto, hecho en servicio de la señora doña Juana Cortés, hija del Marqués del Valle, soneto donde yo quise seguir una llaneza de decir, la mayor q[ue] pude, con los mayores encarescimientos que en ta[n] llanas palabras fueron posibles a mi poco saber; en éste, según me han d[ic]ho, se reprendió tan sola una cosa, por ociosa,.... (f. 27r)

Y es que tanto Castiglione como Valdés habían introducido matizaciones sobre el uso común al marcar algunas directrices sobre la utilización de vocablos, por lo que aquella afirmación general que veíamos antes resultaba algo compleja a la hora de ser puesta en práctica²⁷¹. Así, por ejemplo, se nos señala en *El Cortesano* que lo que éste diga o escriba ha de hacerse con

...palabras que sean propias, escogidas, llenas, bien compuestas y sobre todo usadas del vulgo, porque éstas son las que hacen la grandeza y la majestad del hablar, si quien habla tiene buen juicio y diligencia y sabe tomar aquellas que más propriamente esprimen la significación de lo que se ha de decir, y es diestro en levantallas, y dándoles a su placer formas como a cera, las pone en tal parte y con tal orden, que luego en representándose den a conocer su lustre y su autoridad, como las pinturas puestas a su proporcionada y natural claridad. (Libro I, cap. VII).

Si las palabras son utilizadas del vulgo, pero sometidas luego a ese proceso, se convierten necesariamente en algo distinto y alejado del habla común, con lo que el punto de partida es, efectivamente, el uso general, pero transformado con el uso particular en algo bien diferente. Se añade, además, la recomendación de

que alguna vez tomase algunas palabras en otra significación apartada de la propia, y transfiriéndolas a su propósito, las enxiriese como una planta en otra mejor para hacellas más hermosas, y por declarar con ellas y casi figurar las cosas tan a lo proprio que ya no nos pareciese oíllas, sino vellas y tocallas. [...]

²⁷¹R. Lapesa, «La naturalidad de Valdés no estaba reñida con la selección a que dedica su *Diálogo de la Lengua*: criterios definidos en cuanto a oscilaciones de la pronunciación y el régimen, preferencia o rechazo de unas u otras palabras y distinción de matices significativos» *Historia...* pág. 309.

Y a vueltas de todo esto no tenía por malo que se formasen algunos otros vocablos nuevos, y con nuevas figuras o términos de hablar, sacándose por gentil arte de los latinos, como los latinos los solían sacar de los griegos. (Libro I, cap. VII).

La utilización de metáforas y préstamos en esa forma, junto con la elaboración precedente, nos sitúa en un terreno en el que tiene que resultar difícil mantener el equilibrio para no caer en la afectación²⁷². Por esto es fácil pensar en la búsqueda de vocablos comunes a los que dotar de un sentido algo especial o desacostumbrado, como posiblemente ocurrió con la forma «soltara», en la *causa* séptima, la cual fue considerada por sus jueces merecedora de rechazo. El carácter ambiguo u obsceno del vocablo es lo que desaconseja su uso.

El cuarto soneto comienza:

Pluguiera a Dios y nunca soltara
mis ojos tan sin rienda a conoceros.....
Sobre la postrera palabra del primero verso hubo,
según me dicen en algunos señores, mucha risa y
burla, como de cosa torpe y mal sonante. No quería
responder a semejante objetión, viendo cuán
escusada se estaba y propia con el uso, no quiero
decir de los ingenios cortesanos y de cuantos bien
hablan, pero aún de los muy bajos y viles hombres
del mundo, ni sé yo quién sino V[uestra]s
M[er]c[ede]s pudieran dar en tal sentido. (f. 28v)

Damasio está muy lejos de emplear palabras de contenido negativo, al menos por escrito (la referencia de doble sentido que hace en esa *causa* la hace en latín), y se pronuncia en términos de que las cosas feas se han de decir con palabras honestas, llegando incluso a advertir de que «hay palabras de si honestas y de no fea significacion q[ue] el vso con todo no las admite en

²⁷²Los problemas surgen desde el primer momento: «No es ningún secreto _ya lo señaló R. Lapesa de modo definitivo_ que tal afirmación [elegir *entre las palabras que todos hablan*] constituye uno de los principios estilísticos configuradores del Renacimiento; tampoco lo es que tal principio se nos presenta con dos formulaciones: positiva una, la naturalidad; negativa la otra, la afectación. Claro está que ambas, en principio, se presentan inseparablemente unidas, de tal modo, que afirmar una entraña negar su contraria; ahora bien, llamaré la atención sobre el hecho de que la dualidad misma de la presentación permitirá, como veremos enseguida, la aparición de posiciones sincréticas o neutralizadoras que sirven de transición al barroco. Espero disculpen la impertinencia de recordar hasta qué punto el tema arranca de la antigüedad latina _de la poética horaciana en concreto_ como ha mostrado Antonio García Berrio más suficientemente». E. de Bustos, «Observaciones semiológicas y semánticas en torno a Fray Luis» *Academia Literaria Renacentista*, I Fray Luis de León, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993. Pág. 127.

ciertas maneras»²⁷³. Teniendo esta idea de la pulcritud de lenguaje que se debe mostrar en cualquier circunstancia, no reparó, quizá por considerarlo impropio, en algún significado de «soltar», propio del nivel coloquial, que estuviera cargado de connotaciones negativas, pues en el *Diccionario de Autoridades* aparece un significado de dicho vocablo que fue el que debió de propiciar la mofa de los críticos. Se trata de la locución «soltar el presso». Se nos define como «phraSe jocoSa, con que Se explica echar la ventoSidad por la parte poSterior. Lat. *Ventum emittere*, vel *Solvere*». Damasio, que por seguir las directrices horacianas de ofrecer nuevas combinaciones de palabras²⁷⁴ se había arriesgado a una conjunción nada frecuente, la de «soltar» referida al objeto directo «ojos», se encuentra con que su expresión ha provocado diferentes interpretaciones, y al parecer ninguna edificante. Cuando cae en la cuenta del tipo de broma del que ha podido ser objeto su poesía, arremete contra la catadura moral de sus oponentes y los muestra como «bajos y viles». Es la forma de mostrar su desacuerdo con un proceder que está muy lejos de la seriedad que él ha querido imprimir a su obra.

Pero, como señalábamos anteriormente, las objeciones no se encaminan siempre en el mismo sentido, sino que, por lo que se puede deducir, en ocasiones es la oscuridad lo que motiva la crítica. Así lo interpretamos en la *causa* primera, al identificar a la joven Doña María de Guzmán, hija del Conde de Niebla, con la «estrella matutina». «Matutina» es palabra que no han reconocido los críticos y no debe de ser muy común, pues no aparece en el diccionario de Covarrubias. (*Vid.* nota en el texto) El argumento de que es conocida de «miseros repetidores» nos coloca en la utilización de una voz latina, y este hecho se vuelve a dar cuando emplea el superlativo «pequeñísimas» (*causa* tercera) y el adjetivo «maligno», en las formas «malina» y «maligna», (*causa* cuarta y decimocuarta, respectivamente).

Diríanme, con todo que
 Señor Damasio, «luz malina» quiere decir «luz
 escasa»; fuistes muy necio, ni por esa vía estáis

²⁷³«Las cosas ansi feas hanse de dezir con terminos honestos. Vnas palabras en vnos lugares y con vnas personas son dezentes y honestas, q[ue] con otras seran deshonestas. «Hulano sube muy bien a cauallo», dicho por el termino que suele dezirse entre hombres, tractando desta materia, no es mal dicho y entre mugeres seria notable groseria y descuydo» *Dial. de la Discr.* f119v.

²⁷⁴Horacio, *Epistola ad Pisones*, v.46 - 48.

*In uerbis etiam tenuis cautusque serendis
 dixeris egregie, notum si callida uerbum
 reddiderit iunctura nouum.*

sin culpa, pues usastes del vocablo en
significati6n latina, siendo la poesía castellana.

Digo que si yo fui necio como V[uestra] M[erced]
dice, que lo fue ni más ni menos Juan de Mena
cuando dijo «apres de aquestos acina», cuando dijo:

Eran tan especiales

los rayos piramidales
que del basis procedían
que sus conus impedían
la vista de los mortales.

Entiéndanme V[uestras] M[er]c[ede]s esta
algarhabía, miren si es alguna palabra de aquella
copla castellana, sino puras latinas, y respóndanme
como respondió un señor poeta delante de seis
testigos, diciendo: Si Juan de Mena fue necio,
¿téngolo de ser yo?(f. 25v 26r)

El empleo de formas del latín aparece recomendado en *El Cortesano*, según veíamos *supra*, por ser un modo de enriquecer el estilo con vocablos de otra lengua, de acuerdo con el comportamiento de los autores latinos cuando utilizaron en sus obras palabras del griego. Los poetas petrarquistas españoles que siguieron esta tendencia, acompañándola también con el italiano, son mayoría²⁷⁵, y Damasio no se limita sólo a ponerla en práctica, sino que la defiende abiertamente en su *Diálogo de las lenguas*. Se trataba de continuar en una línea que se había iniciado en el siglo XV, cuyo principal representante era Juan de Mena. Ahora bien, según las afirmaciones que se recogen en el *Diálogo de la lengua* de Valdés, Mena había abusado en el romance de los términos latinos, por lo que su consideración no debería ser la heredada hasta entonces de darle la palma de mejor poeta²⁷⁶. Con esta advertencia se quiere reflejar una postura de cautela ante la invasión de neologismos latinos (por cautela no hay que entender rechazo, sino mantenimiento de un equilibrio que permita que el sentido de la frase no se haga oscuro). Posiblemente las palabras de Valdés, orientadas a evitar abusos pero malinterpretadas por algunos, dieron pie a considerar negativamente la utilización de cultismos,

²⁷⁵Los artículos de R. Lapesa «El cultismo semántico en la poesía de Garcilaso» y «El cultismo en la poesía de Fray Luis de León» muestran el desarrollo de esta orientación. *Poetas y prosistas de ayer y de hoy*, Madrid, Gredos, 1977.

²⁷⁶«...digo que de los que an escrito en metro dan todos comúnmente la palma a Juan de Mena, y a mi parecer, aunque la merezca quanto a la doctrina y alto estilo, yo no se la daría quanto al dezir propiamente, ni quanto al usar propios y naturales vocablos, porque, si no m'engaño, se descuidó mucho en esta parte, a lo menos en aquellas sus Trescientas, en donde quiriendo mostrarse doto, escribió tan oscuro que no es entendido, y puso ciertos vocablos, unos que por grosseros se devrian desechar, y otros que por muy latinos no se dexan entender de todos». J. de Valdés, *Op. cit.* pág. 240.

razón por la que Damasio se apresta a justificar su uso en los términos siguientes:

...assí que en la propiedad affecto, como sabéis, común en qualquier género, no se excluyen los nombres extrangeros significativos de lo que pretendemos, traydos con modestia, con nouedad y gracia, o, si esto no con alguna necessidad, con la qual aun podemos no sólo tomarlos prestados, pero se nos permite y manda por precepto fingirlos, pero señalados si fuere possible, como aconseja vuestro amigo Horatio, los unos y los otros, con cuño y señal de moneda corriente para que mejor sean entendidos. Assí veréis que dixo Virgilio Magalia, Mapalia, però, Gazza; Cicerón, Parasanga, y no se quantos otros bárbaros, que griegos fueron ynfinitos, los que pasó en su lengua; Horatio dixo seda, Pilenta, Pectorita con otros muchos que él y los demás authores latinos usaron. (*D. de las Ls.*, f. 133r-v.)

A juzgar por los fragmentos poéticos que aquí se reproducen, Damasio no prodiga los latinismos, al modo de Juan de Mena, sino que limita su uso siguiendo el ejemplo de los modelos latinos en la incorporación de préstamos, o del propio Garcilaso²⁷⁷, pues, según podemos apreciar en los ejemplos extraídos, estamos ante un cultismo semántico, «luz malina», y dos cultismos léxicos, «matutina» y «maligna», este último, según palabras propias de uso frecuente en farsas pastoriles.

En esa búsqueda de un lenguaje especial para la poesía, no se puede decir que sean abusivas las innovaciones que el poeta vallisoletano intenta, y algunas no muy logradas. Si bien miramos, parece quedarse algo corto en este sentido, ciñéndose más al terreno firme de lo establecido en la retórica o de los ejemplos de los clásicos. En ese campo se mueve con facilidad, en tanto que cuando intenta alguna expresión particularmente novedosa, como es el caso de «soltar los ojos», no podemos hablar de éxitos expresivos.

III-3-8. La carta de Damasio de Frías como obra de Teoría y Crítica Literaria.

Al finalizar el estudio de la primera carta de controversia de un autor español, la de Hurtado de Mendoza, poníamos de relieve cómo bajo la apariencia de obra burlesca nos encontrábamos con la defensa de unos

²⁷⁷ Vid. R. Lapesa, «El cultismo Garcilaso» y «El cultismode Fray Luis de León», *Op. cit.* pág. 92-109 y 110-145 respectivamente.

postulados en materia de arte que entroncaban con las corrientes más importantes del momento. Pues bien, lo visto hasta ahora de la carta de Damasio de Frías viene a incidir en el mismo aspecto, sólo que en esta ocasión de un modo mucho más argumentado y práctico, pues el autor ha insistido de modo riguroso en la demostración de que los principios que rigen la labor creativa de la corriente culta son los que se han tenido presentes a la hora de componer esta epístola, así como para los siete sonetos y las canciones que se nos ofrecen. Ayudado del ingenio, como cualidad personal, el poeta ha hecho la selección entre el abundante material ofrecido por el *ars* y, teniendo presentes sus preceptos, los ha aplicado a la imitación de los autores antiguos y modernos, al tiempo que ha añadido algunos rasgos de la propia creación.

Es la forma de trabajo que se propugna en las preceptivas, la que supone un enriquecimiento individual, por lo que hay de formativo en ella, y la que supone un aporte para la comunidad estudiosa por la incorporación de los nuevos hallazgos. Damasio se incorpora de este modo a la corriente intelectual humanista, receptora y transmisora de los saberes filosóficos y retóricos, y busca la excusa de los comentarios de unos incompetentes para dejar patente ante el mundillo literario de Valladolid (las academias y de ahí a otros ambientes) sus planteamientos artísticos. La carta de controversia será su medio expresivo; en ella cabe la vehemencia del temperamento de su autor al mismo tiempo que la exposición de ideas. De este modo no sólo va a demostrar la incapacidad de sus adversarios, sino que de forma muy especial puede alumbrar a otros que estén en mejor disposición para compartir su concepto de la actividad literaria. A ese fin va dirigida la exposición de los principios en los que está fundamentada su labor.

Las ideas que subyacen en todo el texto demuestran que está en la línea intelectual de más prestigio del momento, la que se marca desde Italia, pero que esto, como ocurrirá con tantos otros casos, no goza de la comprensión ni reconocimiento de muchos de sus compatriotas, sino que por el contrario, otros móviles como la envidia o la ignorancia, tan arraigados en el ambiente hispano de todas las épocas, son los que más se dejan sentir y sacan a relucir las deficiencias de una obra.

Estamos ante una labor semejante a la llevada a cabo por el Brocense y Herrera en sus comentarios a la obra de Garcilaso, cuando sacaron a la luz pública los fundamentos sobre los que el poeta toledano asentó su poesía. Y

esa es la finalidad principal de esta carta (con la diferencia de que los siete sonetos de Damasio distan mucho de los compuestos por su modelo, pero ese ya no es un problema de supuestos teóricos). Nos hallamos de este modo ante la primera obra hispana de Teoría y Crítica Literaria del XVI²⁷⁸, en la que se afirman y defienden como asumidos los principios de un arte perteneciente a la más pura tradición clásica, cuyo desarrollo en España presenta su propia problemática.

Al mismo tiempo, junto a la exposición y defensa de las ideas, la carta nos ofrece una bien cimentada demostración del saber retórico de su autor. La variedad de argumentos y la riqueza expresiva de muchas de sus imágenes son algunos de los rasgos que convierten esta misiva en una pieza dialéctica de notable valor literario. Como se ha podido ver por los ejemplos aportados, en numerosas ocasiones el estilo de Damasio supera el modelo italiano (aunque no se puede decir lo mismo en lo referente a la exposición ideológica), y está muy por encima de su precedente hispano al capitán Salazar. Sin embargo, no parece que llegara a alcanzar apenas difusión, en contraste con lo ocurrido con la carta del Bachiller de la Arcadia. Suponemos que el motivo pudo estar en la ligereza y aparente superficialidad que Hurtado de Mendoza imprimió a los contenidos de su censura, hasta el punto de convertirla en pieza de entretenimiento. Por el contrario, Frías nos dejó una obra llena carga erudita que, a pesar de las variedades expresivas, no perdió en ningún momento su sello de epístola erudita.

Como resumen podemos decir que se trata de una de las primeras obras de Damasio (si no es la primera) y en ella se aprecian dos aspectos que serán constantes en la trayectoria de este autor. De una parte, se nos muestra su admiración e imitación de autores italianos, lo que se continuará en sus diálogos e incluso en su *Lidamarte de Armenia* (por la influencia que Ariosto ejerció en este tipo de obras). De otra parte se ofrecen también las tendencias temáticas sobre las que girará su producción posterior: la creación literaria, la lengua, el estilo, la poesía y el amor. Son los principios teóricos propios de la cultura del momento en todos los países del entorno, y Damasio se siente inmerso en esa corriente, además de mostrarse orgulloso de ser de los primeros españoles, y quizá el primero de Valladolid, que participa de la

²⁷⁸Menéndez Pelayo se refiere a Herrera como «el primero de nuestros críticos del siglo XVI» al valorar su actividad en las *Anotaciones*. Creemos que esta carta está en la misma línea intelectual, sólo que se anticipa a la obra del sevillano.

misma. De ahí que lo sintamos arrogante y altivo en muchos pasajes de la carta estudiada.

CAPITULO IV

CARTA A LA CANCION DE AMOR DE SALADO

IV-1. Introducción a la carta dirigida a la canción de Salado: precedentes.

Según señalábamos en nuestro primer capítulo, el grupo poético vallisoletano creado en torno a las figuras de Boscán y Garcilaso estuvo formado por numerosos escritores, algunos de los cuales no tuvieron ninguna repercusión en su época y fueron pronto dados al olvido. Es el caso de Luis Salado de Otálora, quien con el nombre poético de Salicio escribió poesía en endecasílabos de la que se recoge alguna muestra en nuestro manuscrito¹. Pero lo más interesante que para nuestro trabajo queda de este autor es la canción que da pie a Damasio de Frías para escribir una amplia reflexión sobre la belleza y el amor, retomando de algún modo la costumbre de la *tensó* trovadoresca². Estamos aquí, sin embargo, en una situación de forma y contenido notablemente distintos: se trata de una epístola, cuya base ideológica la conforman las teorías neoplatónicas, según lo expuesto en los diálogos *Fedro* y el *Banquete* y las aportaciones posteriores de Plotino, las cuales se combinaron a lo largo del siglo XVI con las ideas de Aristóteles sobre la amistad (luego convertida en amor) en su *Ética a Nicómaco*.

El poema de Salado consta de ocho estancias, a juzgar por el análisis que se va haciendo a lo largo de la carta, pero se reproducen sólo dos al principio³, de las que destaca la segunda (quinta en el orden general) por sus versos finales:

que amores naturales
son los perfetos y los inmortales.

La presentación del amor natural como algo perfecto da lugar a que Damasio tome la pluma e intente sacar del error a quien piensa de modo tan alejado del mundo de Platón. Para tal fin le va a servir de guía un comentario

¹ Vid. el capítulo primero, en cuyo índice y en el apartado de *Autores* se señalan algunos datos en este sentido.

² Queremos llamar la atención sobre esta práctica de discutir sobre los temas amorosos, como en los comienzos de la lírica románica por medio de la *tensó*: «La *tensó* (*contentio*, "disputa") es un debate entre dos trovadores en el cual cada uno defiende lo que cree más justo, conveniente o está de acuerdo con sus preferencias.» Martín de Riquer. *Los trovadores*. Historia literaria y textos. Barcelona, Ariel, 1983, I, pág. 67 y ss.

³ No podemos reconstruir el poema completo porque, al referirse a las estancias que no se han reproducido al principio, el crítico ofrece a veces el sentido de los versos y sólo en algunos casos su transcripción.

escrito poco antes de su muerte por Giovanni Pico della Mirandola a la canción de Girolamo Benivieni *Canzone dell'amor celeste e divino*⁴. Se trata del *Commento dello Illustrissimo Signor Conte Ioanni Pico Mira[n]dolano Sopra una Canzona de Amore, composta da Girolamo Beniuieni Cittadino Fiorentino, Secondo la mente & oppenione de' Platonici*.

Esta obra consta de las partes siguientes:

a) Una introducción a cargo de Blas Bonacursio, quien hace un panegírico de Pico Della Mirandola y lamenta la reciente y temprana muerte del escritor, a la que va unida una reflexión de Benivieni sobre la conveniencia o no de la publicación del comentario, dado el fondo platónico y no cristiano del mismo. A continuación se nos ofrece el *Commento*, que consta de los apartados siguientes:

b) Una amplia exposición filosófica, dividida en dos libros. El primero consta de doce capítulos sobre las distintas clases de ser para encuadrar en ellas al hombre como ser compuesto de materia y alma. El segundo se compone de veintiséis capítulos en los que se desarrollan los principios sobre el amor, según el pensamiento neoplatónico en combinación con algunos supuestos aristotélicos.

c) Se reproduce la canción de Benivieni, compuesta por nueve estancias, en las que se hace una exaltación del amor divino.

d) Se sigue con un comentario pormenorizado del contenido filosófico de las estancias, dividido en once capítulos.

e) Se cierra el trabajo con una especie de epílogo a cargo de Benivieni dirigido a Lucca della Robbia, con el que comparte su preocupación porque su intención sea bien interpretada. El broche final lo pone una elegía, primero en latín y luego traducida al vulgar, en honor de Pico.

De una obra como la que acabamos de describir, Damasio toma lo que le parece la idea esencial de la misma: apoyarse en un texto literario para ir al contenido filosófico que se da en él. Lo va a hacer de un modo mucho más breve y menos profundo que su modelo y prescindirá de elementos que nada tienen que ver con la situación suya, como son el prólogo y el epílogo, pero en lo básico procede siguiendo los pasos marcados por Pico della Mirandola en la labor expositiva de los principios platónicos.

⁴La fecha de composición de esta obra es de 1486, según información recogida en *Commento sopra una canzone d'amore* a cura di Paolo De Angelis, Palermo, Novecento editrice, 1994, pág. 171.

IV-2. CARTA DE DAMASIO A ESTA CANCION DE SALADO

(f. 45r)

Señora, bien podría
mostrar en tal manera mi tormento
que os moviese por fuerza a sentimiento,
mas es de mi callado
porque no quiero bien q[ue] sea forzado.
Quiero que me matéis
y no me queráis si no queréis
V a l e. (f. 45v)

Y pues amor me en[se]ña
de sus secretos la más alta parte,
no quiero ser querido yo por arte,
por orden natural
quiero gozar el bien o estar en mal,
que amores naturales
son los perfetos y los inmortales.

(f. 46r) -El propósito de esta canción y del autor que la hizo es mostrar a su dama cuál es el perfeto amor entre dos amantes y por cuál razón, mejor que por otra ninguna, es bien que el hombre sea amado o la mujer. Y para esto dice que el más exscelente amor, el más noble y que más tiempo dura es el que nace de algún dote o bien natural, como digamos: de ser una dama hermosa, graciosa, o de ser un galán gentil hombre bien dispuesto, y los demás bienes propios de natura. Y así, concluyendo con este parescer dice que «los amores naturales, son los perfetos y los inmortales», exscluyendo cualquiera otro amor, como menos bueno, que no se funde y sea por algún bien de natura. Y así excluye como bajo y de poco valor diciendo que es amor fingido el amor que se da por otro amor. Yo, vista semejante opinión, digo no solamente que no es verdadera y que el amor natural no es el perfecto y el mejor, pero aún digo que en el hombre, animal racional, éste es el más bajo amor, el más civil, el más imperfecto, en el cual jamás ningún buen entendimiento, ningún alma noble y generosa paró; afirmando cómo es ello verdad, y lo dicen todos cuantos autores han escrito desde el principio del mundo hasta agora sin faltar ninguno, que en el hombre el amor más exscelente, el amor inmortal y perfecto, es sólo aquel que todos llaman honesto y racional, cual es el amor fundado en partes virtuosas y eternas⁵. Y así

⁵En los autores neoplatónicos es muy fácil encontrar esta afirmación de modo más o menos explícito en su obra. León Hebreo (L.H.), a quien nos referiremos con frecuencia en este trabajo, así lo recoge en sus *Diálogos de amor*: «Amar y desear las cosas honestas es lo que en realidad hace al hombre ilustre, pues tales amores y deseos permiten que sea excelente la parte más importante del hombre en virtud de la cual lo es, o sea se halla más alejada de la materia y la oscuridad y más se aproxima a la claridad divina, que es el alma intelectual». *Diálogos de Amor*.

digo que amar un hombre (f. 46v) por se ver amado que es amor virtuoso o honesto y de un [...] muy agradecido, y así afirmo de este tal amor que es sin comparación más noble, más perfecto, más excelente que cualquiera otro amor que natural sea, fundado en bienes de natura.

Pa[ra] fundamento de mi verdad y prueba de mi conclusión contra esta canción, digo, dejadas todas las divisiones de amor platónicas reducidas a estas tres peripatéticas, que todo amor o es honesto, útil, o delectable⁶. Los dos postreros se tornan a dividir en útil voluntario y natural, y en delectable natural y voluntario, de suerte que solamente tiene parte el amor natural en lo útil y en lo delectable; no, pero, en lo honesto. Este amor natural, provechoso o deleitoso, es común a los hombres y las bestias, en tal manera que muchas veces le llama Platón amor ferino o bestial⁷. Con este amor natural ama el padre al hijo, el hermano a su hermano, cada semejante al suyo: el macho, la hembra.... Con este amor natural se aman estos bienes naturales. Así ama el caballo la yegua más hermosa, el león la leona que mejor le parece, el galgo la galga que más le contenta; ni más ni menos el hombre q[ue] sólo ama la hermosura, la mujer que sólo ama la gentileza y disposición aman con este amor natural, común así a las bestias. Después de esto hemos de entender, ni más ni menos, que todo amor nace de algún conoscim[ien]to⁸. Las potencias cognoscitivas son tres: sentido, razón, entendimiento. A cada potentia cognoscitiva (f. 47r) está conjunta una apetitiva. Al conocimiento sensitivo común a todos los animales responde el apetito, ni más ni menos común a cualquier animal. A la razón que es sola de los hombres responde la election, como propio apetito suyo. Al entendimiento que es de los hombres y de los ángeles responde el apetito de la voluntad, común a la natura angélica y a la racional⁹. Así de

Traducción Carlos Mazo del Castillo. Introducción, edición, notas e índices, José María Reyes Cano. Barcelona, PPU. 1986, pág. 107.

⁶Se inicia la argumentación con una alusión a las ideas del Estagirita, que no se incluye en el comentario de Pico, aunque aparece en otras obras de neoplatónicos. L. H. «Aceptando el pensamiento de Aristóteles, me dijiste que hay tres clases de amor: el de lo delectable, el de lo útil y el de lo honesto» 4.6.1. pág. 602.

⁷L. H. «El [Platón] divide el amor en tres clases, como Aristóteles, si bien lo hace de modo distinto, a saber: amor bestial, amor humano y amor divino. Define como bestial al amor excesivo por las cosas físicas, no templado por lo honesto, ni mesurado por la recta razón....» 4.6.1. pág. 606.

⁸G. Pico: «Altra spetie di desiderio non e se non circa le cose conosciute da chi desidera» II, Cap. III, pág. 38.

⁹G. Pico: «Come il desiderio in commune segue la cognitione in commune, così a diverse nature conoscente sono annesse diverse nature appetitive, e quanto per hora basta. Si posson le virtù cognitive in tre gradi distinguere, in senso, ragione, e intelletto, alle quali similmente conseguono tre gradi di natura desiderativa che si potranno chiamare appetito, elettione e volontà. L'appetito segue il senso, la elettione, la ragione, la volontà, lo intelletto. L'appetito è nelli animali brutti, la elettione nelli huomini, e in ogni altra creatura che si truova mezza fra noi e li angeli, la volontà nelli angeli...» II, Cap. V, pág. 40. Vid. también *El Cortesano*, Libro IV, cap. VI.

estas tres potentias cognoscitivas y apetitivas nacen tres suertes de amor:

-Un amor puro animal, el que se funda en solos bienes naturales y nace del apetito sensitivo. Este se llama amor natural.

-Otro que nace de la razón y election. Este es propio del hombre. Llámase racional y honesto.

-Del entendimiento y voluntad nace otro amor que se llama inteligible y angélico. Participan de ellos ángeles perfectamente; los hombres en alguna manera¹⁰.

Después de esto se ha de entender que así como hay tres maneras de amor, así, ni más ni menos, hay tres géneros de hermosuras significadas por tres Veneras entre todos los autores: al amor animal sensitivo le responde por objeto, motivo y materia la hermosura sensual y visible común en todas las cosas, compuestas en hombres, en bestias. Esta es la más baja hermosura de todas¹¹; así el amor de ella, el más bajo. Esta hermosura significaban los antiguos por la Venus Cypria, tan común con pastores y con hombres (f. 47v) bajos que siempre trataba en el suelo, para significar que el amor de esta tal hermosura es bajo y sensual¹². Al amor honesto y racional responde una hermosura, ni más ni menos racional que ésta, del alma virtuosa y exscelente. Esta hermosura es la segunda Venus, diosa del cielo, mujer de Vulcano. La tercera hermosura es la pura intelectual. Esta está en Dios y en sus ideas. Esta es la gran Venus de Plutón, hija de Júpiter, la cual nunca baja al mundo, sino desde allá reverbera como el sol en n[uest]ro entendimiento¹³. Y porque según Aristóteles c[on] todos los

¹⁰G. Pico: «.... e così come il senso non conosce se non le cose corporali e sensibili, così lo appetito non desidera se non le cose corporali e sensibili, e come lo intelletto angelico solo alla conte[m] platione delli spirituali co[n]ceti inteso e volto[...] così la volontà loro solo de beni intemporali e spirituali se pasce, la natura rationale posta fra questi dua come uno mezzo fra li estremi, hora à luna parte, cioè al senso inclinata hora all'altra, cioè allo intelletto elevandosi, alli desiderii dell'una e dell'altra per propria elettione puo accostarsi [...] Visto adunque Amore essere desiderio, e dichiarato che cosa e desiderio, per conoscere che desiderio e Amore, se gli è, o sensitivo, o rationale, o intellettivo, che tanto e a dire quanto desiderio bestiale, o humano, angelico...» II, Cap. V, pág. 40-41.

¹¹G. Pico: «... la bellezza corporale e sensibile, e ditta Venere volgare...» II, cap. VIII, pág. 45. «La causa adunque di questa Venere volgare, che è la bellezza di queste forme materiali sensibili, è quella virtù motiva dell'anima celeste, e in quella ha essa Venere lo essere causale» II, cap. XXIII, pág. 66.

¹²L. H: «En efecto, la Venus humana fue una sola, hija de Júpiter y Dione [...]. Esta Venus fue reina de Chipre y se dedicó tanto al amor concupiscente que adiestró a las mujeres en este amor e hizo lícito que fuesen públicas». 3.2. pág. 269.

¹³G. Pico: «Così adunque come dal cielo, cioè da Dio descendono nella mente angelica le idee, e per questo nasce in essa Amore di bellezza intellettuale, così da la mente angelica descendono nell'anima rationale le medesime idee.[...] Quel medesimo adunque che di Saturno rispetto a Celio fu detto, quel medesimo è di Giove, reSpetto a Saturno. Et nota che Plotino nel suo libro di amore non parla del primo Amore celeste, ma solo di questo, e similmente non parla di quella prima Venere, ma di questa seconda, cioè, non della bellezza della Idee descendente de

philosophos, cualquiera potentia appetitiva tiene por objeto el bien; es bien saber que, assí como las potentias son tres, los apetitos tres, los amores tres, así ni más ni menos los bienes son tres, porque la hermosura apetescese en cuanto bien, no en cuanto hermosura. Estos tres bienes se dividen comúnmente en bienes naturales, honestos, de fortuna¹⁴. Los naturales son objeto del apetito sensitivo animal. Los honestos se podrían dividir, a propósito del dicho arriba, en honestos-puros-inteligibles, cuales son los bienes de la bienaventuranza, y en honestos-rationales-mistos. Los bienes de fortuna son propio objeto de la election, bien que el darlos sea de fortuna¹⁵. Los de natura y fortuna no merecen ni desmerecen y así ninguna action pura de estos tales bienes es loable o digna de vituperio. Por (f. 48r) lo que el hombre merescce o desmerescce es sólo por los del alma que arriba llamé honestos. Junto con las cosas dichas se ha de presuponer que en todas n[uest]ras acciones, o sean naturales o sean voluntarias, concurren cuatro causas: material, formal, eficiente, final¹⁶. De estas cuatro la menos noble y que menos vale es la material y la más escelente y de la que comúnmente resciben nombre y v[al]lor más acciones es la final. Así en n[uest]ro amor la causa material, llamado por otro nombre «objeto motivo», es la hermosura, la gentileza. Con

Celio in Saturno ma di quella che da Saturno discende in Giove, cioè, nell'anima del mondo, il che lui manifestamente dichiara, perché quella Venere celeste della quale lui parla non dice essere nata di Celio, come dice Platone, ma di Saturno, alla qual cosa chi non ponessi diligente attentione iudicherebbe Platone & Plotino in questo essere discordi, così come chi rettamente gli osserva conosce dall'uno e dall'altro insieme haversi la totale cognitione e assoluta dello Amore celeste, perche da Platone è trattato di quello che è primo e vero Amore celeste, e da Plotino del seco[n]do che è imagine di quello.» II, Cap. XXII, pág. 64-65.

¹⁴Esta clasificación, procedente de Aristóteles, se recoge en los principales tratados amorosos del Renacimiento italiano. Así P. Bembo reproduce estas ideas en *Asolani*: «...come ciascun di noi dee sapere, tutti i beni e tutti i mali, che possono agli uomini come che sia o diletto recare o dolore, sono di tre maniere e non più: dell'animo, della fortuna e del corpo». Bembo. *Opere in volgare. Asolani*. Florencia, Sansoni, 1961, primo libro, pág. 25.

¹⁵En el *Dial. de la Discr.* se precisa esta clase de bienes: «Acaccesen vnos yguualmente nobles de vna misma nobleza, y rreputaçion de linage, pero differentes mucho en authoridad, la qual como sabeys consiste por lo mas commun en estos bienes q[ue] llamamos de fortuna quales son rriquezas amigos, parientes y en los demas no proprios nuestros ni naturales en dignidades y cargos publicos». (f. 73r)

¹⁶Damasio recoge aquí las teorías aristotélicas sobre las distintas causas siguiendo la pauta de combinar ideas de platón con las de Aristóteles, como hizo León Hebreo en su segundo diálogo: «Tras haber demostrado [Aristóteles] que los que mueven eternamente los cuerpos celestes son almas intelectivas e inmateriales, dice que los mueven por algún fin e intención de su alma, y añade que ese fin es más noble y excelente que el mismo motor, porque el fin de la cosa es más noble que ella. De entre las cuatro causas de las cosas naturales _a saber: material, formal, causa agente (que hace o mueve la cosa) y la causa final (fin que incita a actuar a la causa agente)_, la materia es la más baja, la formal es mejor que la material, la agente es mejor y más noble que las otras dos, porque es origen de ellas, y la causa final es la más noble y excelente de las cuatro, más que la causa agente, pues por el fin se mueve el agente.» 4.2. pág. 309.

los demás bienes naturales, la formal es el acto de la voluntad que es el deseo y el amar; la eficiente es n[uest]ra alma; la final de cualquiera amor honesto es para ser amados y para el deleite honesto que de amar se saca, y cuanto la causa final en cualquiera obra fuere más noble y más excelente tanto será la tal action mejor y más perfecta. Ni más ni menos cuanto una cosa tuviere mejores causas, tanto será mejor que otra. Y porque arriba dije que el objeto de cualquiera amor era hermosura en cuanto buena, siendo toda hermosura visible, paresce que sola sería la belleza corporal, objeto propio de amor por ser visible donde las demás no llegan a ellas los ojos corporales, y así podría decir alguno, menos bien engañado de esta razón, que sólo el amor natural es propio amor por ver realmente su objeto hermoso. Digo, ocurriendo a esta dificultad con Platón, con Plotino¹⁷, con Aristóteles, con todos los doctos del mundo, que así como hay tres maneras de bellezas así también hay (f. 48v) tres géneros de vistas. Hay unos ojos sensisitivos materiales con los cuales vemos las hermosuras corporales sujetadas en la materia sensual; estos tales ojos los tienen las bestias, ni más ni menos que nosotros, y así se enamoran por ellos de las hermosuras sensuales como los hombres. Hay otros ojos y otra vista de la razón, propia y determinada vista de los hombres racionales. Esta tal vista [y] estos tales ojos muchas veces se engañan, donde viene a tomar lo bueno por malo, lo vicioso por muy bueno. Hay otra vista y otros ojos que son los del entendimiento. Con estos tales ojos los santos gloriosos, en esta vida arrebatados de una éstasis gloriosa vían la beldad divina. Esta vista es pura en los ángeles y perfecta en los santos ya glorificados; en los hombres no es así por estar unidos con la sensualidad, bien que algunos espíritus devinos en esta vida han tenido semejante vista, muy clara pero no en aquel grado que los del cielo. Con estas diferencias de vistas y de ojos se veen todas las hermosuras del mundo¹⁸.

¹⁷En el siglo III Plotino introduce en el sistema neoplatónico la idea de volver a Dios mediante el amor, de igual modo que en Platón conducía a la máxima belleza. M. P. Aparici Llanas, «Teorías amorosas en la lírica castellana del siglo XVI», BBMP, XLIV, 1968, pág. 123.

¹⁸G. Pico: «Amore adunque volgare non è altro che desiderio di possedere questa tale bellezza, e come subito che la intelligibile bellezza, il che sono esse Idee, descendeva nello intelletto Angelico, nasceva nella volontà dello Angelo desiderio di possedere quella bellezza, e per conseguire questo si sforzava di accostarsi a quello dal quale in lui era tal bellezza pervenuta, così come prima la spetie e la imagine di questa bellezza sensibile perviene all'occhio, subito nasce nello appetito sensitivo, il quale, come di sopra dichiaramo, segue la cognitione del senso, così come la volontà, la cognitione dello intelletto, nasce dico uno desiderio di fruire pienamente quella bellezza.....» II, Cap. XXIV, pág. 67. «Ritornando adunque al proposito nostro, dico che l'anime celeste sono da' Poeti per lano diseguate, come quelle che del tempo, mediante el moto, sono principio, hanno e occhi da guardare quella bellezza Ideale nello intelletto la quale amono continuamente, e hanno altri occhi da gaudare le cose inferiori e sensibili, non per amare o desiderare la loro bellezza, ma per comunicare loro quella e farle di essa partecipe.» II, Cap. XXV, pág. 71.

De estas cosas todas, así tocadas brevemente, saco en limpio lo contrario de esta canción, y concluyo contra ella y contra su autor que el amor natural es el más bajo, el más inperfecto el que menos dura, el más indigno de hombre verdaderamente de bien, porque de los tres amores primeros, honesto, útil, delectable, el delectable natural y el útil natural son los más bajos por no nascer de razón propia del hombre, sino de naturaleza común a hombres y a bestias. Es ni más ni menos imperfecto, bajo y de ningún valor por nacer de (f. 49r) la más baja potencia, de las cognoscitivas y apetitivas del hombre, que es de la sensual, propiamente animal y no racional. Lo tercero tiene por objeto este tal amor natural la más baja y menos buena hermosura de las tres, que es la sensitiva material, que según todos los doctores es sombra de la verdad inteligible y racional, y esta es perescедера, caduca, mortal. Las otras son aeternas, inmortales con la misma alma; y el edificio cuyos cimientos no son perpetuos mal puede ser durable y ninguna cosa subjetada en la materia prima, de sí corruptible. Puede ser perpetua por ser esta materia, según dice Aristóteles y Platón como la mala mujer, que jamás se contenta con un hombre. Después de esto, en la orden de bienes, los naturales son menos nobles y valen nada comparados con los del alma que son las virtudes, y así el amor puesto en bienes naturales no valdrá nada, ni terná mérito alguno, ni jamás será loado. Después de esto, en los amores naturales el fin es sensual y torpe por donde el tal amor natural se debe llamar torpe y feo de su fin; porque el amor cuyo fin es virtud y honestidad jamás hombre que algo supiese le llamó natural, pues las cosas se han de llamar siempre de la parte más noble y mejor¹⁹. Finalmente la beldad que es objeto de este amor natural percíbese con unos ojos groseros, sensuales, con que los brutos veen tan bien como los hombres (y muchos de ellos mejor) no con aquella vista divina del entendimiento, no con aquellos (f. 49v) ojos tan hermosos de la razón con los cuales solamente se veen las virtudes excelentes del ánima, aquella armonía de un ánima divina, de todas partes perfecta; con estos ojos de la razón se ve un perfectissimo amor²⁰; con estos ojos se conoce, para pagarle por otro tal, quién ama. Porque es amado, toma por objeto la hermosura del alma no la del cuerpo grosero, mírala con ojos del entendimiento, apetécesla con la election y con la voluntad, tan excelentes potencias; su fin es honestissimo y divino. Ama el tal bienes de entendimiento, que son los divinos los inmortales, no es amor de

¹⁹En f. 29v y f. 30r de la *Carta J. R.*, Damasio trata con más amplitud el tema de las denominaciones de las cosas teniendo en cuenta los aspectos más nobles. Recordemos que esta idea aparece expuesta en L. H. «Los grados del ser en el universo están subordinados y ordenados unos con respecto a otros sucediéndose del primero al último y del ínfimo al supremo». Pág. 616.

²⁰M.F. «Pero el espíritu recibe en un punto toda la amplitud del cuerpo, de modo espiritual y en una imagen incorporeal. Al espíritu le gusta sólo aquella belleza que es por él percibida. Y ésta, aunque sea semejante a un cuerpo exterior, no es sino también en éste incorporeal. Por tanto la belleza incorporeal es aquella que agrada. Y aquello que es agradable es, finalmente bello. De aquí se concluye que el amor se refiere a algo incorporeal, y la belleza misma es más bien un simulacro espiritual de la cosa que una belleza corporal.» Pág. 92.

provecho vil, no amor de deleite torpe y feo, es amor honesto, es amor perfecto, inmortal, sin defecto, sin mancilla; nasce de un ánimo generoso, agradescido. Amar por verse amada una dama es acto de gentil discurso de razón, es de dama que considera cuánto se debe a un limpio amor²¹. (¡Cuán excelente y admirable cosa es el agradescimiento!). Quien ama por verse amada jamás podrá arrepentirse, jamás sentirá pena, jamás dolor, nunca celos, nunca desabrimiento; todo es sabroso en tal amor, todo dulce, todo honesto, todo puesto en razón; no teme mudanza, no sobresaltos, no cosa que le saque de entre las manos su contento, su gloria; su fin no teme de fortuna, no de invidia, no del tiempo, no la muerte. Finalmente, amor por amor es amor santísimo y honesto, y no sé si de los amores honestos el mejor, así como el natural, de todos, el peor en el hombre.

(f. 50r) Vengo a la letra de la canción, en la cual hay cosas muchas muy mal d[ic]has contra toda razón, pues no solamente la proposition principal es falsa y contra toda razón, pero aun muchas alusorias; y no sólo peca en las sentencias, pero aun en el artificio de la canción que no siendo madrigal ni [...] era el primero verso sin respuesta de consonante. El artificio de la canción muy bajo, pues echó la responsión de los consonantes siempre junta, cosa que menos bien suena. El estillo, bajo, sin sal, sin epictetos, sin figuras; un decir flojo, sin niervos, en partes amphibológico.

En la primera canción dice que podría mostrar de tal manera su tormento que la moviese a sentimiento, pero dice que quiere callarlo porque no quiere bien que sea forzado (lo primero que puede bien mostrar su pena y su tormento, como dice el Petrarcha: «arde in picu vol fuoco»²²) Esto es contra toda condición de enamorados que jamás se quejan de otra cosa sino de no poder mostrar bien sus dolores²³, y si alguno los puede

²¹De la reacción contraria nos habla el autor en f. 34v y f. 35r, *Carta J. R.*

²²La cita, como viene ocurriendo, presenta sus desviaciones con relación al original. Se trata de parte del último verso del soneto 170 del *Canzoniere*:

chi pò dir com'egli arde, è 'n picciol foco.

²³El problema del silencio del enamorado se recoge en la *Carta JR.* y hacemos referencia a él en el cap. III, nota 110; pero especialmente en relación con el amor racional y celeste cabe aportar también la estancia novena de la *Canzona de amore* de Girolamo Benivieni, así como la interpretación posterior. Observemos cómo el poeta invita a mantener el sentimiento en secreto del modo siguiente:

Canzon, io sento Amor che 'l fren raccoglie
Al temerario ardir che 'l cor mio sprona
Forse di là dal destinato corso.
Rafrena el van disio, restring'el morso,
E casti orecchi a quel che amor ragiona
Hor volgi, se persona
Truovi che dal tu' amor s'inform' et veste.
Non pur le frondi a questa
Del tuo divin thesor, ma 'l frutto spiega.
Agli altri basti l'un, ma l'altro niega.

El comentario que esta composición suscita en Pico della Mirandola es el siguiente: «Fu openione delli antichi theologi non si dovere temerariamente publicare le

mostrar es señal q[ue] son pocos²⁴. Poca pena jamás causó mucha compasión, mas habiendo de tratar en esta canción de mover amor, ¿para qué es decir que la podría mover a sentimiento? Pues aunque él moviese a lástima no por eso la movería a que le amase, pues el hombre, puesto en algún tormento, mueve los ánimos a compasión, mas no a que le amen. Prosigue diciendo que no quiere forzarla, con mostrarle su pena, a sentimiento, porque no quiere bien que sea forzado; como si la voluntad rescibiese fuerza, bien que hablando galanamente se sufre decir «por encarescimiento». Concluye la estancia diciendo: (f. 50v)

Quiero que me matéis,
y no que me q[ue]ráis si no queréis.

Este verso no es intelligible ni se puede sufrir porque implica una contradicción en la voluntad, diciendo que la voluntad puede querer alguna cosa sin quererla. Si esto es sufridero véanlo los que ayer nacieron. Y que esto sea verdad él mismo lo declara mas en la segunda estantia, cuando entra diciendo:

Si yo he de ser querido
de v[uest]ra voluntad quiero q[ue] sea
dando a entender, como arriba dije, que puede la voluntad querer una cosa y no con voluntad. Y esto dice él que no lo quiere, sino que le quiera la voluntad, con voluntad, porque lo primero dice él que es cosa fea. Lo imposible, lo inepto, ninguno q[ue] lo sepa lo llamó feo, sino imposible.

Dice luego en esta misma estantia, que
para mi remedio sólo v[uest]ro querer quiero
Por medio de estas palabras se collige ser su amor torpe, pues no toma el querer de su dama por fin, sino por medio de su remedio. Pregunto yo si el amor, que es fin en las aficiones honestas, aquí lo toma por medio, ¿cuál me dirá que es el fin? Parésceme a mí que siendo el amor natural y tal el medio que él pide de razón, ¿qué fin será? Sola aquella torpeza, último fin del amor sensual, de natura²⁵. Torna luego a porfiar con decir

cose divine e li secreti mysterii, se non quanto di sopra n'era permesso, però finge el poeta sé, quasi come apparecchiato ad ragionare più oltre, essere da amore ritratto, e da lui esserli comandato che al volgo solo la cortecchia de'mysterii amorosi dimostri, riserbando la midolla del vero senso alli intelletti più elevati et più perfetti, regola osservata da qualunque delle cose divine appresso alli antichi ha scritto. [...] Quanto fussi el medesimo stilo da Pythagorici osservato dire non bisogna, e fanne piena fede la epistola di Lyside ad Hyparco, nè per altra ragione haveano li Egyptii davanti a' loro templi scolpito le Sphynges, se non per dichiarare che le cose divine, quando pure si scrivano, si debbano sotto Enigmatici velamenti coprire, come e il poeta nostro nella presente canzona haver fatto, secondo le forze nostre habbiamo dichiarato, e il simile essere suto dalli altri così greci come latini poeti osservato, nel libro della nostra poetica philosophia dichiararemo.» *Op. cit.*, pág. 83 y 132-133.

²⁴Quevedo compartirá esta idea y la expresará con total contundencia: «Las muchas voces de afuera es señal del poco amor de dentro, y el mucho amor de dentro pone silencio de fuera» (Sentencia 1114) Cito por José Manuel Bleecua, *Poesía metafísica y amorosa. Francisco de Quevedo*. Barcelona, Editorial Planeta, 1976, pág. XLII.

²⁵El fin del amor natural es distinto del amor racional. Cada autor está en una posición, por lo que la incompatibilidad queda de manifiesto.

que su dolor la podría forzar, cosa tan falsa en rigor de verdad, y para encarescimiento, no se sufre decir más de una vez. Y ello dice en todas tres estancias, las primeras.

La tercera estantia, en efecto, es la primera, y no dice más ésta que aquélla, ni aun tanto, pues torna a decir que si le mostrase sus trabajos (f. 51r) y sus tormentos que la movería a compassion, cosa ya dicha en la primera estantia, debiéndola mover a sólo amor, a esto principalmente. Según el intento de la canción sólo trata de la compassion, paresciéndole que son lo mismo, y da luego una gentil muestra de mucho amor, que es no quererla mover con sus tormentos, sino con sus dones naturales. Yo, para mí, en esto ant[es] hallo arrogancia y presunción vana que amor, pues nunca un cortés amante procuró mover a su dama a bien quererle con decirla: Mirá, q[ue] soy gentil hombre, hermoso. Sino con sólo ponerle delante lo infinito que la ama, lo mucho que la desea servir, que es otro cuando se da²⁶. Es en personas de pastores necios, que no entienden más, q[ue] estos tales les suele[n] dar los poetas loarse de bienes naturales, y cuando alguna vez algún cortesano se loase de esto, tales bienes habían de ser con mucho descuido, pasando livianamente por ellos; o cuando entendiesen de sus damas que eran tan livianas que sólo se pagaban de estos tales dotes, y para con mujeres livianas y locas que de esto se pagasen (no sé yo cómo podrían haber amor honesto.)

En la cuarta estantia echa fuera el amor rational honesto y perfecto como menos bueno, que es amor por amor, dando la causa de esto en la quinta estantia; y dice que amor, como dios que en todo le es muy favorable, (con quien él mucho priva, como el que tan bien ha cantado de él con tantos millares de versos) le descubrió un grandísimo secreto jamás descubierto a todos los pasados que lo contrario entienden. (f. 51v) Fue el secreto decirle: Mirá, tomá de mí este consejo y jamás quieras ser amado por amar, porque este tal amor, hágote saber que es amor con arte. Amor con arte entiendo yo, y aun todo el mundo, que es amor engañoso, fingido, falto. Por cierto este es un secreto de amor tan malo que pluguiera a Dios que nunca él lo hubiera descubierto a persona, porque los que tan honestamente vivíamos engañados no quedáramos libres de tan virtuoso engaño, y en él quiero morir y vivir. Háganme amor y el cielo tanta m[erced], tanto bien y favor que sea yo amado de la que tanto amo por sólo mi amor, que cuando esto me diese mi ventura, ¿quién en el mundo

²⁶Las obras, por encima de las palabras, son el medio que debe utilizar el amante para ser grato a su dama. «Quien comienza a amar, respondió Emilia, debe también comenzar a obedecer y a conformarse totalmente con la voluntad de la persona a quien ama, y con ella gobernar la suya, y hacer que sus deseos sean como esclavos, y que su misma alma sea como sierva, y que no piense jamás sino en transformarse, si posible fuese, en la cosa amada, y esto ha de tener por su mayor y más perfeta bienaventuranza». *El Cortesano*, Libro III, cap. VI, pág. 283. Damasio recogerá la idea del servicio a la dama mediante las obras años después. Dorida así se lo confiesa a Damco: «_No tengas a poco auer llegado haSta aquí, contentate por agora, con que pues tus obras eStan fuera de la indiferencia co[n] que tu tan mal eStas, no te deue quedar mala eSperança». *Dorida*, f. 101r - f. 101v.

tan d[ic]hoso como yo, si a un amor tan infinito como el mío, había de responder otro tal de aq[ue]lla, cuya divina beldad y hermosura de su alma, disfrazada con la peregrina del cuerpo sólo al mundo, puesta siempre delante de los ojos de mi entendimiento?²⁷ Noche y día me está abrasando en un fuego glorioso con que de hora en hora siento de cada día gastar en mi alma cualesquiera nieblas oscuras de bajos y torpes pensamientos, levantando mi entendimiento de grado en grado por la escalera de sus inmortales virtudes y bellezas hasta llegar a aquella divina y eterna eidea de todo n[uest]ro bien²⁸. Concluye en esta quinta estantia con la conclusión de su propósito, diciendo que quiere ser (f. 52r) amado por bienes naturales pues semejantes amores son los perfectos y los inmortales.

En la sexta estantia, de la razón de esta conclusión dice que cuando amor se engendra mediante algún bien que dio naturaleza, que en tal caso este tal es amor firme. Que este amor sea el firme, el perpetuo, no lo prueba él [...], debiendo probarlo, pero da una razón muy donosa. Fuera de este lugar dice que la hermosura, una vez puesta por las species intelligibiles, en el entendimiento que está jamás se pierde, y así el amor fundado en ella. Preguntando yo: Dad acá, señor. Si esta mujer que vos amáis por hermosa con solo amor natural viene a ser fea como todos los diablos, ¿no la dejaréis de amar y la aborresceréis, pues puede más la fealdad presente que la hermosura sólo imaginada? Respóndeme que no. Yo digo, si esto es verdad, que ni más ni menos si yo amé una mujer por honesta, por virtuosa, por discreta, después viniere a ser la más deshonesta, desvergonzada, pública ramera, que tampoco la aborrescería pues lo arriba dicho bastaría para tenerme en su amor la imagination de lo pasado bueno, sin que la presentia de sus vicios presentes y[a] me la hiciesen aborrescer, y así, desde un amor entrase en el pecho, jamás saldría. Siendo verdad que uno de los remedios más principales que Aristotelles y todos los doctos ponen para desatarse. (f. 52v) el amor es que se mude la cosa amada de lo

27G. Pico: «...alcuni [huomini] più perfetti ricordandosi d'una bellezza più perfetta, la qual già vide l'anima loro prima che nel corpo fussi immersa, si accendono alhora di uno desiderio incredibile di rivedere quella, e per conseguire questo intento, si separano quanto più possono dal corpo, talmente che l'anima nella sua pristina dignità ritorna, fatta in tutto patrona del corpo, né a lui per alcuno modo soggetta, e alhora è l'anima in quello amore il quale è imagine dello amore celeste, e puossi chiamare questo amore di natura humana perfetta, e quell'altro Amore di natura humana caduca e quasi imperfetta.» II, Cap. XXIV, pág. 68-69.

28G. Pico: «Da questo Amore, se poi di perfettione si va crescendo, giugne l'huomo ad tal grado che unendo l'anima sua in tutto con lo intelletto, è di huomo fatto Angelo, di quello angelico Amore tutto infiammato, come una terra dal fuoco accesa e in fiamma conversa, alla più alta parte del mondo inferiore si lieva, così lui da tutte le sorde e macule del terreno corpo espurgato, e in fiamma spirituale dall'amorosa potentia trasformato, infino allo intelligibile cielo volando, nelle braccia del primo padre felicemente si riposa», II, Cap. XXIV, pág. 69. L.H. «También sé que el bien de nuestra alma consiste en elevarse desde las bellezas físicas hasta las espirituales, así como conocer las bellezas intelectuales superiores por medio de las inferiores sensibles». Pág. 559.

que era cuando nos enamoró; a esta razón [...] responden algunos señores que es disparate y muy diferente. (La diferencia yo no la veo, holgaría que me la mostrase quien más que yo supiese). Concluye en esta sexta estantía diciendo que si él no tiene bien natural que no quiere ser amado ni lo merece, antes merescer ser desamado. En esta estantía concluyó viciosamente con una fallacia que si bien me acuerdo la llama Aristotelles «fallacia equivocaciones» porque si toma «bien» por natural de fortuna, de entendimiento vario o, por mejor decir, amplio, la suposición del término «bien» que arriba, en el antecedente, lo tomó por «bien de natura» espreso, y abajo se puede tomar por todos tres bienes, y, si de esta manera se toma, la conclusión de esta estantía es verdadera; pero contradice a su intención y a la conclusión principal, de manera que por todas partes queda mala la canción. Pues si entendió en el fin, también como en el principio, por bien de natura, dase un absurdo de la mal dición (sic), y es que por los otros bienes merescer el hombre ser de él amado, y sólo por el de natura querido, cosa insufrible para oír, cuanto más para decir.

En la séptima estantía dice que por el amor natural se alcanza la gloria verdadera. (f. 53r) Esto yo no sé quién tal pudo decir si no fue Epicurio, poniendo la felicidad humana en el deleite, siendo que la felicidad del hombre en esta vida está en la acción virtuos[a], (no trato aquí de la felicidad angélica contemplativa). Dice luego que esta gloria es la que él quiere por amor de bienes naturales; dice luego que por este fundamento natural se fatiga y muere lo natural. (No se alcanza con fatiga si no lo tiene, por más que muera por él ni se fatigue no lo terná; si lo tiene, ¿para qué muere por él? y si se fatiga, yo no sé cómo se concierten estas razones). Concluye en la última canción, que siendo verdad lo d[ic]ho, que esto quiere y esto pretende, pues este amor es durable y cualquiera otro perescederá; y al fin dice que esta es la fineza de amor.

Quien fuere juez de esta ingeniosa canción suplícole mire bien mis razones y en su juicio diga si son razones de gramático, como dice el autor de esta canción y sus secuaces. (Escribióse todo sin suspender la pluma sino para comer).

D - A - O -

IV- 3. Problemas de la CARTA A LA CANCION DE SALADO.-

Carecemos de datos sobre la fecha y circunstancias que dieron lugar a esta carta, pues no tenemos más información que la que se nos aporta en ella, con la particularidad de que el autor se ciñe a la exclusiva discusión de ideas, sin entrar para nada en otros móviles que no sean el desacuerdo. Sin embargo, nos llaman la atención algunos detalles que se desprenden de su contenido. El más destacable es el modelo escogido por Damasio para llevar a cabo tal labor: el *Commento....* de Pico della Mirandola. Es ésta una composición que se encuentra en las ediciones de Florencia de 1519 y de Venecia de 1522, pero que no se incluye en otras ediciones²⁹. Nos hace pensar este detalle en una etapa de estancia en Italia, hecho al que no se hace referencia, o a que las obras del humanista se encontraran en alguna de las bibliotecas privadas de Valladolid a las que Frías, y pocos más, pudieran tener acceso³⁰.

Por su contenido podemos confirmar algo que ya apuntamos en el primer capítulo a propósito de la relación de Damasio con los poetas del entorno vallisoletano: el desacuerdo parece la situación más constante entre el secretario de los Enríquez y sus colegas literarios. Si antes analizábamos una respuesta al juicio realizado por de los Ríos y otros críticos, en este caso es Frías quien inicia la discusión, lo que muestra los múltiples roces que vivió nuestro autor.

IV- 3-1. El contexto amoroso.

El pensamiento amoroso del siglo XVI se nutre básicamente de neoplatonismo, muchos de cuyos aspectos vienen a coincidir con los transmitidos por la tradición amorosa cortés, inspiradora de buena parte de la

²⁹Son varias las ediciones de la primera mitad del siglo XVI de *Opera omnia* de G. Pico della Mirandola que se encuentran en la Biblioteca Nacional, (Venecia, 1498, 1504, 1519 y 1557; París, 1517) y ninguna de ellas corresponde a las arriba mencionadas. Sin embargo, el *Commento....* sí aparece en la edición de Basilea correspondiente a 1572. Pero esta fecha nos parece un poco tardía para inspirar la carta de Damasio, que se ve bastante inmadura. Pensamos, por tanto, que la mayor parte de las ediciones de Pico que llegaron a España no incluían esta carta, y que Frías tuvo que tener acceso a la obra italiana o bien en Italia, o bien a través de alguna biblioteca de algún noble amigo de los Enríquez, por lo que era sabedor de su poca divulgación. La coletilla final en la que señala que «escribióse todo sin suspender la pluma sino para comer» nos da cuenta de esa inmadurez y de que la fuente no está al alcance de mucha gente.

³⁰Vid. B. Bennassar, *op. cit.*, pág. 470 y ss.

poesía cancioneril recopilada durante el siglo XV³¹, que pervive como forma de manifestar los sentimientos durante los siglos siguientes. En esta corriente «el amor es concebido como un culto y un servicio; este vasallaje espiritual dignifica al enamorado, apartándole de pensamientos viles e infundiendo en él ansias de superación»³². Esta manera de concebir el amor tuvo sus primeras manifestaciones en los trovadores provenzales³³, y desde la Provenza se habría extendido a otros dominios, como Cataluña y Galicia, lugares en donde se recogen testimonios en el siglo XIII; en Castilla, por el contrario, no hay constancia de su cultivo hasta el último tercio del siglo XIV, y quizá por esta razón se presenta de una forma «completamente convencional»³⁴. Se centra su expresión en la manifestación de la inestabilidad y angustia que produce en el espíritu del amante la condición inaccesible de la dama, junto con el carácter ineludible del amor hacia ella, lo que da lugar a un sufrimiento continuo, a un lamento constante, a un martirio³⁵ que se agranda ante la presencia de la amada por resultar imposible descubrir su sentimiento; sólo la idea de la muerte puede poner fin a tan angustiada vida. Los cancioneros del siglo XV son buena muestra de la vigencia de estos problemas, que se recrean y matizan en poemas de metro

³¹ Nicasio Salvador propone esta denominación de *cancioneril* para este tipo de poesía, en lugar de *cortesana* por la ambivalencia de este término. Se refiere así a «un tipo de poesía transmitida, por lo común en *corpus* colectivos (sin que falten varios Cancioneros individuales), escrita por personas pertenecientes a todas las clases sociales, que no celan su nombre (lo que no obsta la existencia de composiciones que nos han llegado anónimas o bajo una atribución controvertida). Pese a ser fundamentalmente lírica, esta poesía admite otras variedades; su lengua es el castellano, aunque sus más antiguos cultivadores utilicen el gallego, o el castellano y gallego indistintamente; sus autores conjugan la predisposición literaria con el dominio artístico: es, pues, poesía culta que se escribe con mimo y cuidado», *Op. cit.*, pág. 10-11.

³²R. Lapesa, *Garcilaso.... Op. cit.*, pág. 21 Sobre los diferentes matices que se encierran en la denominación de «amor cortés» y su complejidad *vid.* R. Schnell «L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour (I)» *Romania* 110, 1989, pág. 72-126 y (II), pág. 331-363.

³³Observemos que hablamos de "manifestaciones" pues el origen no está claro, ya que se manejan hipótesis de carácter románico con otras de carácter oriental. *Vid.* Nicasio Salvador, *Op. cit.* pág. 9. Martín de Riquer, *Op. cit.* María Rosa Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Editorial Ariel, 1975, pág. 355. Peter Dronke, *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1978.

³⁴Alexander A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*. Madrid, Cátedra, 1986, pág. 31

³⁵El carácter simbólico del lenguaje de esta poesía y su utilización en contextos religiosos han dado lugar a distintas interpretaciones de la intención oculta que se puede dar en ellos. *Vid.* A. A. Parker, *Op. cit.* pág. 32 y ss. María Rosa Lida de Malkiel, «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV», *Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, pág. 291-309.

octosilábico, dándose en ellos «la oposición de "contrarios" en antítesis y paradojas, repitiéndose también ciertos otros clichés expresivos³⁶».

Por su parte, el norte de Italia también acogió pronto las líneas maestras de la lírica provenzal de devoción a la dama, pero orientadas en ese caso hacia la idealización de ella de modo principal, lo que se configuró como *dolce stil novo*³⁷. Encontramos allí la sumisión del poeta a la fuerza del amor, el lamento por la crueldad del destino asumido dentro de una concepción estoica de la vida, la evocación del pasado esperanzado y el refugio en la propia soledad; todo ello expresado con el ritmo melodioso que facilita el endecasílabo. (La pertenencia de Petrarca a este movimiento propiciará, al convertirse en modelo literario, que esta concepción artística amorosa sea la que triunfe en los poetas humanistas españoles del siglo XV, frente a los que seguían la corriente cancioneril.)

La aparición al final de la centuria de las nuevas ideas platónicas (ya en germen en los albores del movimiento) difundidas por la Academia de Florencia dará lugar a que el sentimiento amoroso en los siglos siguientes se oriente hacia el goce espiritual. Basándose en la teoría de la reminiscencia, la visión de la belleza física de la amada, reflejo de la belleza ideal, conduce a la elevación del amante por encima de sus pasiones para llegar a la contemplación purificadora. En España estas ideas se difunden por medio de tres obras dialogadas: *El Cortesano* de B. de Castiglione, los *Diálogos de amor* de León Hebreo y *Asolani* de Pietro Bembo³⁸. La primera, publicada en 1528 y traducida por Boscán en 1534, tuvo una gran difusión al recogerse en ella las actividades y rasgos principales que deben configurar al hombre de este tiempo en su búsqueda de perfección; una de esas vías es el amor intelectual, verdadero corrector de los desvíos sensuales, que eleva al ser humano por encima de las demás criaturas y contribuye a su felicidad. No se trata de una obra específica sobre el amor, pero las aportaciones

³⁶ R. Lapesa, *Garcilaso*..., pág. 21.

³⁷ María Rosa Lida de Malkiel en su trabajo «La dama como obra maestra de Dios», *Op. cit.* pág. 179-290, muestra el *dolce stil novo* como movimiento que enlaza la poesía trovadoresca con la filosofía platónica medieval, convirtiendo así a la dama en criatura de «NATURALEZA SUPERIOR A LA HUMANA» a la que Dios «ha elegido de ENTRE LOS ANGELES». (Pág. 255 y ss.). Junto a las aportaciones en esa línea, la autora nos ofrece también algunas muestras de ideología propiamente platónica existentes en este movimiento, al rastrear textos (de Chiaro Davanzati, de Guido Guinizelli y del propio Dante) en los que la dama «obra en quien la mira una PURIFICACION Y MEJORA MORAL». Pág. 260. (Las mayúsculas corresponden a la autora).

³⁸ José María Reyes Cano, «Tratados de amor y literatura», *Insula*, 542, pág. 11-13,

que sobre este tema aparecen en sus últimos capítulos debieron de servir de punto de partida para una profundización posterior en obras filográficas propiamente dichas. Es el caso de los *Diálogos de amor* de León Hebreo, compuesta entre 1495-96 y 1501-02, editada en italiano desde 1535, que fue traducida por Carlos Montesa en 1582-1584 con una nueva versión de Garcilaso de la Vega el Inca en 1590; se trata de una obra mucho más densa que la primera, de carácter específico sobre el tema amoroso, en la que por medio del diálogo se hace una reflexión sistemática del origen, finalidad y esencia del amor, así como de sus principales manifestaciones, en una línea que estaba marcada por el *De amore* de Ficino, al que, sin embargo, supera por su amplitud y profundidad filosóficas. Aunque las traducciones son tardías para la etapa de la que nos ocupamos, el hecho de que se llevaran a cabo es un indicio de la implantación que esta obra tuvo en los ambientes cultos españoles a lo largo del siglo XVI. Por último, la tercera obra mencionada, *Asolani*, contribuyó especialmente a la renovación del panorama amoroso literario, pues Bembo centró su labor en combinar las ideas de Petrarca con el neoplatonismo³⁹, de manera que la huella de su pensamiento se deja sentir en la poesía italiana y desde ahí a las literaturas italianizantes de otros países; es, por tanto, una influencia indirecta en muchos casos la que ejerce esta obra, pero no de menos importancia, en el panorama lírico del quinientos.

En los comienzos del siglo XVI el amor se ha convertido en la gran meta a la que hay que llegar después de un difícil camino. Este se inicia en la hermosura del objeto amado (la dama en la mayor parte de las ocasiones), reflejo de una belleza superior que despierta el deseo de posesión, el cual, guiado por la razón, puede elevar el espíritu y hacer que el ser humano se desprenda de las pasiones terrenales para alcanzar la belleza no perecedera del bien y de las ideas, y en el caso de los místicos del Sumo Bien. El mundo literario español, de la mano de Garcilaso y Boscán, va asumiendo estos planteamientos ideológicos que van unidos a la concepción poética italiana⁴⁰, y aproximadamente un poco después de

³⁹*Ibid.*: «Con el neoplatonismo ficiniano aplicado a los conceptos procedentes de Petrarca, Bembo, en lengua vulgar, compone *Gli Asolani*, obra en la que podemos hallar no sólo el mejor ejemplo de ese nuevo sistema poético-filosófico que es posible denominar petrarquismo, sino la codificación del propio Petrarca y la creación de una verdadera enciclopedia de imágenes llamadas a ser asumidas como modelos por cientos de poetas durante centurias. Pág. 12.

⁴⁰De consulta obligada para todo este proceso, R. Lapesa, «Poesía de cancionero y poesía italianizante», *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967, pág. 145- 171.

su generalización, hacia la segunda mitad del siglo, es cuando debe caer en manos de Damasio la canción de Salado⁴¹. Los conceptos vertidos en esta composición son claramente contrarios a las ideas platónicas, y de igual manera que el *Risentimento del Predella* le sirvió de modelo para defender los preceptos poéticos renacentistas, en este caso la obra de Benivieni y Pico della Mirandola sirven de guía al secretario del Almirante para su nueva polémica.

IV-3-2. Elementos estructurales.

La obra de la que nos estamos ocupando guarda semejanzas muy palpables con su modelo italiano, tal y como señalábamos en la introducción a la misma, hasta el punto de que la organización de la obra de Damasio es casi un calco del *Commento*, como vamos a ver.

a) Unas estrofas de la canción de Salado y la intención de la carta para demostrar el error de las mismas por parte de Damasio sirven de introducción (f. 45r - f. 46v).

b) Se inicia a continuación el comentario filosófico en el que se sigue la línea expositiva del segundo libro y se reproducen de modo esquemático las teorías de Platón sobre amor y belleza, con las que comulga el autor según sus comentarios (f. 46v - f. 49v).

c) En este apartado tendría que reproducir completa la canción de Salado, lo que no se lleva a cabo posiblemente por haber iniciado la carta con una parte de la misma.

d) Se analiza cada una de las estancias y se demuestra que, a la luz de las teorías expuestas, los conceptos vertidos en ellas son erróneos (f. 50r -f. 53r).

e) Cierra el trabajo un brevísimo epílogo en el que se apuntan las posibles razones para contradecir al autor de la canción (f. 53 r).

Si comparamos este esquema con el que hemos hecho del trabajo de Pico della Mirandola antes de reproducir la carta, vemos que se siguen sin titubeo casi todos los pasos del italiano, hasta el punto de que, aunque la obra española lleve el título de carta, ni siquiera se emplean las fórmulas correspondientes a la segunda persona propias del estilo epistolar; es más, la tercera persona gramatical

⁴¹Nos ha resultado imposible determinar la fecha de la canción de Salado y de la carta de Damasio, pero se dan ciertos detalles en esta última que nos hacen pensar que se trata de una obra de primera época. Los aspectos más sobresalientes son la fidelidad a la hora de seguir el modelo y la falta de elaboración de las ideas que se presentan poco asumidas, más bien calcadas, a pesar de referirse a ellas como vividas.

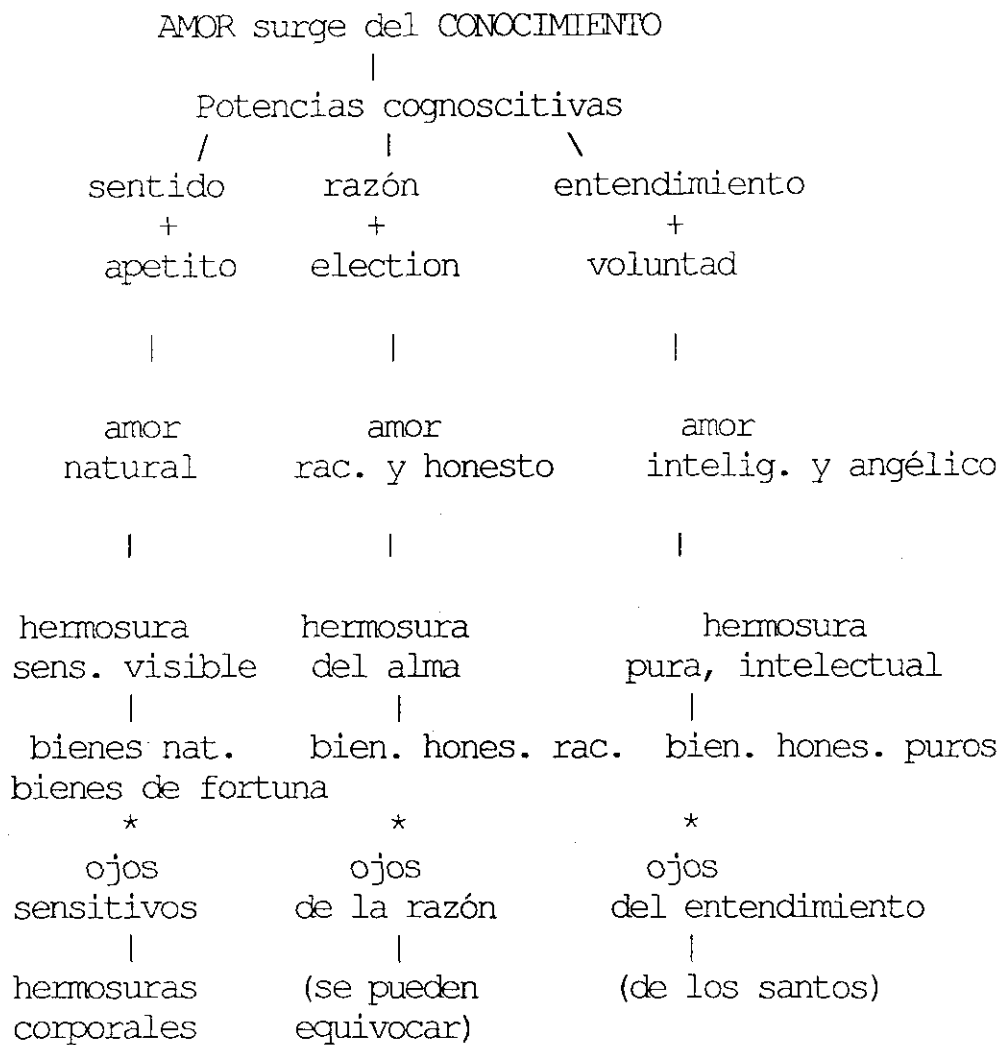
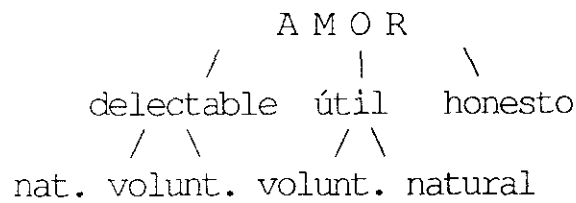
se nos ofrece como el referente constante a lo largo del texto, lo que nos hace suponer que esa consideración de misiva sólo tiene la finalidad de que se identifique al receptor de la misma como autor del poema criticado, porque está claro que Damasio ha pensado más en quien «fuere juez de esta ingeniosa canción» como verdadero destinatario que en Salado. Es una situación ya comentada a propósito de la *Carta JR* que se sigue manteniendo aquí también.

IV-3-3. Exposición de la teoría amorosa.

El punto de partida de esta obra ha sido la afirmación de Salado de
que amores naturales
son los perfetos y los inmortales
lo que a juicio de Damasio es un error craso, pues según

dicen todos cuantos autores han escrito desde el principio del mundo hasta agora sin faltar ninguno, que en el hombre el amor más exscelente, el amor inmortal y perfecto, es sólo aquel que todos llaman honesto y racional, cual es el amor fundado en partes virtuosas y eternas (f. 46r)

De este modo, y como hemos visto en ocasiones anteriores, nuestro autor acude a la *auctoritas* de Aristóteles y sobre todo de Platón, a través de Pico della Mirandola y algún autor más (quizás León Hebreo, según hemos marcado en las notas), para forjar todo un entramado ideológico tendente a demostrar la gran equivocación de los que optan por el amor natural como amor perdurable. De forma esquemática los conceptos manejados quedarían relacionados del siguiente modo:



(Hemos dejado algunos conceptos sin recoger en esta sinopsis, ya que de haberlo hecho se hubiera complicado en exceso la sintetización, pero, como podemos apreciar, los amores naturales van ligados a los conceptos más bajos de los que conforman el razonamiento aquí expuesto).

Si nos fijamos en el principio del esquema, se nos queda descolgada la clasificación peripatética de las distintas clases de amor del resto de la exposición. La razón está clara: este comienzo no corresponde a Pico della Mirandola, sino que es un añadido de Damasio, quien no es capaz de enlazar con el razonamiento posterior de la obra italiana (a pesar de que habla ahí de los bienes naturales, y éstos volverán a aparecer relacionados con las distintas clases de hermosura y de apetitos), de manera que una vez que ha detallado cómo se da la distinción aristotélica en las criaturas, pasa a la clasificación platónica sin otra relación más que la de seguir hablando del mismo tema:

Pa[ra] fundamento de mi verdad y prueba de mi conclusión contra esta canción, digo, dejadas todas las divisiones de amor platónicas reducidas a estas tres peripatéticas, que todo amor o es honesto, útil, o delectable. Los dos postreros se tornan a dividir en útil voluntario y natural, y en delectable natural y voluntario, de suerte que solamente tiene parte el amor natural en lo útil y en lo delectable; no, pero, en lo honesto. Este amor natural, provechoso o deleitoso, es común a los hombres y las bestias, en tal manera que muchas veces le llama Platón amor ferino o bestial. Con este amor natural ama el padre al hijo, el hermano a su hermano, cada semejante al suyo: el macho, la hembra.... Con este amor natural se aman estos bienes naturales.[...] Después de esto hemos de entender, ni más ni menos, que todo amor nace de algún *conoscim[ien]to*. Las potencias *cognoscitivas* son tres: *sentido, razón, entendimiento*. (f. 46v)

Desde ese momento hasta el comentario de las distintas estrofas de la Canción, el poeta vallisoletano va resumiendo parte del segundo libro del *Commento* sin apenas aportación personal, porque la base silogística de este trabajo, que es uno de sus méritos, ya se encuentra en la obra italiana, en la que además encontramos mayor profundidad y riqueza expositiva, como corresponde a un autor de la categoría filosófica y literaria de Pico della Mirandola. En la obra modelo ha habido un primer libro, básico para enmarcar todo el razonamiento posterior, sobre el ser y la naturaleza; en él se establece la relación entre Dios como ser perfecto, causa de todo lo creado, las distintas clases de naturaleza y el hombre como ser acorde con todas las criaturas y vínculo de los elementos extremos. El segundo libro mantiene esa idea del hombre como centro del universo capaz de armonizar en él por medio del movimiento amoroso las partes extremas del alma, la material y la angélica, al elevarse desde la primera, caduca e imperfecta, hasta la humana perfecta y de ahí a la suma perfección (cap.

XXIV). El *Commento* aporta opiniones de numerosos autores, como Aristóteles, Plotino, Avicenas y Dionisio Areopagita, en combinación con las explicaciones platónicas, al tiempo que sitúa todo el entramado ideológico en el trasfondo mitológico correspondiente a las tres clases de amor posibles en el hombre. Todo ello ha sido elaborado por su autor para servir de sustrato teórico que facilite la comprensión total de la *Canzona d'amore*⁴², en la que se recoge la idea del amor como la gran fuerza que

Da terra sforz'al ciel l'humana gregge (Stanza II)

y que posibilita el goce de la elevación hasta el bien absoluto:

Ivi non l'ombra pur, ch'en terra fede
Del vero ben ne dia, scorge, ma certo
Lume e del vero sol più ver'effige. (Stanza VIII)

En relación con lo expuesto y manteniéndonos en el mundo platónico, la carta vallisoletana queda como una sombra de su original, y comparada con él se aprecia ramplona, excesivamente condensada y difícil, sin aportaciones ideológicas dignas de reseñar, con carencias notables por falta de ecuanimidad, ya que a veces da la impresión de que se tergiversan de alguna manera las palabras de Salado.

IV-3-4. Distintos conceptos amorosos.

Si el *Commento* se elaboró para contribuir al mejor entendimiento de la obra de Benivieni, la carta de Damasio tiene una finalidad totalmente opuesta a la de su modelo: se busca mostrar el carácter ramplón y material de las ideas amorosas de Salado frente a la elevación e idealismo del sistema platónico. El análisis de cada una de las estancias se orienta insistentemente en tal sentido, como vamos a ver a continuación.

⁴² La tarea de comentario y anotaciones de obras literarias se prodigó mucho desde el siglo XV con los autores clásicos y con los contemporáneos (o casi contemporáneos) que eran acreedores de un indiscutible valor ideológico o literario (recordemos el caso de Garcilaso en España). En el caso de la *Canzona* que nos ocupa, su interés debió de radicar en la exposición de las ideas platónicas de la Escuela de Florencia no como tratado filosófico, sino como experiencia lírica. Los ecos italianos de estos temas en España dieron obras de tanta altura como las de Fray Luis de León y nuestros místicos.

La primera estancia (es la que aparece reproducida en el inicio de la carta) es censurable por los conceptos siguientes:

a) La posibilidad de manifestar su amor el enamorado con el fin de mover la voluntad de la amada («...bien podría // mostrar en tal manera mi tormento...»), aunque luego no lo haga.

b) La compasión como respuesta de la dama en lugar del amor («...que os moviese por fuerza a sentimiento...»).

c) El carácter ininteligible de los versos finales por la paradoja existente («...quiero que me matéis// y no me queráis si no queréis»).

Observamos que los planteamientos amorosos que aquí se critican son los propios de la poesía cancioneril del siglo XV, cuya influencia se prolonga a los siglos XVI y XVII tanto en composiciones de metro octósilabico como en estrofas italianizantes⁴³. A dicha tendencia pertenecen los conceptos cortesanos del *tormento* del amante, el silencio obligado («...mas es de mi callado..»), el *galardón* de la correspondencia deseada⁴⁴, junto con el juego verbal de la paradoja con *querer* (repetido varias veces a lo largo de la composición) que fue tan frecuente en los cancioneros, luego en los poetas renacentistas y después en el conceptismo barroco⁴⁵. Todos estos elementos configuran la posición de un amante que recurre a tópicos ya arraigados de sumisión amorosa. Ante ellos Damasio adopta curiosamente una actitud de clara animadversión, que le impide hacer una crítica coherente con la postura defendida por él en obras suyas, hasta el punto de que cuestiona unos recursos artísticos que él mismo ha utilizado en otras ocasiones y que le han llevado a la descalificación de sus oponentes por hacer lo que ahora él está haciendo: no situarse en el plano literario. (Baste recordar, por ejemplo, la *causa* octava de la *Carta JR*. cuando se queja de que le han criticado el verso «la causa porque muero, ni el contrario», en donde se confiesa obligado al secreto amoroso y en combinación con ello recurre al juego conceptual con el término «contrario».) Aquí se niega a reconocer un poliptoton unido a una paradoja y se queda en la literalidad del término *querer*.

....y no que me q[ue]ráis si no queréis.

Este verso no es intelligible ni se puede sufrir porque implica una contradicción en la voluntad, diciendo que la voluntad puede querer alguna cosa sin quererla.

⁴³Vid. R. Lapesa, «Poesía de Cancionero.....», pág. 160 y ss.

⁴⁴N. Salvador, *Op. cit.*, pág. 276 y ss.

⁴⁵R. Lapesa, «Poesía de Cancionero.....», pág. 150 y ss.

Si esto es sufridero véanlo los que ayer nacieron (f. 50v)

En una actitud tan poco recomendable para la valoración de un poema, se va a continuar el análisis de las demás estancias, de las que sólo una de ellas, la quinta, se reproduce entera a juzgar por los comentarios. Sin el texto completo nuestras posibilidades de llegar a la intención verdadera de Salado se reducen considerablemente, pero creemos conveniente analizar las ideas que se van entresacando de las descalificaciones, donde se adivinan unas posturas literarias bastante definidas.

De la segunda estancia tenemos los dos versos siguientes:

Si yo he de ser querido
de v[uest]ra voluntad quiero que sea

Esta afirmación se une al ruego de la primera estrofa: «no me queráis si no queréis», y ahora le insiste a la dama en que el amor sea por voluntad propia, no por sus ruegos. Una cuestión como la que se plantea no parece tener mayor complejidad, pero Damasio se aferra a la aparente contradicción de la paradoja y mantiene la imposibilidad de un hecho así porque Salado está

dando a entender, como arriba dije, que puede la voluntad querer una cosa y no con voluntad. Y esto dice él que no lo quiere, sino que le quiera la voluntad, con voluntad, porque lo primero dice él que es cosa fea. (f. 50v)

El razonamiento es falso desde el principio, según vimos *supra*, de manera que no hay tal disparate en esta ocasión (aunque en otros momentos Salado pueda no acertar.)

En los versos que continúan la estancia se da esta otra afirmación de más trascendencia ideológica:

«para mi remedio sólo vuestro querer quiero»

Por medio de estas palabras se collige ser su amor torpe, pues no toma el querer de su dama por fin, sino por medio de su remedio. Pregunto yo si el amor, que es fin en las aficiones honestas, aquí lo toma por medio, ¿cuál me dirá que es el fin? Parésceme a mí que siendo el amor natural y tal el medio que él pide de razón, ¿qué fin será? Sola aquella torpeza, último fin del amor sensual, de natura. (f. 50v)

A partir de la idea del amor como remedio, la posición amorosa de Salado se va decantando de modo manifiesto: el amor para él no es un fin en sí que eleva el espíritu y proporciona ese tipo de felicidad beatífica que describe Damasio cuando dice:

Háganme amor y el cielo tanta m[erced], tanto bien y favor que sea yo amado de la que tanto amo por sólo mi amor, que cuando esto me diese mi ventura, ¿quién en el mundo tan d[ic]hoso como yo, si a un amor tan infinito como el mío había de responder otro tal de aq[ue]lla, cuya divina beldad y hermosura de su alma, disfrazada con la peregrina del cuerpo sólo al mundo, puesta siempre delante de los ojos de mi entendimiento? Noche y día me está abrasando en un fuego glorioso con que de hora en hora siento de cada día gastar en mi alma cualesquiera nieblas oscuras de bajos y torpes pensamientos, levantando mi entendimiento de grado en grado por la escalera de sus inmortales virtudes y bellezas hasta llegar a aquella divina y eterna eidea de todo n[uest]ro bien (f. 51v)

Por el contrario, el autor de la Canción aspira a algo mucho menos ideal y gratuito, pues existe una razón real para basar ese amor como son sus «dones naturales»:

.....da luego una gentil muestra de mucho amor, que es no quererla mover con sus tormentos, sino con sus dones naturales. (f. 51r)

La respuesta de Damasio es categórica porque, al corresponder esos valores esencialmente a la dama en el sistema platónico, inicia aquí su ataque más virulento, calificando de arrogante y presumido al que tal piensa y no actúa como amante devoto:

Yo, para mí, en esto ant[es] hallo arrogancia y presunción vana que amor, pues nunca un cortés amante procuró mover a su dama a bien quererle con decirla: Mirá, q[ue] soy gentil hombre, hermoso. Sino con sólo ponerle delante lo infinito que la ama, lo mucho que la desea servir, que es otro cuando se da. (f. 51r)

Tanto la corriente cortesana como la platónica tenían ciertos aspectos comunes en lo que a insistencia y correspondencia se refiere. En la primera el amante, que nunca puede resistir la fuerza del amor por imperativos de su destino, ama contra toda esperanza, según su amada es ingrata y cruel, hasta el punto de que ni se atreven a pensar en la correspondencia, pero a veces puede recibir algún favor o galardón consistente en una misiva o gesto, aunque se trata

de algún rasgo esporádico, sin continuidad. Los cánones platónicos lo que establecen es el servicio desinteresado movido por el amor, el cual, por la bondad que encierra, puede mover a la amada a la correspondencia, a compartir ambos los goces espirituales; es lo que antes nos ha descrito con estas palabras:

Finalmente, amor por amor es amor sanctísimo y honesto, y no sé si de los amores honestos el mejor, así como el natural, de todos, el peor en el hombre. (f. 49v)

Pero Salado no ve factible un amor de estas características, y no es un caso único. Ya en *El Cortesano*, en el discurso sobre el amor de los últimos capítulos, Bembo presenta el amor platónico como un modo de amar factible en el declinar de la vida, mientras que lo ve difícil en la juventud, pues «aunque el amor que reina en la sensualidad sea en toda edad malo, todavía en los mozos tiene muy gran disculpa, y quizá en alguna manera es permitido»⁴⁶. Esta afirmación está motivada por los problemas prácticos que conlleva una actuación amorosa como la que el platonismo propone en la búsqueda del ideal de felicidad alcanzable en este mundo, lo que da lugar a que autores de tratados de amor, como Flaminio Nobili, no la entiendan y consideren mejor para «elevarse por la contemplación desde la belleza de la criatura a la del Creador, mirar más bien a la belleza de las estrellas que a la de la forma femenina»⁴⁷.

En la trayectoria de los poetas amorosos de estos siglos se nos ofrecen numerosas muestras de las dificultades existentes para combinar el sentimiento con el ideal. Según el estudio de María Rosa Lida, de la abundante producción del XVI se puede hablar de platonismo como función ornamental «en la producción de una generación entera _quizá la primera_ de italianizantes», en tanto que en la segunda generación se da de una forma variada, pero en algún caso intensa, como ocurre con Herrera⁴⁸. Estos resultados nos indican que la implantación del platonismo no fue tan amplia como su conocimiento, pues incluso cuando poetas como Francisco de la Torre manifiestan su sentimiento amoroso en términos ideales, no lo hacen como si fuera la única vía, sino que en otras

⁴⁶Libro IV, cap. VI.

⁴⁷Ottis H. Green, *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza, Biblioteca del hispanista, IV, 1955, pág. 25.

⁴⁸Para la insigne autora Herrera es el gran poeta amoroso platónico de la poesía española. También se aprecian algunos rasgos en Francisco de la Torre y luego habría que pasar al platonismo ascético de otros autores, como por ejemplo, Aldana. «La dama....» pág. 270 y ss.

composiciones muestran opciones mucho más sensuales⁴⁹, y es que en el siglo XVI coexisten con el platonismo otras corrientes ideológicas amorosas mucho más realistas⁵⁰. A este dato hay que añadir las dificultades expresivas que acarrea la aspiración idealista, por lo que «...conviene agregar algo que es frecuente y significativo y presente en casi todos estos platónicos castellanos: por muy claro que sea habitualmente un estilo, se vuelve muy oscuro cuando platonizan»⁵¹.

La oscuridad estilística de la que habla la autora puede ayudar a entender que Salado rechace de modo tan categórico los amores racionales y los considere «amor con arte»:

Fue el secreto decirle: Mirá, tomá de mí este consejo
y jamás quieras ser amado por amar, porque este tal
amor, hágote saber que es amor con arte. Amor con arte
entiendo yo, y aun todo el mundo, que es amor engañoso,
fingido, falso. (f. 51v)

El concepto de «arte» habría que entenderlo no como sugiere Damasio, sino en oposición a "natura", del modo que vimos en el capítulo anterior (y no sólo limitado a la creación artística, sino ampliable a otros aspectos vitales), por lo que se convertiría más bien en un amor "aprendido" ya que, salvo en el caso de los místicos, «nunca alcanza en la literatura la intensidad de una experiencia vivida, y creo que ello se debe a que le volvió la espalda deliberadamente al sufrimiento en cuanto fase de la lucha por un amor ideal.»⁵² Posiblemente es esa

⁴⁹El soneto 18 nos ofrece estos dos cuartetos impregnados de idealismo platónico:

La blanca nieve y la purpúrea rosa,
que no acaba su ser calor ni invierno;
el sol de aquellos ojos, puro, eterno,
donde el amor como en su ser reposa;
La belleza y la gracia milagrosa
que descubren del alma el bien interno;
la hermosura donde yo dicierno
que está escondida más divina cosa.....

Sin embargo, el soneto 13 que es una traducción libre del soneto CCCLVI de B. Varchi, según J. W. Crawford, se inicia con este cuarteto:

Viva yo siempre así con tan ceñido
lazo, Filis, contigo, como aquesta
yedra inmortal en esta encina puesta,
que le enreda su tronco envejecido.

Fray Luis de León y la escuela salmantina. Edición de Cristóbal Cuevas, Madrid, Taurus, 1982, págs. 218 y 211.

⁵⁰Sobre estas corrientes en España, vid. M. P. Aparici, *op. cit.* pág. 131 y ss.

⁵¹M. R. Lida de Malkiel, «La dama....» pág. 272.

⁵²A. A. Parker, *Op. cit.* pág. 129.

falta de autenticidad lo que Salado quiere señalar con el término «arte» y lo que le lleva a la opción de los «amores naturales, pues son los perfectos y los inmortales». Esta afirmación conlleva una visión del mundo muy distinta a la proclamada en el neoplatonismo y que Damasio considera adscrita al pensamiento de Epicuro:

En la séptima estantia dice que por el amor natural se alcanza la gloria verdadera. Esto yo no sé quién tal pudo decir si no fue Epicurio, poniendo la felicidad humana en el deleite, siendo que la felicidad del hombre en esta vida está en la action virtuos[a], (no trato aquí de la felicidad angélica contemplativa). Dice luego que esta gloria es la que él quiere por amor de bienes naturales; dice luego que por este fundamento natural se fatiga y muere lo natural. (f. 52v-f. 53r)

Si nos atenemos a la interpretación que nuestro crítico hace de la séptima estancia podemos estar efectivamente ante una postura hedonista y sensual que se dio con plenitud en los ambientes literarios italianos del siglo XVI y del que Francisco de Aldana muestra influencias notables en su producción más temprana⁵³.

Ahora bien, el comienzo de la Canción no se plantea en términos tan placenteros como el pensamiento hedonista requiere, por lo que pensamos que la interpretación en ese sentido no es la correcta, sino que estamos en otra concepción filosófica más realista, en la que la clasificación amorosa presenta variaciones sustanciales con relación a la expuesta en la primera parte de esta carta. Al acudir a los tratadistas de este tema en el Renacimiento encontramos que Mario Equicola, en su *De natura de amore*, al que nos referimos en el capítulo anterior, en su Libro Segundo hace una exposición de las clasificaciones existentes en las diferentes corrientes de pensamiento que llegan al XVI, e incluye también las críticas que podían invalidar tales conceptos, si es que se habían producido. Después de exponer la clasificación platónica, habla del epicureísmo y de sus críticas y termina:

Noi Secondo la conSuetudine Pithagorica p[er] breuiSSima diuiSione
Secamo amor in due parti, celeste et humano: Se volemo vSare li vocaboli

⁵³ Elías L. Rivers se refiere al «tono de sensualidad que se percibe en gran parte de su poesía amorosa» como rasgo propio de la vida florentina, que se manifiesta en el poema II y el soneto XII, «intensamente realista y apasionado». B. Varchi también está en el trasfondo ideológico de estos poemas. *Francisco de Aldana, Poesías*. Madrid, Espasa - Calpe, 1966, XV.

di DioniSio diremo Sopramo[n]dano, et mondano: Lo celeSte partimo in amor d'Iddio verSo le coSc create, et a[n]gelico verSo Dio et le creature: lo humano partimo in naturale & accidentale: *naturale quello intendemo che è fra noi & Dio, tra l'anima & lo corpo, tra la volonta & il bene infuSo da natura a tutti, per il quale appetimo quello che istimamo bene, amamo noi steSSi & li figliuoli, & amor ne inSegna a Sofferire ogni fatica per loro & in ottimo Stato q[ue]lli & noi co[n]seruare diSideriamo: co[m]mune in q[ue]sta parte a rationali & irrationali. Accide[n]tale è q[ue]llo che viene da elettione & libero arbitrio, lo diuidemo in honesto et no[n] honeSto: l'honeSto è circa la virtu & ben operare & amare quanto Si deue & como: lo inhoneSto Solo alla SenSitiua forma & volupta Si muoue: Puo questo amor accidentale in tre modi errare: Se amamo il male in luogo del bene: Se amamo troppo q[ua]l che non deuemo: Se amamo poco quel che Sommamente amar deuemo. (f69r.-f69v.)*

El texto no ofrece dudas en cuanto a la descripción del amor basado en los bienes naturales, como amor infundido por la naturaleza a todos los seres, que va ligado al sufrimiento (por lo que no se corresponde con los planteamientos epicúreos ni mucho menos), sino que es el que sustenta el sufrimiento cortesano, el que está representado por Perottino en *Asolani*, y el que en nuestro caso, como ya ocurre en la obra de Bembo, el neoplatonismo ve equivocado, por lo que intenta su superación de modo racional.

Desde nuestro punto de vista estas serían las dos posturas enfrentadas a partir de la Canción: la de Salado, continuadora de la tradición amorosa anterior, cuyos rasgos esenciales la definen como ligada a la naturaleza del hombre y acarreadora de sufrimiento. La de Damasio, planteada como superación de la primera, está regida por la razón y centrada en la belleza espiritual, lo que conlleva el goce del amante.

IV-3-5. Nueva polémica artística.

Ateniéndonos a las corrientes ideológicas, volvemos a encontrarnos con una situación muy pareja a la que analizábamos en la *Carta J.R.* pues Frías representa aquí la posición que enlaza con la literatura italianizante, más moderna e intelectual, y Salado está en otra línea de pensamiento ya asentada en nuestro pasado literario, que puede ser considerada de menos actualidad que la foránea. Una vez más Damasio va a utilizar la carta para polemizar sobre cuestiones artísticas. Vuelve a imitar un modelo italiano. Y vuelve a hacer gala de su preparación intelectual no sólo con *exempla y auctoritates* que avalen su punto de vista, como vimos en el capítulo anterior, sino con su conocimiento de

CAPITULO V

RELACIONES ENTRE LA PRIMERA CONTROVERSIA DE DAMASIO
Y LA CONTROVERSIA ENTRE EL PRETE JACOPIN Y HERRERA.

V-1. La controversia entre F. de Herrera y el Prete Jacopín.

Las cartas recogidas hasta ahora nos ofrecen un panorama bastante amplio de lo que fue la crítica y la enemistad literaria en el siglo XVI, en la etapa correspondiente a la segunda generación garcilasiana. En unas hemos visto iniciar la polémica (caso de Hurtado de Mendoza al capitán Salazar o Damasio a Salado) y otra recoge la respuesta de Damasio a sus críticos. Esta última es un ejemplo relevante de lo que fue propiamente una controversia, pues había una crítica previa que motivaba una respuesta de nuestro polígrafo.

En fechas no muy lejanas a ese enfrentamiento se produjo otra polémica que fue la que adquirió mayor relieve y difusión en esa centuria: nos referimos a la confrontación literaria entre Herrera y el Prete Jacopín, unos veinte años posterior a la que el poeta vallisoletano mantuvo con Rivera, de los Ríos y Palomino. De la controversia entre el poeta andaluz y el autor castellano, la edición crítica de Juan Montero (a la que hemos aludido en numerosas ocasiones a lo largo de nuestro trabajo) deja perfectamente establecido el contexto en el que surge, fija y estudia con meticulosidad los textos que conformaron la polémica y rastrea las informaciones que han podido aportar alguna luz sobre el punto más oscuro de este episodio literario: la personalidad que se esconde tras el seudónimo del Prete. En este sentido el profesor de la Universidad hispalense opta por la autoría de don Juan Fernández de Velasco después de apoyarse en una cita de J. M. Asensio que recoge el testimonio erudito del Marqués de Morante, quien en su *Catalogus librorum* incluye la nota siguiente:

«Atribuyen algunos el papel satírico publicado en defensa de Garcilaso a D. Luis Enríquez, Almirante de Castilla; pero como no tengamos noticia de que éste fuese literato, seguimos la opinión de los que creen que su verdadero autor fue uno de los Condestables de Castilla, como se viene suponiendo desde muy atrás. Don Eustaquio Fernández de Navarrete en la vida de Garcilaso dice, que el autor de este folleto que no alcanzó a ver, fue el Condestable D. Pedro Fernández de Velasco; pero esto no es posible: el D. Pedro murió en 1559, y las *Anotaciones* de Herrera se publicaron en 1580. Lo más verosímil es que su autor fuese D. Juan Fernández de Velasco, hijo del Condestable D. Íñigo, a quien sucedió en sus estados y cargos en 1585. Era este caballero muy dado al estudio de la literatura clásica, como lo prueba la carta latina que escribió al Brocense, invitándole a

pasar unos días a Villalpando, y consultándole al propio tiempo sobre la inteligencia de algunos textos de escritores latinos. Su lenguaje elegante y puro nos da a conocer que cultivaba con esmero la literatura. Obtuvo los cargos de Gobernador y Capitán General de Milán, el de Presidente del Consejo de Italia, y el de Embajador en Inglaterra. Murió en 1613.»¹

La nota nos parece lo suficientemente explícita como para darnos cuenta de que el posible autor estaba relacionado con uno de los grandes cargos de la vida cortesana: el de Almirante o el de Condestable. Sin embargo, en ambos casos existe una duda más que razonable para atribuir la invectiva a la persona cuyo nombre ha quedado recogido en obras cercanas a ese momento, por lo que el autor de la nota ha buscado en esas familias a alguien que reúna los requisitos intelectuales que puedan hacer posible una obra como las *Observaciones*. D. Juan Fernández de Velasco era poseedor de esa formación y cultura, y teniendo en cuenta los datos que hasta ahora se conocían, resultaba ser el candidato más apropiado, aunque existan algunos problemas de fechas que obliguen a ciertas modificaciones. Ahora bien, a la vista de la utilización de la carta de controversia en los ambientes literarios españoles del XVI y de los rasgos que la conforman, nos parece que puede haber otros caminos de investigación, como son los retóricos y estilísticos, empleados en este trabajo, que pueden aportar alguna luz sobre una personalidad tan escurridiza como la del Prete.

El estudio que en este sentido hemos realizado de los procedimientos seguidos por Damasio en contra de sus detractores y los utilizados por el Prete contra las *Anotaciones* presentan rasgos comunes que hemos creído conveniente poner de relieve, pues, tanto desde el punto de vista estructural como en sus aspectos formales, nos ha parecido encontrar coincidencias muy notables, dignas de ser analizadas con detenimiento.

V-2.- Afinidades entre las *Observaciones* del Prete Jacopín y la obra de Damasio de Frías.

Junto al hecho de seguir la misma organización que el *Ris. Pred.*, hay ideas y detalles en las *Observaciones* que hemos descubierto antes en

¹J. Montero, *La controversia...* pág. 27-28

la obra del Secretario del Almirante. Es lo que ocurre en el comienzo de las mismas, donde podemos leer:

..muchas vezes el afición es causa de que no sólo dexe de ver los defetos de la persona amada, mas que los juzgue por perfecciones. De donde se dexa entender el daño que nos haze el amor proprio, que, como dize Platón, es causa de que qualquiera juzgue su inorancia por sabiduría, haziendo que aunque todo lo inore crea que todo lo sabe. La cual confiança haze que quando alguno nos reprehende nuestras faltas nos escueza i amargue, i en lugar de darle gracias, **le cobremos odio**. [...] ¿Por ventura **será lícito a un amigo** dezirte verdad, quedando en tu gracia i amistad como antes? Esto mismo podría yo aora preguntar a V. M. si la satisfacción que tengo de su persona no me hiziese creer que no a de recibir desgusto de oír verdades dichas por un amigo. (Observaciones, pág. 107)

Esta reflexión sobre las posibles consecuencias que puedan derivarse de la contienda ideológica iniciada, ya aparece en Damasio, quien habla en sus obras de los problemas que se generan en la defensa y discusión de las ideas. Así se desprende de la afirmación encontrada en el *Dial. de la Discr.*:

Ha de hauer por esto en las porfías su cierto modo y termino para escusar los enconuenientes q[ue] **dellas resulta[n] con odios y desabrimientos**, y las más vezes con **quiebras de amistades**, ò con q[ue]dar por lo menos con nombre y opinión de porfiados, extremo, como sabéis, vizioso y muy aborescido en las disputas ò contiendas ingeniosas.... (f. 88v)

La situación a la que se refiere el Prete vemos que ya está anunciada en el *Dial. de la Discr.*, y hasta los términos son semejantes, como es la relación de amistad (que en las *Observaciones* es pura ironía), y el resultado final de odio entre los contendientes.

A esta coincidencia en el comienzo de la obra se puede añadir la *dispositio* adoptada para la Carta JR. y la refutación jacopina: la materia objeto del desacuerdo se ha organizado en una *narratio partilis* dividida en cuarenta y seis observaciones, en claro paralelismo con las que denominamos *causae* contra de los Ríos, aunque ahí es el *Ris. Pred.* la carta que ha marcado la pauta de organización, según ya señalamos. Pero los aspectos comunes van a ir aumentando al proceder al análisis de los contenidos de la carta, como se podrá comprobar.

Las tres primeras observaciones del Prete sirven de prólogo a la parte en la que se inicia la crítica argumentativa a las *Anotaciones* herrerianas. En la primera el poeta andaluz es atacado por Jacopín al mostrarle éste la inutilidad de su obra:

...porque de dos fines que el escritor puede tener no avéis conseguido ninguno. El primero es aprovechar con su dotrina, i aquí no la ai; el segundo **ganar crédito**, i éste no a sido asta aora mui grande.

En el exordio de la *Carta JR*, Damasio señala cómo los jueces de sus sonetos buscan también **ganar crédito** por medio de la crítica destructiva de las obras de los demás:

En fin de tantos días han remanescido mis pobres sonetos en manos de unos señores poetas, críticos, cuyo oficio es juzgar de compositiones ajenas, notar sus faltas, reír sus defectos, burlar finalmente de todo lo que suyo no sea, queriendo Sus M[e]r[ce]d[e]s **ganar crédito en sus cosas** con decir mal de las ajenas (que por ventura no lo merescen); (f. 16r)

(La doctrina ni se menciona pues la carencia de ella es la que genera toda la polémica). Tanto en Herrera como en Rivera y de los Ríos el fracaso ha sido el resultado de su intento.

Una vez que llegamos a la Observación cuarta, en la que se inicia la defensa de Garcilaso, el Prete hace uso de una amplia gama de argumentos, algunos de los cuales tienen un notable parecido con los que Damasio de Frías emplea en la defensa de sus sonetos.

V-2-a. *Auctoritas y exemplum.*

La argumentación analizada en la *narratio* nos ofrecía la referencia constante a los grandes autores y gramáticos que desde la antigüedad grecolatina hasta la segunda mitad del siglo XVI habían dejado su impronta ideológica, tanto en el plano creativo como en el preceptivo. En las *Anotaciones*, y posterior *Respuesta*, se mantiene la misma tónica y las *Observaciones* del Prete se hacen también con el apoyo erudito de numerosos predecesores, cuyo ejemplo y autoridad avalan determinados criterios. Queda así claro que esta postura es común a cualquier autor de

este siglo a la hora de tratar temas artísticos. Pero nos interesa destacar ciertos usos de la *auctoritas* por parte de Jacopín por la semejanza de su aplicación con Frías. Nos fijamos de modo específico en la *Observación 7*, a propósito del desacuerdo de Herrera con el empleo del italiano y castellano por parte de los poetas españoles. Esta había sido la afirmación de Herrera:

"En nuestra lengua, porque no pudiesen los Italianos alabarse de aver incurrido ellos solos en este error, se an inclinado muchos a entrelazar versos italianos i españoles. I paréceme que se puede dezir por los que hazen esto lo que se dixo por los que escrevían junto verso i prosa, que eran dos veces sin juizio"

La respuesta del Prete recurre a la *auctoritas* y el *exemplum* de los que habían sido predecesores en la práctica de combinar dos lenguas:

"Señor Herrera, ¿qué tiene que ver escribir verso i prosa, cosas del todo contrarias, con escribir alternativamente versos italianos i latinos, como lo hizo Ausonio en griego i latín en el 39 de sus *Epigrammas*?

También es la relación con otra lengua el motivo de debate de la *causa* cuarta de la *Carta JR.*, más concretamente el uso de sus vocablos, y el argumento de Damasio ante la acusación de emplear términos del latín es el de la *auctoritas*:

Diríanme, con todo que, señor Damasio, «luz malina» quiere decir "luz escasa"; fuistes muy necio, ni por esa vía estáis sin culpa, pues usastes del vocablo en significatió latina, siendo la poesía castellana". Digo que si yo fui necio como V[uestra] M[erced] dice, que lo fue ni más ni menos Juan de Mena cuando dijo «aprés de aquestos acina», cuando dijo:

Eran tan especiales
los rayos piramidales
que del basis procedían
que sus conus impidían
la vista de los mortales.

[...] ¿Qué dijera cuando viera en Plauto no sé cuántos versos moriscos de lengua cartaginés, cuando viera en Virgilio «gaza», vocablo pérsico, cuando en Garcilaso mill nombres puros italianos, en Petrarca puros latinos, tales puros castellanos, otros franceses?. (f. 25v - f 26r)

Es el problema de aceptación o no de las voces de otra lengua en la nuestra, y la respuesta en ambas situaciones recurre al mismo tipo de argumento. Quizá visto de forma aislada no sea éste un dato muy

significativo, pero volvemos a encontrarnos con otro caso en el que la semejanza no es ya sólo conceptual sino también léxica. Se trata esta vez de la autoridad de los discretos, que Jacopín plantea del modo siguiente:

En este mismo lugar, con vuestra eloquencia de yerro, os quexáis de muchos condenan estas voces, ayuda i lindo, i estos deven ser algunos eloquentes sevillanos, porque de puertos acá no a llegado essa censura. A muchos discretos e oído dezir lindo, i en los libros de Frai Luis de Granada, que es el Cicerón castellano, e topado hartas vezes ayuda..... (Obs. 5)

Damasio en su *Dial. de las L.* afirma la importancia que tiene para la introducción de nuevas voces que ésta se haga a través de personas que hayan dado muestras de su buen juicio y discreción:

*Siendo pues como digo solo el vso quien quita y pone en las lenguas propriades y leyes dellas, soy de parecer q[ue] con éste se tenga cuenta, y a éste siruan quantos bien quisieren hablar y escriuir, y de aquellas palabras y terminos se aprouechen, que aunque nueuas, o peregrinas, **esten ya introduzidas en el tracto y vso de algunos discretos y autorizados hombres...** (Dial. de las Ls. f.154r)*

No se recurre a la enumeración de los autores escogidos, que era lo más frecuente, según vimos, sino que estamos ante una forma general, que incluye la anterior, en la que el carácter de discreto da validez al uso. Esta formulación de la autoridad ya no es tan frecuente, sino que responde a un concepto de discreción ligado a la lengua, que es el que se desarrolla en el *Dial. de la Discr.* de Damasio.

V-2-b. *Exemplum* poético: *poetica fabula*.

La observación 15 da pie para hablar del tema de la belleza externa e interna en relación con el amor. Este tema de la hermosura y el amor también lo vimos tratado en la *Carta JR.* y en ambos casos se nos ofrece la enumeración de ejemplos mitológicos e históricos que corroboran con su comportamiento las ideas defendidas por el autor:

Por lo cual fueron loadas aquellas famosas Lazenias, las Amazonas, las dos Sabinas, Iudich, Semíramis, Zenobia, Artemisa, Thomiris, que no por la hermosura exterior, sino por el valor i grandeza de ánimo dexaron mejor nombre que las que lo tuvieron por sólo hermosas.

Bien que algunas [pinturas] lo han sido [han sido amadas]: cosa es muy sabida lo de la estatua de Venus Gnidia tan locamente amada de aquel mancebo q[ue] dejó por memoria y testimonio de su locura aq[ue]lla abominable mancha. Dejemos a Pigmalión con su estatua de mármol, dejemos a Alenidas perdido por la estatua de Cupido, al otro necio q[ue] murió enamorado de la estatua de la Fortuna y una mañana le hallaron muerto por sus amores al pie de ella, que si estos y otros muchos fueron cuentos verdaderos, no hay que hacer caso de ellos, habiendo sido amores monstruosos, cual fue el de Pasíph[a]e con el toro y el de Cratis, pastor, con la cabra. Yo no trato sino de amores fundados en razón, con la cual nunca hombre [hizo] cosas semejantes. (f.40v)

Los ejemplos aludidos son distintos en una obra y otra; sin embargo, lo que nos llama la atención es que al exponer unos determinados conceptos sobre el amor y la belleza en ambos casos se acuda para su defensa al mismo procedimiento. Pero esta coincidencia es aún mayor cuando en la observación 27 se recurre a la misma fábula para ilustrar un comportamiento parecido:

*No podéis pensar lo que avéis errado en sacar este vuestro cartapacio, porque realmente **os a acontecido lo que a aquel asno de Ysopo** (no os escandalice el nombre, ni os canséis de oír la fabulilla). Vistióse un asno, Señor Herrera, de **la piel de un león**, i con esto andava andava espantando los otros animales; mas descuidóse un día, que no deviera, i roznó, lo cual oyó la raposa, por donde fue conocido el desventurado por asno con mucha vergüenza suya.*

Acaeceles a estos [los de apariencia mesurada] **lo que al asno de *Drumas**, que dexando **la pellexa de león**, o por bentura, obligados a mas q[ue] tres Razones muestran ser Unos muy finos majaderos (*Dial. de la Discr.*, f.40r)

Se trata de una fábula muy conocida, pero no deja de ser curioso que sirva para ejemplificar una actuación parecida.

V-2-c. *Locus a simili.*

Estamos ante un argumento que se utiliza para establecer una relación que se da entre iguales, según los planteamientos retóricos. En el caso del que nos vamos a ocupar tiene el atractivo de que la semejanza se

manifiesta tanto en el contenido como en la expresión. En la observación 30 hay una enumeración de distintos ejemplos, de los que sólo recogemos el último, que concluye del modo siguiente.

*¿Cómo Polyphemo en el Cíclope de Theócrito cuenta que Galatea, ninfa del mar, salió al monte a coger flores, i después desto le pide que se venga con él a la cueva? Según esto, aunque a vos no os contente, **bien pudo sacar Garcilasso las Ninfas del río**, i vos guardar los versitos de Oratio para otra parte más a propósito.*

En las *causae* segunda y decimocuarta de la *Carta JR.* se alude también a un ejemplo literario y luego se llega a esta conclusión:

Y pues vos dijistes en un soneto tan levantado, tan subido, en un soneto tan celebrado, habiendo dicho de Alexandro, de Achilles, de Homero, de Orpheo, después de tantos y tales nombres holgastes de poner un pastor, **bien pude yo** entre las rosas, entre las estrellas, entre los milagros y maravillas decir «doncellas», (f. 23v)

Pues, señor, si v[uest]ro pastor necio pudo decir esa necedad, **mi pastor cuerdo bien pudo decir esta cordura** que está muy bien d[ic]ha y muy propia, tanto que [en] todo mi soneto no hay cosa más galana que aquella palabra «maligna». (f. 42v)

La construcción es paralela en ambas obras y el comportamiento se expresa con el mismo término: «bien pude» o «pudo». Pero esta no es la única coincidencia llamativa en la utilización de este *locus*, sino que encontramos otra de más interés que la anterior. En el *exordium* de la *Carta JR.* una de las recriminaciones que Damasio hacía a Rivera y su grupo era que no supieran aprovechar la ocasión de dar muestras de su ingenio alabando aquello que no lo merecía, como habían hecho otros hombres cultos:

Suelen los hombres ingeniosos y de mucha doctrina mostrar muchas veces sus admirables ingenios en decir bien de lo muy malo, o a lo menos de cosas que ningún bien tienen, y en defender las cosas mal dichas. Así quiso el otro loar la cuartana, otro la mosca, tal la necedad, alguno el asno; que si V[uestra] M[erced] es el que todos me dicen, cuando bien mis sonetos fueran tan malos como el señor Palomino decía, debiera defenderlos y abonarlos,

siquiera para mostrarse ingenioso y docto.
(f. 18r)

La razón esgrimida contra sus detractores se vuelve a utilizar en las *Observaciones*, en este caso porque sí se han aprovechado de la situación de mostrarse doctos Francisco Pacheco, Diego Girón y Francisco de Medina:

I prométoos cierto que, quando veo las necesidades que avéis dicho, me maravillo mucho que Francisco Pacheco, Diego Girón i Fancisco de Medina, de cuyas letras ai por acá mucha satisfacción, se ayan puesto a loar tan de veras, como se ve por sus versos latinos, este vuestro libro, perdiendo el trabajo i el tiempo en obra semejante. Pero sin duda creo, Señor Herrera, que no lo devieron hazer tanto por daros gusto, como vos pensáis, quanto por hazer ostentación de su caudal. Como muchos de los antiguos, que para mostrar su eloquencia no quisieron ponerse a loar las cosas que consigo traen la alabança, sino otras baxas i antes dinas de vituperio; [...] I assí uno loava la mentira, otro la fealdad, otro la mosca, otro el ratón, otro la pulga. (Obs. 46)

La coincidencia en este apartado resulta especialmente curiosa, porque en *El Cortesano* se hablaba de la utilización del ingenio para cuestiones de poco o ningún valor, según vimos en la parte correspondiente de la *Carta JR*. Damasio toma la idea y le da un giro: si sus sonetos son malos sus enemigos podrían haberse presentado ingeniosos alabándolos, pero no han sabido aprovechar la ocasión al no hacerlo. En las *Observaciones* se cierra el giro: Francisco Pacheco, Diego Girón y Fancisco de Medina sí han aprovechado la ocasión de parecer ingeniosos alabando la obra de Herrera.

V-2-d. *Locus a re.*

Este argumento se nos ofrecía con gran variedad de usos que presentábamos divididos en distintos apartados en la *Carta JR*. El apartado inicial corresponde al *argumentum a finitione*, que es el que en distintas modalidades aparece utilizado por el Prete contra el poeta sevillano. El primer caso lo encontramos en la Observación 4, motivada por la reprensión de Herrera del empleo poético de tamaño porque

«ni su formación es buena, ni el sonido agradable, ni el significado tan eficaz, que no se hallen voces que representen su sentido.»

Jacopín argumenta:

*Esto, señor Herrera, es disparate, porque lo primero el vocablo es muy usado, la formación, que vos llamáis, mui buena, porque en él **no ai letra áspera ni pronunciación desabrida**;[.....] y su **significado es propíssimo**, y siéndolo no ai para qué buscar otras voces i dexar ésta cuando viniere a cuento.*

Es decir, que está avalado por el uso, la etimología, la propiedad y la ausencia de cacofonía, razones que se utilizan en los distintos apartados y que ejemplificamos con la defensa de «soltara mis ojos», en la que se resumen estos conceptos.

El **cacóphaton**, vicio muy huido en cualquiera género de escriptura por ser una torpe significación de palabras o de sententia, se hace en una de tres maneras: en sentencias, o en palabras; en palabras o divisas o conjuntas de sententia. [...] En las palabras conjuntas se comete este vicio por el fin de la palabra precedente y por el principio de la susequente. [...] En las palabras simples o llam[é]m[os]las divisas, suele hacerse este vicio cuando de sí son torpes, cuales son todas las que significan torpezas y cosas vergonzosas, aunque no de hacerse algunas, pero sí a lo menos de decirse. [...]

¿«Soltara mis ojos» tiene **torpe significación**? ¿En la conjuntión de estas dos palabras hay algún **torpe sonido**? ¿La palabra, ella en sí, **propiamente** significa alguna torpeza, si en todas sus maneras ello está muy honesto? (f. 29r -f. 29v)

La referencia al carácter "propio" del término empleado por Garcilaso lo encontramos también en las observaciones 21 («i si este verbo ver es tan proprio para su significado que ninguno lo es tanto») y 31 («escurrir es mui buen vocablo i proprio») de Jacopín. Es también el rasgo esencial que los vocablos adquieren con el uso, según la teoría expuesta por Damasio en el *Diál. de las Ls.* a la que aludiremos *infra*.

V-2-e.Locus a causa.

Se nos ofrece con este argumento la razón que justifica una determinada actitud poética en relación con la *res*, que sería coincidente en el caso de la Observación 9 con parte de la respuesta de la *causa* segunda.

¿No sabéis o avéis oído dezir que fue esta una de las grandezas del divino poeta? El cual hizo

algunos versos tan estremados y perfetos, que pareciéndole que había hecho en ellos lo possible, ofreciéndosele después esplicar el mesmo conceto, quiso más bolver a poner el mismo verso, que baxar de lo que antes avía dicho.

¿No sabéis, señor Petrarcha, el precepto de Quintiliano y de todos los rethóricos, que mandan que la oración no baje, sino q[ue] siempre suba....? (f. 23r - f. 23v)

El precepto retórico de que no se baje el contenido es al que se alude en ambos casos. Sin embargo la precisión retórica de más interés está en la justificación del uso de la *evidentia* por parte de Garcilaso:

De otros dos versos de esta Egloga [...] dezís que el primero es velocíssimo, i el /segundo/ tardo; i como no lo aprováis ni reprováis, creo, como otra vez os dixe, que lo más seguro para no errar es pensar que lo dezís por tacharlos. I verdaderamente es grandíssima loa, porque en el uno da a entender Albanio la ligereza de Camila, i assí convino para **representarla** que el verso fuesse veloz. En el otro dize Camila que está pesada i no puede moverse, por lo cual en el verso lo **representa** Garcilasso **tan al vivo** como si **se viesse**, que es una de las partes de más artificio i más necessarias en el poeta. (Obs. 28.)

Hay una figura que los retóricos llaman por cinco nombres: *energia*, *evidentia*, *representatio*, *sub oculis subjetio*, *suo ninsio*, cuya virtud es **representar** con las palabras o con las orationes de tal manera lo que decimos que no sólo no parezca a los oyentes que lo oyen muy bien contado, pero aún, lo q[ue] más es, les parezca que **lo veen** por sus ojos. Pone Quintiliano un maravilloso ejemplo en la toma de un[a] ciudad y mejor que todos aquel de la divina *Philipica* de Cicerón: *videban videre*. [Por]q[ue] hácese también esta figura cuando con una palabra **representamos muy al vivo** lo que pretendemos. (f. 24v)

No hay duda de que son los mismos términos los que en una obra y otra nos explican lo que es la *evidentia*.

V-2-f. *Loci a persona*.

Divididos en varios apartados encontramos que sirven, como en la respuesta a de los Ríos, para mostrar los graves defectos personales del oponente. La *educatio y disciplina* serían premisas necesarias a la hora de abordar una tarea como la llevada a cabo por Herrera; sin embargo, el Prete

quiere hacer llegar al público que tal requisito no se cumple, pues puede demostrar la carencia de conocimiento de cuestiones lingüísticas generales, correspondientes al uso común:

*En este mismo lugar, reprehendéis aquel verso del Ariosto, Al re fece giurar sul 'agnusdei, pareciéndoos que fue mal hecho poner agnusdei, siendo vocablo latino; i aunque con lo que arriba e dicho quedava desculpado, os hago saber que agnusdei es ya dictión vulgar al italiano i español, como Corpus Christi (h), lignum crucis i otras muchas, que siendo latinas se an venido a hazer vulgares con el uso dellas.[...] I si a mí no me creéis, mostrad aquella santa reliquia **a una vieja, a un pastor, a un villano, a un niño**, que nunca tuvieron noticia de más lenguaje que el suyo, i preguntaldes cómo se llama; yo os aseguro que todos respondan agnusdei (Obs. 6)*

Pastores, villanos...., cualquiera puede dar razón de esos vocablos, pero especialmente, los niños, como en las *causae* undécima y decimocuarta:

¿Cuál niño de cuantos ayer nascieron no entiende que «a costa mía» quiere decir "con daño mío"? ¿Quién no sabe cómo «costa» se toma por daño y otras veces "daño" por "costa"? **La gente vulgar, las abaceras**, pues si algo compran les preguntan sus vecinas cuánto ha hecho de "daño" aquello, por decir cuánto ha hecho de "costa". (f. 39r)

*.....paresciéndoles, lo uno, que «maligna» no es vocablo castellano, (como ni fue "mercedes" latinos) [...] Veamos, pues, si el vocablo es castellano y preguntémoslo a **cuantos ayer nacieron** si hay cosa más común que llamar maligno a un hombre malicioso en Romance. [...]. Si les parece por ser vocablo que también le hay en Latín, y más antiguo suyo q[ue] n[uest]ro, que por esto no deba llamarse castellano quitarán ni más ni menos el uso de los más nombres de n[uest]ra lengua, pues todos son puros latinos, y tales griegos, algunos italianos, y muchos arábigos; de ellos flamencos y franceses. (f. 41v - f. 42r)*

En la Observación 39 volvemos a encontrar la referencia a un niño como argumento, por tratarse de algo evidente o sabido.

*Yo apostaré que si **a un niño de seis años** le preguntan esto, que hará la corteza del árbol*

semejante al pellejo sin caer en los yerros que vos.

Damasio no sólo alude en varias ocasiones a la gente corriente como aval de hábitos lingüísticos aceptables, sino que da como bueno que el uso generalizado, venga de donde venga, puede tener validez literaria. Con ese argumento defiende la utilización del epíteto, aunque éste no haga ninguna aportación semántica al sustantivo que acompaña, pero es de uso frecuente por parte de los poetas.

En estos mismos dos versos reprehendieron «belleza amada», pareciendo que, pues todas las hermosuras son amadas, como en cosa de sí sabida, no debí decir «amada», de suerte que «amada» sólo sirvió de consonante. [...] . Y con todo eso no hay **cosa** más común en poesía, ni entre poetas **más usada** que decir "nieve blanca", "oro rojo", "duro diamante", "mar salado", "colorada sangre". (f. 39v)

De igual manera vemos que es el respaldo del **uso común** el que convierte en válida para Jacopín las formas hazía y verás que a Herrera le habían resultado vulgares:

Juzgáis por vulgar modo de dezir el que usó en ella este poeta, cuando pintando al vivo el llanto de Venus sobre su Adonis dixo:

.....No hazía
sino en su llanto estarse deshaziendo.

*Dezís que aquel no hacía es vulgar modo de dezir, siendo **cosa tan usada**, que si a mí me preguntasse alguno cómo a andado el divino Herrera en su libro..... (Obs. 16)*

*...dezís que verás en nuestra lengua sabe a vulgo. ¡O, qué vulgar sois! Por vida mía, me dezid: si el tratar de tú, que es la segunda persona, es permitido **i tan usado que todos lo hazen así**, ora escrivan a su dama, ora a su amigo, i si este verbo ver es tan propio para su significado que ninguno lo es tanto, ¿por qué queréis que Garcilasso no diga verás? (Obs. 21) (La misma situación en Obs. 29)*

Damasio considera en la *Carta JR.* que para algunos términos no hay más razón que el uso y así lo manifiesta:

*Pero no quiero defender mis cosas con decir:
«Hago lo que otros hacen, digo lo que otros*

dijeron», defensa de V[uestra]s M[er]c[ede]s, no mía por cierto, pues nunca que pude tener razón legítima por mi parte me contenté con el uso, si no **fuese con aquellas cosas cuya razón no es otra que el uso** (f. 39v)

En este apartado (que se comenta con más detenimiento *infra*) es donde se aprecia una postura encontrada de modo constante, al insistir Herrera en sus objeciones al uso garcilasiano, si resulta cercano a lo común, en tanto que para Jacopín, y antes para Damasio, sea común o sea literario, si es usado es válido; y si además es «proprio», ya vimos que entonces reúne todos los requisitos lingüísticos.

V-2-g. *Animi natura.*

Conocedor el Prete de la importancia de este argumento, hace constantes alusiones a la personalidad del poeta sevillano, para dejarnos sus rasgos negativos más sobresalientes a lo largo del opúsculo. En primer lugar la coincidencia con de los Ríos se manifiesta en la torpeza y mezquindad:

*Yo os prometo, Señor Herrera, que cuando veo el cuidado que traéis de morder a Garcilasso, unas veces me movéis a cólera, otras a risa; i que e notado que de la manera que otros comentadores procuran, si acaso hallan algún descuido en el libro sobre que escriben, disculparle, taparle i defenderle lo mejor que pueden, vos por ser en todo diferente no solamente no (a) hazéis esto, mas antes calumniáis i tacháis lo mejor deste poeta. [...] mas sé que lo tachastes por hazer lo que soléis, que **es dezir mal de lo bueno.** (Obs. 10)*

Pero según es de ingenioso, diráme que no es menos dificultoso ni de menos arte **decir mal de lo bueno** que bien loar lo malo. Esto no lo negaré yo aunque pudiera, pero diré que no supo V[uestra] M[erced] **decir mal de mis buenos** sonetos. Si por esa vía pretendió ganar honra, pues dibiera traer algunas razones, si no verdaderas a lo menos aparentes. (f. 18r)

Por otro lado vemos que los dos escritores se nos presentan osados y sin ningún pudor por su atrevimiento:

***Cuando veo la libertad con que reprehendéis a Garcilasso i a otros autores, creo sin duda que es por ser mona de aquellos libros.....** [...] ¿no tenéis **vergüenza** de condenar aquel verso.....?* (Obs. 8) (También en obs. 36)

¿No tenéis **vergüenza** de hablar sin mirar lo que dezís? (Obs. 19).

Gana me da de reír **cuando veo** a qué juicios ha venido la poesía, y las gentes que tratan de ser poetas; y de lo que más río es de **ver la libertad** (no quiero decir la **desvergüenza**) **con que** tratan de ella los que ni la entienden, ni la saben, ni aún la pueden saber. (f. 16v)

Todo ello motivado posiblemente por un grado tal de ignorancia que ni siquiera son conscientes de su situación:

Por vida vuestra, vos que todo lo sabéis, ¿no avéis oído dezir que el ombre entero i perfeto no es sola el alma ni solo el cuerpo....(Obs. 14)

¿Y no entendieron V[uestra]s M[er]c[ede]s con **todo cuanto saben** y entienden? (f. 34r)

Y pregunto a estos señores **si saben o han oído decir** cuán excelente y preciada cosa y de cuánta gala y gusto es la repetición entre los poetas. (f. 35r)

Pero el defecto más destacado, si nos atenemos a las veces que se refiere a él, es el de la envidia. Al menos en cinco Observaciones, la 7, 8, 13, 23 y 33, Herrera es acusado de envidioso:

*...sin duda ninguna os devió mover a ello la **invidia** de algunos versos castellanos e italianos que a hecho Francisco de Figueroa.....(Obs. 7)*

De igual manera la *Carta JR.* culpa de las críticas recibidas por Damasio a la condición de envidiosos de sus detractores, defecto que siempre se presenta unido a algún otro:

Garniberto, en sus libros de Fortuna, en el capítulo "De invidia", tratando del origen de este maldito afecto, de esta rabia infernal, dice, y muy bien, como todas las demás cosas, una: que del mucho amor que los hombres tienen a sí mismos y del poco que tienen a los demás [h]ace que en sus propias cosas (las que ellos bien hacen y aciertan) se llamen prudentes y en las que salen desvariadas dicen que tuvieron poca ventura, pero no falta de saber ni discreción. Al revés en las ajenas, pues dicen: lo q[ue] otros hacen bien hecho y muy acertado que fue ventura, tuvo dicha; las mal hechas y de mal suceso y desvariadas llaman imprudentes, que por ser de poco saber y consejo las herraron muy mucho. Ejemplo es, señor Jerónimo de los Ríos, de esta dotrina. [...] pues

lo bueno mío dice que fue de ventura, lo malo ignorantia, **atribuyéndose a sí todo el saber del mundo, toda la arte en lo que bien dice y hace**, aunque yo no he visto nada. (f. 28r - f. 28v)

En el caso de Herrera la envidia y soberbia se presentan unidas:

....assí creo cierto que no a avido entre los castellanos e italianos quien con tanto donaire i felicidad imite a los poetas: si no sois vos, **que estáis tan confiado de vuestro ingenio i facilidad** que al principio de vuestro libro [....] **con más arrogancia que fuera de razón dezís** assí.....[...]; O, Señor Herrera, cómo se ve que sois invidioso! Pues essa sobervia no nace de otra cosa; de donde dixo mui bien Sant Agustín: Invidia est mater superbiae. Y no me espanto que andéis acusando i cavilando a tantos, quando se me a cuerda que Sant Iuan Chrysóstomo dize: Arrogans omnium est accusator. Emmendaos enoramala, i acordaos que dize el filósofo en el [cuarto] de las Ethicas, qu'el jactancioso es más dino de ser vituperado que el mentiroso; mas lo peor es que devéis vivir **tan confiado de vos**, que nada de lo que **avéis dicho** os parecerá jatancia. (Obs. 13)

Pero ese es el caso de J. de los Ríos y sus camaradas, quienes en otras partes de la carta aparecen también fuera de sí y pagados de su sapiencia:

....son los tales unos poetas fanáticos y, por hablar castellano, unos componedores locos que **arrebatados de un furor poético**los cuales, desnudos de arte, pobres de ciencia, faltos de election, **confiados de sí** como ignorantes, no hacen sino **decir** cuanto se les viene a la boca.... (f. 19r)

Por esto yo jamás huelgo decir mal de cosa, ni reprehender trabajos ajenos, sino aquellos ya de todos muy reprobados, o quando son de hombres muy **confiados de sí mismos**, con tan poca razón como V[uestra]s M[er]c[ede]s. (f. 43v)

Para describir las condiciones de uno y otros, «confiados de sí», así como su comportamiento, a la hora de «decir», se emplean hasta los mismos términos.

. deue el discreto estar confiado para consigo de q[ue] sabe lo q[ue] hace y diçe, y tener certeca de las cosas q[ue] tracta q[ue] son las q[ue]l deuen ser y q[ue] las tracta como y donde y al tiempo y saçon q[ue]l deue. En lo demas esta obligado a no dar yndiçios en algun excesso de

jactancia o de otro semejante biçio, ni tampoco en el deffecto q[ue] deciamos desta confiança llega a tanto q[ue] se descubre o hecha de ver en obras y palabras, ya passa del medio q[ue] a de tener, y como biciosa se condena por neçia, y deste excesso se biene a llamar los q[ue] assi la tienen confiados, como gente q[ue] passa y peca por demas. [...]. Assi ningunas hobras del discreto seran las q[ue] an de ser, ni se hobraran con la facilidad y destreça necessaria quando les faltasse esta rraçonable **confiança, la qual, quando por dicha es demassada es la berdadera madre de la arrogancia y con ella de la porfia, siendo pertinaz con sus opiniones, porfiadissima en sustentarlas**, q[ue] cosa es ber la ynsuffrible porfia de algunos confiados y q[ue] cosa, si os parece me decid, assi offende communmente en su conbersacion o donde quiera, como vn hombre porfiado. (Dial. de la Discr., f. 51v -f. 52r)

Es, como vemos, una actitud que está en contra del comportamiento discreto, que necesita de la confianza en medida razonable, pero sin sobrepasar esos límites, pues de lo contrario caemos en la arrogancia que es origen de tantos defectos.

V-2-h. *Syllogismus y enthymema*.

La Observación 18 nos ofrece un *enthymema ex pugnantibus*, basado en la ironía, de características similares al empleado en la última causa de la *Carta JR*.

Dezís que en aquel verso,
Pisa el immenso i cristalino cielo,

puso Garcilasso el cristalino, que es el >nono > cielo, por el empíreo, que es >onzeno>. [...] Señor Herrera, pues no puso cristalino por impíreo, como vos dezís, sino por el mismo >nono> cielo, a quien de ordinario se da este nombre. Diréis a esto que no es possible que Garcilasso dicesse tal cosa, porque las almas de los bienaventurados están en el cielo impíreo, i que assi no pueden pisar el cristalino, entre los cuales está otro cielo. ¡Aguda consideración por cierto! Espántome mucho cómo no reprehendéis a Garcilasso **porque dixo que el alma de aquel cavallero pisava el cielo, no teniendo el alma pies, ni vuestras censuras pies ni cabeça**.

Pero escúseme la fuerza de algunos señores amigos, que a ello me obligan, pues decir lo segundo es muy bueno: q[ue] "maligno" no se dice

sino a "espíritus malignos". **Pues, señores, ¿qué haremos, que entre los demonios no hay hembra?** Esta terminación "maligna" y "malignas" ¿de quién se dirá? pues las reglas de Gramática no permiten decir "spiritus malignas" (si ya no quieran sentir con alg[uno]s de los antiguos que dijeron que había demonios mujeres, y no mintieron si entendieron de algunas q[ue] que viven entre nosotros). (f. 42r)

En ambos, además, se añade una coletilla que acerca el contenido a un entorno más próximo, con lo que el autor de esta broma argumentativa da muestras ante el público de su agilidad mental, mientras que, contrariamente, el destinatario queda en una situación de ridículo mucho mayor.

V-3.- Otros recursos dialécticos.

La utilización de determinados *loci* en una y otra obra nos ha ofrecido semejanzas muy notables, pero no se agota ahí el nivel de coincidencias. La recurrencia al *affectus*, que tan útil resulta en este tipo de confrontaciones, presenta también una relación de parentesco interesante en su constatación.

V-3-a. *Ab adversariorum persona*.

La alusión directa al receptor es una de las constantes de este tipo de cartas, y aunque se trata de un rasgo de menor importancia que el argumentativo por tener menos posibilidades de variación, sin embargo sigue mostrando sus coincidencias. Vemos que Damasio y el Prete se dirigen a su interlocutor de idéntica forma, es decir, con la modalidad interrogativa y el mismo verbo:

....¿**paréceos** muy bien aquel pedaço de una Oda de Oracio que traducís desta manera....? (Obs. 13)
 ¿**Paréceos, señor Herrera,** que hizo mal Garcilasso.....? (Obs. 16). (También en Obs. 19, Obs. 44).

¿**paréscele a V[uestra] M[erced]** que siendo esta señora doncella y de tal edad estuviera bien dicho "milagro y maravilla de mujeres", (f. 23r)

A la hora de la justificación también se coincide en nexo y verbo:

I porque veáis que no es solo este poeta el que a hecho esto.... (Obs. 14)

...**porque vean** las gentes...(f. 43r)

En las *Observaciones* la referencia al oponente dialéctico se lleva a cabo en términos muy semejantes a los ya analizados en la *Carta JR*. Son constantes los apóstrofes descalificadores, especialmente los de carácter irónico :

¡O, cómo mostráis, señor Herrera, que es mui duro vuestro ingenio....! (Obs. 16)

¡O famoso hombre, o aguda anotación! (Obs.7)

¡Oh bienaventurados veinte años de estudio del señor Jerónimo de los Ríos! ¡Oh bien empleadas horas de sus estudios! ¡Oh felicísimo ingenio! ¡Oh spiritu divino! ¡Oh admirable erudition de hombre que en veinte años no topó con este verso en el sesto de Virgilio! (f. 25r -f. 25v)

Deviades de soñar cuando tal os passó por el pensamiento (Obs. 29)

¿**Soñábades** cuando esto escreviades? (Obs. 40)

¿**Hanse soñado**, por ventura, como dice el otro, en Elicón o en Parnaso? (f. 17r)

Las exclamaciones de asombro son habituales, pero no lo es tanto esta idea de «soñar» para mostrar la distancia insalvable entre la propia realidad y la que se puede desprender de sus intenciones. Y por ese carácter especial nos llama la atención en las *Observaciones* la forma «morder», referida a la acción de criticar por parte de Herrera. Su fuerte connotación negativa hizo que reparáramos en este término:

Lo primero condenáis i mordéis con vuestro invidioso diente toda la Egloga, diziendo que es comedia..... (Obs. 23)

Encontramos también que la misma palabra con idéntico significado aparece en las Obs. 10, 13 y 36, lo que nos indica que se trata de un uso por el que el Prete siente cierta predilección. En la *Carta JR*. no se nos ofrece ningún caso de esta acepción; sin embargo, la *Carta I. Cert.* de Petrarca, que sirvió de modelo a Damasio, es la que recoge esta voz para la actividad de los críticos:

*Equidem horum ego non tam metu quam odio ac contemptu et ne **prurientibus linguis scalpendi** materiam atque instrumeta congererem, sepe me monui, sepe amicos: me ne novi aliquid scriberem, alios ne, sequid*

*forte iam scripseram, in apertum educerent. Non habeo quod de aliis querar; ipse michi non parui. Quem si scribendi tantus ardor accenderet, scriberem ac delerem et, quando es mens erat, ex literis voluptatem capiens, morsus ac **latratus invidie** declinarem.* (Pág. 626)

La recriminación que Petrarca se hace a sí mismo suaviza la dureza de los términos que emplea contra sus enemigos, pero en el caso de Jacopín no hay paliativo posible. Además, en el ejemplo que aportamos, se asocia a la envidia para que no exista duda de que el texto original está bien presente.

V-3-b. La imagen de *vir bonus*.

Frente a la figura de los oponentes aparece un emisor paciente, dispuesto a aclarar conceptos que debería ser conocidos por quienes se atreven a la crítica:

***Pero porque veáis** que casi siempre los poetas hazen al hado autor de todas las muertes i sucessos buenos i malos, [...] **quíeroos dezir** qué cosa es hado.* (Obs. 45)

*...pero con todo que, como digo, esté tan escusada a esta palabra **quiero que vean** en todo lo poco que saben, y **vean** si tengo yo razón de publicar su ignorancia.* (f. 29r)

En la digresión de este cuento me quiero estender más de lo permitido (no pasar de aquí para llamarme mal rethórico con tan prolija digresion, que yo se cuán breves han de ser semejantes salidas, y si con entender esto vieren que hago esto otro, sepan que **quiero spaciarme** un poco y como dicen los gramáticos "dilatare verbi f[...]brias", **para mostrarles** cómo sé yo tratar las cosas que tomo a cargo quanto quiera bajas y de poco, cosa que bien hecha es de mayores ingenios y más elocuente copia que la mía.) (f. 30v)

Como la ignorancia suele ser uno de los defectos del contrincante, veíamos a Damasio que al contestar a los críticos era consciente de que se obligaba a «enseñar a V[uestra]s M[ercede]s infinitas cosas que no saben», y este hecho se repetirá también en las *Observaciones* con una forma muy similar:

*Cierto, Señor Herrera, que me tenéis molido, mas ya que me e puesto en esto, no puedo bolverme atrás; i también, aunque sea trabajando, quiero cumplir una de las obras de misericordia, **que es enseñar al que no sabe.*** (Obs. 21)

A veces la cuestión es tan obvia que la explicación de la misma genera hasta vergüenza:

.....Señor Herrera, errastes queriendo que este pronomen, aquesto, sean dos pronombres juntos, no siendo más de uno, aunque compuesto. **Vergüença e de baxar a cosas desta manera**, mas todo lo merece quien va tras vos. (Obs. 38)

.....siempre por estrella matutina se entiende la Venus, uno de los más exscelentes planetas. **Cosas son estas tan sabidas que no sin gran corrimiento** se pueden tratar. (f. 22v)

Son actitudes ante los oponentes que se enuncian con vocablos idénticos y reacciones que coinciden, lo que va dejando claro lo mucho que hay en común entre las dos cartas.

V-3-c. Coincidencias en la *elocutio*.

Recogemos aquí una serie de coincidencias verbales que aparecen en distintas situaciones, pero que se expresan de modo semejante en una y otra carta.

a) Al iniciar una narración ilustradora del asunto que se trata:

Pues a este propósito se me ofrece un cuentezuelo harto donoso.... (Obs. 13)

Cuento es viejo, pero viene muy **a propósito**.... (f. 30r)

b) La ponderación de unos versos provoca idéntica reacción: la de considerarse buen poeta sin que eso pueda ser tachado de arrogancia:

*I de mí os digo que si solo este terceto uviera hecho, me tuviera por gran poeta **sin creer que era arrogancia***. (Obs. 22)

Estoy yo tan pagado y tan enamorado de estos tercetos, no sé con cuánta razón, que por decir lo que de ellos **siento sin mucha arrogancia**, me parece que quien en su género metiere otros tales seis versos hará muy mucho en ellos (f. 37r)

c) La exhortación al oponente a recapacitar sobre la cuestión que se debate y que conduce a una exclamación del autor con los mismos términos:

.....dezís que es elogio para más que pastor.
Pues venid acá, por vida mía, ¿un pastor no puede tener aquellas partes (de las cuales a vos os faltan algunas? (Obs. 28)

Pues mírenla bien y traten de entenderla. Más hay en ella de lo que les parece, más trabajo me costó de lo que su facilidad muestra. **¡Por vida mía,** que estaría para me contentar con este ejemplo! (f. 38r)

d) La descripción del estilo responde a la valoración de los mismos conceptos y con palabras idénticas en algunos casos:

Ai en Garcilasso mejor verso que éste? A mi juicio no, porque su **blandura es grande,** el **sonido** estremado, las **dictiones** de que está compuesto **cortesanar.** (Obs. 8)

I assí porque sus Canciones no saliesen libres de vuestras manos, en la [cuarta] dellas, cuya **dulçura, concetos,** stilo i compostura es admirable, dezís que aquel verso..... (Obs. 10)

También dezís que comienza prolixamente Nemoroso en esta Egloga a describir el sitio de Alva de Tormes. No sé por qué en verdad, porque el **estilo es dulce, las palabras propias,** todo lo que dize **a propósito,** los tercetos en que le pinta cinco o seis. (Obs. 29)

Ni solamente hay repetición, pero hay anadiplosis, hay una maravillosa variación, hay finalmente un **afecto** en la priesa de las repeticiones **tan grande, una blandura en los epitetos, un regalo en todas las palabras, un decoro tan natural, un seguir el propósito** q[ue] yo ensayo tan bien seguido, que no sé yo de todas mis cosas cuál llega a estos seis versos. (f. 37r)

e) En la valoración de la poesía de Garcilaso por parte del Prete y la que Damasio hace de la propia los conceptos mencionados son prácticamente los mismos. Dadas las características de la *Carta JR.* esta apreciación sólo se lleva cabo una vez (y resulta hasta un poco forzada según vimos en su momento), pero en las *Observaciones* se insiste con frecuencia en la dulzura de los versos como rasgo característico de la buena poesía de Garcilaso:

.....no convienen versos lascivos i regalados para esta tristeza. Pues yo os digo que antes me parece

*artificio para divertir la pena del Duque de Alva, i regalándole con aquella **dulçura** de versos hazer menguar en algo su dolor. (Obs. 17)*

El hecho de que la dulzura del verso sirva de consuelo al Duque encaja perfectamente con el efecto propio de la obra poética, ya que esta clase de composiciones se caracterizan

.....por tener [en ellas] la suavidad de la oración el deleite y movimiento de los ánimos por principal objeto (f. 34r)

según se nos decía en la *causa* décima, y precisamente aquí vemos aplicado el efecto de la suavidad expresiva al dolor, para que éste quede mitigado.

Son varias las veces que la respuesta al poeta sevillano viene por el lado de la dulzura del verso, pero una de ellas está motivada por la intención del Prete de sacar a la luz pública los defectos de los que adolece la poesía de Herrera, censor de la poesía de Garcilaso. Es lo que ocurre en la Observación 13:

¿Paréceos mui bien aquel pedaço de una Oda de Oracio que traduzís desta manera:

*Ni sus padres al tierno Troylo siempre,
o lo lloraron sus ermanas Phrigias?*

¿Es mui bueno aquel verso primero? ¿Suénaos mui bien aquella juntura de vocablos i vocales que ai en las tres postreras dictiones suyas?

¿Cómo puede Herrera criticar la poesía de alguien haciendo (o traduciendo) estos versos? Es la misma situación que se le planteó a Damasio, a quien vemos revolverse de igual modo contra uno de los jueces que le había criticado una expresión suya, sin ser él capaz de llegar ni a un nivel medio aceptable:

Pregunto yo: Si este señor, comenzando a loar a Salomón en un soneto suyo comienza diciendo:

*Si Salomón q[ue] fue tan avisado
¿por qué no diré yo en un soneto pastoril,
vituperando:*

*Ingrata Galathea, cruel, maligna
tan propio, tan galano y tan bien d[ic]ho? ¿Cómo,
señor, así se había de loar Salomón, padre de todo
el saber humano, el más sabio hombre después de
Adán, acá de los nacidos, padre de la sabiduría
humana, que rescibió el saber por gracia, alumbrado*

del Espíritu Santo? ¿Un hombre tal, había de entrar loándole V[uestra] M[erced] con llamarle «avisado».... ? (f. 42v - f. 43r)

Es evidente que la finalidad de este texto y el de la Observación 13 es la de dejar al oponente en idéntico plano de incompetencia.

Como resumen de esta larga enumeración de coincidencias, debemos decir que no todas pueden tener la misma importancia a la hora de hacer su valoración. Podemos pensar que algunas de ellas pueden ser fórmulas frecuentes en la prosa o en la introducción del discurso; pero existen otras que, por el contrario, son mucho más difíciles que se formulen o utilicen con el nivel de semejanza que se aprecian en el cotejo de estos textos. Destacamos en este sentido un grupo constituido por los conceptos siguientes:

- 1) La advertencia sobre la reacción de «odio» propia de las disputas.
- 2) La intención de «ganar crédito» con la obra crítica.
- 3) El uso lingüístico de los denominados «discretos».
- 4) La coincidencia expresiva de los comportamientos, mediante la forma «bien pudo».
- 5) El argumento del empleo del ingenio para asuntos de poco valor.
- 6) La bondad de la «*evidentia*», enunciada con términos tan afines.
- 7) El uso especial del *enthymema ex pignantibus* con su añadido final.
- 8) La igualdad en la reacción ante logros expresivos deseables, siempre «sin arrogancia».
- 9) La identidad de términos que constituyen la esencia del hecho poético.

La concurrencia en estos apartados, junto con las otros que quizá se consideren más de detalle, son los datos que nos llevan a nuevas conclusiones en el estudio de las *Observaciones* del Prete Jacopín.

V-4.- La distinta fortuna de la segunda imitación del *Risentimento* del Predella.

Estamos de nuevo ante una carta de controversia que imita el modelo italiano, como la *Carta JR.*, pero que en este caso adquirió notable difusión, aunque, por razones relacionadas con el origen de este tipo de actividad, el seudónimo ha ocultado o confundido al autor de la misma durante muchos años, como ocurrió también con el Bachiller de la

Arcadia. No parece disparatado concluir, a la vista de los abundantes ejemplos expuestos, que las actitudes recogidas en el apartado anterior responden a un mismo talante, utilizan una expresión afín, acuden a recursos similares, se plantean de forma idéntica en bastantes casos, es decir, proceden de una misma fuente. Adquieren así mucho más sentido las palabras de Herrera en el prólogo de su *Respuesta*:

Mas perdone Dios a d. Diego de Mendoça aver traido de Italia este genero de escrevir. Porque dio atrevimiento a Damasio, para dezir mal del *Inventario* de Villegas con aquel donaire, que tiene en todas sus cosas, y despues para juzgar estas *Anotaciones* en una mui prolixa carta, que envió desde Valladolid a un Platero, que estava en Sevilla.

con la mención expresa de Damasio para decir que ha sido el primero en criticarlas (lo que no es muy normal por parte del que ha sufrido la crítica), y la Respuesta 3, cuando dice «que sois muy pequeño...» Estas frases, analizadas a la luz de este contexto retórico, muestran la sospecha por parte del poeta andaluz de que la invectiva del Prete podía tener su paternidad en Damasio o un grupo académico afín, ya que él había conocido al vallisoletano y sabía de su agudeza, de la pequeñez de su estatura (recordemos que el propio Frías alude a este detalle en la *causa* tercera) y de su afición a la discusión. También debía saber de las reuniones y cenáculos literarios (recuérdese lo que a este respecto adelantábamos en el cap. I), donde era moneda común la censura literaria. Por esta razón Herrera lanza los dardos en varios sentidos: pensando, de una parte, en el ataque personal; o apuntando hacia un grupo castellano más numeroso, con «acólitos», que viera en sus *Anotaciones* la manifestación expresa de una rivalidad poética². Las dos direcciones podían ser válidas, pues una y otra podían darse al tiempo, pero siempre con la figura del secretario del Almirante en el fondo del problema.

²*Ibid.* pág 33 y ss. Esta ha sido la idea más compartida hasta ahora por la crítica: que se trataba de una rivalidad entre la escuela castellana y la sevillana, representada la primera por el Brocense y la segunda por Herrera. Al no tener en cuenta este último los comentarios de Sánchez de las Brozas al poeta toledano, los amigos y academias próximos lo habrían interpretado como un desprecio y trataron de desprestigiar al autor mediante las *Observaciones*. Puede que, efectivamente, este fuera un factor que contribuyera a la decisión de atacar al sevillano, produciéndose de este modo un enfrentamiento entre grupos pertenecientes a distintas regiones y con visiones diferentes de la poesía. De cualquier manera este es un elemento añadido, ya que consideramos que se trata de una situación que, inicialmente, parte de personalismos más que de posturas agrupadas.

Vemos cómo otra vez Damasio de Frías puede estar detrás del ataque a la labor de un crítico y poeta (caso similar a J. de los Ríos y de Salado) por medio de una forma epistolar, con la peculiaridad de que las coincidencias estilísticas que se dan entre las *Observaciones* y la *Carta JR.* no se aprecian en igual proporción (porque es mucho menor) si hacemos un estudio estilístico extensivo a las otras obras del secretario de los Enríquez. Para comprobarlo basta cotejar las dos primeras cartas dadas a conocer en este trabajo o los diálogos entre sí o en relación con las cartas. Son bastante escasas las coincidencias expresivas entre la *Carta JR.* y la *Carta Salado*. La razón es obvia: la carta al secretario Palomino, de los Ríos y Rivera siguió el modelo italiano de epístola de polémica correspondiente al *Ris Pred.*, igual que la que ahora Jacopín envía a Herrera.

Pero lo curioso es que en esta última, además de mantener la semejanza estructural con una obra elaborada veinte años antes, presenta como novedad la intensificación del tono despectivo (detalle que tenía su razón entonces por responder a una ofensa recibida en carne propia). En el caso de las *Observaciones* contra Herrera sólo se justifica esta agresividad por el deseo de mermar el éxito de las *Anotaciones* y su posible influencia, al considerar Damasio que se trataba de un enemigo directo. La razón de tal afirmación por nuestra parte la basamos en que ambos autores habían partido de fuentes teóricas comunes y habían orientado su estudio hacia una misma materia, la lengua en función de su expresión; sin embargo, sus directrices no parecen coincidir. Entonces Damasio recuerda las orientaciones aristotélicas dadas sobre la discusión de ideas en la *Retórica*³ y vuelve con energías renovadas a reemprender una tarea que no había olvidado: la confrontación dialéctica.

V-5. La actitud ante la lengua como problema de fondo.

La carta en sí nos proporciona algunos datos sobre la base del desacuerdo, que a duras penas se puede adivinar tras el tono agresivo y descalificador que encierran las *Observaciones*. Esto ha dado lugar a que Menéndez Pelayo opinara que «la controversia no llegó a adquirir los verdaderos caracteres de una cuestión crítica: no pasó del terreno retórico, y como toda disputa de palillos y menudencias gramaticales, degeneró pronto en un diluvio de personalidades y groserías....⁴»

³Vid. I-3-c. También la nota 89 del mismo capítulo.

⁴*Op. cit.*, pág. 259.

Macrí pone de manifiesto las arbitrariedades y extrae como fundamento teórico que los panteamientos del Prete están en «la norma conservativa, institucional y sincrónica del clasicismo vulgar castellano»⁵, lo que no encaja para nada con lo expuesto por Jacopín en la Obs. 7 en la que se defiende la utilización de versos del italiano y la introducción de vocablos de otra lengua, como es el latín, por poner un ejemplo.

Montero señala el carácter ecléctico de Jacopín, su admiración por Hurtado de Mendoza, como muestra de su apego a lo ingenioso y festivo que «deja traslucir un vago ideal, quizá más vital que estrictamente literario: el de una literatura concebida como pasatiempo de caballeros en sus ratos de solaz y adorno de sus personas, cultivado como un medio de explayar el ingenio y exhibir letras antes que como un ejercicio de búsqueda o disciplina artística. Otorgarle un papel más específico _portavoz de una escuela o tendencia literaria concreta, continuador de Valdés o anticulterano precoz [rasgos que le atribuye Macrí]_ engrandece en exceso su figura»⁶.

Estas conclusiones, extraídas exclusivamente de la misiva a Herrera, vienen a incidir en la dificultad de atisbar algunos principios teóricos entre esa maraña de invectivas, frases irónicas, descalificaciones y otras variedades de lindezas que Damasio dedica al poeta sevillano. Sin embargo, cuando analizamos las ideas que se dejan entresacar del ardor polémico a la luz de otras obras de Frías, encontraremos que hay en todo este maremagnum dialéctico de las *Observaciones* una ciertas tendencias coherentes con principios defendidos por el pucelano.

Comencemos por uno de los conceptos lingüísticos más simples de los tratados en la obra Jacopina: el *cacóphaton*. A esta circunstancia se alude en tres Observaciones, la 4 (F.H. rechaza «tamaño»), la 11 (F.H. rechaza «alimañas») y la 13 (el prete alude a unos versos de F.H. que serían cacofónicos).

Las palabras de Herrera a propósito de «tamaño» eran las siguientes:

⁵O. Macrí, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1959, pág. 81.

⁶J. Montero, *La controversia...* pág. 60.

«ni su formación es buena, ni el sonido agradable, ni el significado tan eficaz, que no se hallen voces que representen su sentido.»

Jacopín argumenta:

Esto, señor Herrera, es disparate, porque lo primero el vocablo es muy usado, la formación, que vos llamáis, mui buena, porque en él no ai letra áspera ni pronunciación desabrida;[.....] y su significado es propíssimo, y siéndolo no ai para qué buscar otras voces i dexar ésta cuando viniere a cuento.

Además del uso y la propiedad (de los que hablaremos después) en el vocablo «no ai letra áspera ni pronunciación desabrida», de manera que no se da ningún vicio en el término que impida que sea aceptado como bueno. Esta idea la formulaba Damasio de modo mucho más desapasionado en uno de sus diálogos:

«Deuemos en qualquier genero y suerte de horacion q[ue] sea La nuestra guardar siempre mucho decoro y decencia, assi en el todo de la platica, como en cada palabra dellas; consiste el decoro en la conformidad y propossito de las cosas, del lugar, de las personas. Depues de esto en la onestidad, q[ue] sean las palabras no deshonestas y mal sonantes en la significacion con el sonido; este vizio llaman los Griegos *cacophaton*. Llamamosle nosotros con voz corrupta *gaçafaton* y es quando ay torpeza en la significacion, o en el sonido o quando en todo junto.» (D. de la Discr. f. 118v)

Tres son las maneras en que puede realizarse el *cacóphaton*: en la significación, en el sonido o en ambos conceptos. Frías no encuentra que haya vicio fónico ni significativo en «tamaño», mientras que a Herrera no debieron de sonarle muy bien las dos nasales en sílabas contiguas. Pero si eso era así, el vallisoletano no entiende que entonces se pueda traducir un final de verso como «al tierno Troylo siempre», de la Obs. 13, donde las dentales casan difícilmente con la ternura. Y menos comprende aún que el poeta andaluz se atreva a criticarle a Garcilaso el uso de «alimañas» (en la Obs.11) por ser voz rústica, lo que implicaría una falta al *decoro* de la situación, cuando él es capaz de utilizar vocablos como los que se ejemplifican en las *Anotaciones* :

Mas vos, señor Cicerón, que tan culto i elegante sois i que tanto miráis en la propiedad de las

dicciones, ¿tan buen término os pareció llamar a Proporcio en aquellas vuestras censuras toroso, por hinchado y grave, o por lo que a vos se os antojó? ¿Tan buen vocablo os parece exercer, que lo usastes dos veces una tras otra, siendo más propio de escrivanos que de oradores? ¿Tan bueno es idiotismo? ¿Tan bueno tonto, para ponello en aquella traducción o destrucción de un verso de Ovidio tan fría i duramente? ¿Tan bueno i honesto ombligo, que gustastes de ponerlo dos veces donde no era necessario? Quiçá diréis que este postrer vocablo es propio de aquella parte, i que no aviendo otro que lo sea tanto, no ai para qué huir dél. Cierto, señor Herrera, que fue dicha que no se os ofreciesse dezir culo, porque de la misma manera creo que lo usárades. (Obs. 11)

Del tono expositivo del *Diál. de las Ls.*, en el que se nos exhorta a guardar el «decoro» y la «decencia», pasamos a la agresividad de este fragmento, mucho más acorde con la acción dialéctica. En él la progresión del clímax contra las cacofonías semánticas y fónicas cometidas por Herrera oscurece en buena medida el componente ideológico del texto, más representativo de la acción de motejar que de la búsqueda de soluciones a problemas de estilo. Estamos ante una cuestión tratada a menudo en las gramáticas y donde es fácil el desacuerdo, como ha venido ocurriendo en los problemas analizados en la *Carta JR.*, por ejemplo, de manera que otra vez cada uno aportará su solución, y habrá casos en que no se llegue a los resultados apetecidos, pues a veces la lengua no ofrece los términos adecuados. Así lo reconoce el propio Damasio, quien reflexiona sobre la necesidad en ciertos momentos de algunos vocablos que no responden al ideal fonético o semántico y que no hay más remedio que usar:

Hay quando La cosa en si es honesta, y el termino con q[ue] significa tiene mal sonido, como por rretraer, vsan algunos regular, quierese en la oracion euitar qualquiera cosa superflua y poco necesaria, pero tampoco faltar en lo que es menester. (*Dial. de la Discr.* f. 119v)

En relación con la crítica a Herrera, sería el caso de «ombligo», si hubiera habido que hablar de él, pues para esa parte del cuerpo no hay otra palabra mejor; pero parece que no era necesaria, de manera que era mejor no haberla mencionado con lo que su exclusión no hubiera faltado a «lo que es menester».

Precisamente este último giro nos lleva a uno de los conceptos más importantes del pensamiento lingüístico de Frías y al que se alude también con frecuencia en las *Observaciones*: la **propiedad**, rasgo que se presenta unido al **uso**. Conforman estas dos cualidades de la lengua uno de los argumentos más utilizados por Damasio para defender a Garcilaso a lo largo de las *Observaciones*. El primero sirve para avalar cuatro casos:

....tamaño, cuyo significado es propíssimo y siéndolo no aí para qué buscar otras voces. (Obs. 4)

....i si este verbo ver es tan proprio para su significado que ninguno lo es tanto (Obs. 21)

También dezis que comiença prolixamente Nemoroso en esta Egloga a descriuir el sitio de Alva de Tormes. No sé por qué en verdad, porque el estilo es dulce, las palabras propias..... (Obs. 29)

Demás desto, escurrir es mui buen vocablo i propio... (Obs. 31)

En las *Observaciones* la referencia al uso de ciertos vocablos se hace desde tres directrices:

-Uso común, sin especificar el usuario o representado por personas de poca formación: en las *Observaciones* 6 («agnusdei»), 16 («hazía»), 21 («tú»), 39 («corteza» como «pellejo»).

-Uso de discretos: Obs. 5 («ayuda» y «lindo»)

-Uso de autoridades que se mencionan: Fray Luis de Granada, Obs. 5 («ayuda»), D. Diego de Mendoza, Obs. 6 (empleo de vocablos latinos en castellano), Propercio, Horacio y Lucano Obs. 19 («mundo» por «tierra»)⁷.

Son, como vemos, bastante numerosas las veces que Damasio recurre a estos argumentos lingüísticos para justificar la utilización de un vocablo. Sobre ellos se asienta la base de la lengua:

...si la copia fuesse essencial a las lenguas, yo no se por que no hauia de ser vna y la misma en todas, aunque no se si quisisteis dezir necessaria,

⁷No incluimos citas de Autoridades que se proponen como modelo poético que podía ser imitado, Obs. 14, 15, 17, o como padres de una determinada ideología, Obs. 35, por ejemplo. Más que ejemplos de usos lingüísticos concretos, en esas ocasiones se acude a ellos como muestra de comportamiento literario en el tratamiento de un tema en una situación parecida a la tratada.

pareciendoos lo mismo, lo que tampoco tiene razón, pues la abundancia no mejora la calidad, y dos ò, tres sinonomas (sic) dictiones, quiero dezir nombres que significan vna misma cosa, aunque traygan variedad, **pero no mejoría en la significacion y propiedad, no siendo mas de vno el termino, ò, diction que con propiedad significa la cosa, y la lengua que destos no tuuiere falta, ymportarle ha poco que dessos otros le sobren, ò, falten, para lo que es entereza, y complimiento suyo pues todo lo que es mas desto, ya es para hornato y elegancia, no necessario para bien explicarse.** (f. 141v - f.142r)

Lo verdaderamente importante para una lengua es la existencia de términos que «con propiedad significa[n] la cosa», que es la situación que se da en «tamaño» y «ver», y que obliga a no buscar ya más. Entonces nos preguntamos, ¿qué es lo que hace que las dicciones signifiquen con propiedad? La respuesta que nos da Damasio es contundente: el uso.

Pero viniendo a la propiedad, aun en ella me parece à mi y lo tengo por menos probable que tengan los nombres ni qualquiera palabra que algo signifique mas propiedad ò razon de significar de la que el vso les quiso dar, ò, direisme vos, ya lo se que el vso nacio de la prudencia y conoscimiento de los hombres más doctos y discretos, Los quales, como los que mejor conocen las cosas y sus propiedades, conforme à ellas les dieron los nombres. (*Dial. de las Ls.* f. 142v. El subrayado pertenece al texto)

El uso está basado, según se nos dice, en la prudencia y conocimiento de los hombres doctos que nombraron las cosas. Ellos pusieron los nombres y luego se generalizaron, por lo que el uso no tiene su punto de arranque en el azar o en la casualidad, sino en el saber y la discreción⁸. De ahí que en las observaciones que Frías hace a Herrera

⁸Hemos de hacer aquí una aclaración sobre la participación de los hombres doctos en el nombre de las palabras. Damasio sigue las ideas aristotélicas de la arbitrariedad en los nombres de "primera imposición" o "simples", ya que éstos se deben al «beneplácito y antojo de los primeros ynuentores, sin que en su primera origen tuuiesse mas razones este nombre cielo para significar cielo que tierra» (*Dial. de las Ls.* f143v.) En las palabras de "segunda imposición" o «deriuadas de las primeras, ò, en las compuestas de àquellas, en estas, sí es en las que yo señor entendí al principio, y lo digo agora, que puede hauer propiedad en quanto son deriuadas, ò, compuestas de las primeras con alguna anlogia y razon de la significacion principal, y en las tales tiene lugar la discrecion y prudencia de los que primero las nombran» (f144v.)

hayamos incluido las que corresponden al uso generalizado y las que pertenecen al uso de «los hombres más doctos y discretos», como enumerábamos *supra*.

V-6. La distinta posición de Damasio y Herrera ante la Lengua.

El concepto de propiedad de las palabras tiene una consecuencia inmediata en la exposición de lo que debe ser la expresión lingüística o el estilo. Al no haber, según veíamos *supra*, más que una palabra que con propiedad significa la cosa, ésta tiene preferencia para Damasio sobre las demás y por el mismo motivo considera improcedentes los juicios de Herrera cuando apunta la conveniencia de otros vocablos para la lengua poética. Este dato nos llevaría a pensar que Damasio aboga por una postura inmovilista en la lengua frente a Herrera que es el gran innovador. La segunda afirmación sí que responde a la realidad, pero la primera no refleja de manera exacta el ideal lingüístico defendido por Frías. El estudio que sobre el *Diál. de las Ls., Una crisis en la lengua del Imperio* hace J. L. Pensado analiza la actitud lingüística de los dos polígrafos, con el resultado de la existencia de afinidades muy claras en contra de los sectores inmovilistas, lo que les hace coincidir en la defensa de la innovación. Sin embargo el acuerdo desaparece cuando esa actividad se lleva a cabo sin límites, como propone el andaluz. Pensado resume así ambas posturas:

«Sin duda Damasio de Frías y Fernando de Herrera se conocieron en Sevilla en casa de la Condesa de Gelves. Si esa actitud común en defensa del italianismo y neologismo en general se forjó allí y al calor de una amistad, no podemos afirmarlo, aunque sí no ofrece duda la precedencia cronológica del vallisoletano sobre el sevillano. Si ya entonces les separó la desmesura y grandilocuencia del último, difícil de congeniar con la mesurada discreción del primero, tampoco podemos decirlo, pero no sería extraño que así fuese.

Cuando fueron publicadas las *Obras de Garcilaso con anotaciones de Fernando de Herrera* (1580) ya Damasio de Frías había acabado su *Diálogo de las Lenguas* (1579) y las coincidencias entre ambos autores son interesantes. Sin duda provienen del uso de las mismas autoridades (Aristóteles, Horacio, etc.). Herrera es más agresivo que Frías. Damasio se defiende y se justifica. Herrera critica y ataca: "por nuestra ignorancia habemos estrechado los términos extendidos de nuestra lengua, de suerte que ninguna es más corta y menesterosa que ella." [...] No duda Herrera en escudarse tras de Garcilaso: "Osó Garci Laso entremeter en la lengua y plática española muchas voces latinas, italianas y nuevas, y sucedióle bien esta osadía; y

¿temeremos nosotros traer al uso y ministerio de ella otras voces estrañas y nuevas siendo limpias, propias, significantes, convenientes, magníficas, numerosas y de buen sonido, y que sin ellas no se declara el pensamiento con una sola palabra?» (Una crisis..., pág. 42-43)

De 1573 y 1579 datan los dos diálogos de Damasio que sirven para aportar sus reflexiones en torno a la lengua⁹. La posición del vallisoletano en relación con este asunto se complementa en ambas obras, pero es en el *Diál. de las Ls.* en el que muestra una mayor coherencia y sistematización. Como complemento de los problemas antes analizados, el pensamiento lingüístico de Frías responde a los planteamientos que pasamos a enumerar:

a) Establece la relación de la lengua con la naturaleza y la condición humana, por lo que la mutabilidad y el cambio son consustanciales también a la primera:

.....y aun sí queremos dezir verdad, parece que en la condicion humana no es possible menos que hauer esta mudança ansi en las lenguas, como en todo quanto se vee criado (*Diál. de las Ls.* f. 136v)

b) Alega contra los inmovilistas que si no fuera por la mutabilidad la lengua ésta permanecería como en sus comienzos sin llegar a la perfección actual, pues los hablantes de aquella época rechazarían las innovaciones como hacen ellos.

.....sería vituperable qualquiera novedad en el hablar castellano, puesto a parecer vuestro y de otros en su mayor perfection possible, ¿porque no lo fuera, me dezid, assi tambien oy ha ochocientos años ò, lo fue desde que se commenço à yr mudando, siendo que al parecer de los de aquel tiempo les parecería lo mismo? (*Diál. de las Ls.* f. 139v)

c) Rebate el argumento inmovilista que presentaba a los tratadistas retóricos en contra de la innovación en las lenguas, afirmando su necesidad en determinadas situaciones y apoyando su inconveniencia en ciertas actividades de la vida pública.

.....los preceptos de Ciceron, y Quintiliano con los de quantos otros quisieredes, no vedan, si yo no me engaño la novedad en las lenguas, ni

⁹Vid. Cap. I, Obra.

quitan como pensais la libertad, de poner nuevos nombres a las cosas, que esto quando ellas por ventura son nuevas, forçado es buscarselos, ò, applicarlos algunos semejantes, pero ni en abundancia de los proprios condenan los peregrinos y aduenticios. Vedan ellos esto si que en las oraciones publicas que en sus tiempos se hacian, como agora en los sermones, ò, en las platicas, e ynformaciones digamos de las Audiencias con los juezes, donde es necessaria distinctio[n] y claridad, [...] como tambien en lo que se escriue..... (Diál. de las Ls. f. 140r)

d) Considera que la puerta de entrada de las novedades ha de ser el uso de las personas discretas:

..... si ya las voces y dictiones traydas de otras lenguas estuuieren (aunque frescas) recibidas en el vso de la gente noble y discreta, que son co[n] los que hemos de tener en todo cuenta, puesto que conocidas por nuevas, no las veda Ciceron , ni otro alguno Rhetorico, permittido l'es a qualquier graue scriptor vsar sin nota de Licencioso dellas, y lo mismo a los letrados en sus ynformaciones, a los predicadores en los pulpitos, sin que por vsar de voces y dictiones assi rezien commençadas, y tomadas de otras gentes por mas barbaras que sean haya solecismos, ò, barbarismos en su escriuir..(Diál. de las Ls. f140r- 140v.)

e) Describe cómo una vez introducidas las novedades será el uso el que les dé asentamiento en la lengua:

....el vso que es arbitro y Juez en el theatro destas representaciones y mudanças, condena, y abona, aprueua y desecha con no mas ley de la de su gusto quanto a el se le antoja, sin dexarnos libertad a vos ni à mi para yr contra lo que el hiziere ni condemnar lo que el abonare, ò, desechar lo que el admittiere, siendo pues como digo solo el vso quien quita y pone en las lenguas propriiedades y leyes dellas. Soy de parecer q[ue] con este se tenga cuenta y a este siruan qua[n]tos bien quisieren hablar y escriuir, y de àquellas palabras y terminos se aprouechen, que aunque nuevas, ò, peregrinas estén ya introduzidas en el tracto y vso de algunos discretos y autorizados hombres, puesto que no de todos, ni de los mas, y aunque como dizen no hayan llegado a la plaça y al commun tracto del vulgo... (Diál. de las Ls. f. 153v- f. 154r)

f) Amplía las posibilidades de innovación a cualquier persona que así lo necesite y se ayude de su discreción para introducir el término nuevo, siempre y cuando no sea ésta una práctica frecuente, porque entonces se convierte en persona reprochable por el perjuicio que hace a su lengua:

....y a quien con discrecion en sazon y tiempo se le offreciere sin affectarlo, ò, sin obscuridad, ò, notable vicio de la oracion, vsar de algun nuevo termino ynuentado con necessidad , ò, traydo de otra lengua con mayor propiedad, ò, mas gracia, ò, por alguna otra bien considerada razo[n], cierto se le permittiera agora y siempre traerlo, ò, figirlo, como desta licencia no vse demasiadamente, ni sea muy frequente en semejantes nouedades, que ya en los hombres tan licenciosos y atreuidos sera muy de reprehender, si no el effecto, a lo menos el affecto de su animo ambicioso y demasiado en nouedad semejante, que no dexó la virtud de hallar aquí su medio [....] que deuen ser con mucha razon excluydos de la Republica los noueleros, y mas mucho que ningunos otros los que procuran serlo con tanto perjuizio de sus patrias y naciones, estragando su propria lengua, perjudicando con una tal nouedad, notablemente a la reputacion y autoridad de sus naturales.... (*Diál. de las Ls.* f. 154r)

Como vemos no hay lugar para el inmovilismo lingüístico; más bien ocurre lo contrario, sólo que con un sentido de la medida que marca la virtud, en este caso, o la discreción en el otro diálogo. Damasio se adelanta así a enunciar y sistematizar de modo coherente y con rigor desapasionado (al menos en apariencia) los principios que deben regir la innovación en la lengua, materia de la que quizá pudo haber discutido con Herrera en casa de la Condesa de Gelves y en el que tenían sus puntos comunes y sus discrepancias. Pensado describe así lo que debió ser la postura de uno y otro:

«Damasio de Frías es más teórico, más sereno, más científico que Herrera. En él se ve la defensa aséptica y abstracta de un derecho, que puede o no utilizar; en cambio en Herrera esas mismas reclamaciones se hacen personales, acuciantes, casi agresivas. Herrera está luchando por sus propios ideales, Frías por los de todos». (*Una crisis*..... Pág. 44)

Efectivamente esa es la imagen que Damasio da de sí mismo en los diálogos escritos en su época de madurez: que lucha por los ideales de

todos, pero que no es la actitud que muestra en las cartas de su juventud y luego en las *Observaciones*, en las que se refleja tremendamente personalista, lo que nos hace pensar que con los años pudo controlar mejor sus impulsos y mostrar un talante ecuánime, favorecido también por la modalidad literaria que estaba utilizando, pero que sus esfuerzos en favor de esa apariencia discreta se vinieron por tierra cuando salieron las *Anotaciones* a Garcilaso. El vallisoletano se encuentra con la defensa y aplicación de unos planteamientos innovadores con los que coincide en el punto de partida, pero que van mucho más lejos de lo que a él le parece razonable porque vienen a instaurar un modelo lingüístico con el que él está en claro desacuerdo. Es el de la lengua en función de la *copia*, en lugar de en función de la *propiedad*.

De nuevo esta posición queda plasmada en los dos diálogos mejor que en cualquier otra obra de Damasio. En el *Diál. de las Ls.* Antonio enumera las que para él son cualidades de las lenguas:

....la *copia*, *sonido* *composición* y la *propriedad* son calidades yntrinsecas y digamos naturales de qualquiera bien culta lengua, (f139r.)

A lo que Damasio responde:

...si la copia fuesse essencial a las lenguas, yo no se por que no hauia de ser vna y la misma en todas, aunque no se si quisisteis dezir necessaria, pareciendoos lo mismo, lo que tampoco tiene razón, pues la abundancia no mejora la calidad.... (*Diál. de las Ls.* f141v.)

La preocupación de Damasio está en la calidad, no en la cantidad, porque para él existe una tendencia en el carácter español acorde con este principio:

Pero yo, que del ingenio Español conosco quan amigo es de la substancia dicha con brevedad en qualquiera cosa q[ue] se tracte y quanto se enfada con la superflua copia de palabras con q[ue] tanto dilatan y estienden algunos estrangeros sus escriptos y conceptos no querria dar en vicio con q[ue] yo tan mal estoy (*Diál. de la Dicr.* f71v.)

Su postura se inclina hacia la concisión y ve más propia de los extranjeros la tendencia a la expresión ampulosa, aunque no deja de constatar la existencia de los grandilocuentes en su entorno:

Nacen de aquí [se refiere a dos ejemplos de comportamiento] dos diferencias de hombres, los vnos apparentes y mentirosos discretos, los quales contentos las mas beces y aun cassi siempre con vna lustrosa aparencia de palabras sonoras, escoxidos terminos de dezir galanos, y muy buscados con cient vislumbres de luzes y elegancias pero vanos y perdidos en quanto dizen, gente sin algun caudal ni substancia de cosas, vna discrecion suelo yo dezir q[ue] son otros como estas rrentas reales q[ue] llaman de ayre. Assi pues su discrecion y saber de los semejantes es vna rrenta del hayre vna Rhetorica vana de la quel vulgo llama bernardinas¹⁰; haureyslos oydo vna tarea y dos vn dia, y ciento y no lleuays de quanto dizen mas vna bez que otra, quedandoos solo aquel estruendo de palabras en el oydo vazio pero el animo de cosa alguna de momento, solo os quedan como quien ha mirado al sol, no verdadera Luz en los ojos, sino vnas figuras, vnos adochos [sic] vanos del sol q[ue] en breue se dehacen sin dexar Rastro alguno de si: (*Dial de la Discr.* f 115v.)

Insiste en distintas ocasiones en este problema para que no se confunda el hablar ampuloso con el grave, y deja para la poesía, como concesión especial, el intrincamiento de palabras:

No es vueno tampoco el hablar ynchado q[ue] llaman y aq[ue]lla afectada grandeza q[ue] algunos mal engañados tienen por grauedad. El intrincamiento tambien de palabras no es bueno en el commun hablar, bien que se vse en poessia; hanse de dezir las cosas con la mayor claridad possible conuersando, escriuiendo, mal se pueden y deuen alargarse mas Los periodos..... (*Dial de la Discr.* f121v.)¹¹

¹⁰«Bernardinas son unas razones que ni atan ni desatan, y no significando nada. Pretende el que las dize, con su disimulación, engañar a los que le están oyendo. Pienso tuvo su origen en algún mentecapto llamado Bernardino, que razonando decía muchas cosas sin que una se atasse con otra.» Covarrubias, *Tesoro*....

¹¹El fragmento tiene marcadas algunas pausas en el original, pero no todas las necesarias, como suele ocurrir en esta clase de manuscritos. Son nuestras las pausas que se incluyen después de «grauedad» y las de «conuersando, escriuiendo,» Hacemos esta advertencia por si pudiera interpretarse el texto de modo distinto al marcar las pausas en otros períodos, pero nos parece que ese es el sentido más correcto.

La propuesta de Damasio para la lengua opta por la calidad, claridad, concisión y en la poesía puede haber, como licencia especial, «intrincamiento», pero queda lejísimos de las intenciones de Herrera, quien al pedir la inclusión de palabras «limpias, propias, significantes, convenientes, magníficas, numerosas y de buen sonido¹²» se distancia totalmente del «escribo como hablo» valdesiano y busca una lengua diferente para la expresión poética por la condición especial de este género literario:

....es la poesía abundantísima y exuberante y rica en todo, libre y de su derecho y jurisdicción sola sin sujeción alguna y maravillosamente idónea en el ministerio de la lengua y copia de palabras por sí, para manifestar todos los pensamientos del ánimo y el hábito, que representare y obra y efecto y grandeza, y todo lo que cae en el sentimiento humano sin que le falte mensajero de la voz, que signifique claramente todo lo que quisiere.¹³

La posición de ambos autores va por derroteros bien diferentes¹⁴, y cada uno ha buscado la situación que resulte más propicia para defender sus puntos de vista. Frías se había adelantado en el tiempo para mostrar su pensamiento lingüístico bien medido y organizado, pero entendió perfectamente que, con Garcilaso como punto de referencia, era mayor la ventaja que Herrera cobraba al defender en las *Anotaciones* la apertura de nuevos caminos expresivos, guiados por la audacia que el poeta toledano había mostrado en su época, sólo que dirigiendo esta vez la pauta hacia la eufonía y la copia. Esta actitud atentaría claramente a la propiedad

¹²A. Gallego Morell, *op. cit.* pág. 525

¹³*Ibid.* pág. 527.

¹⁴J. L. Pensado resume así la posición de uno y otro: «Los ingredientes del modelo herreriano: lengua *ciudadana*, no *rústica* ni *torpe*, ceñida al modelo *cortesano* y medida por el patrón cortado en las "casas de los *hombres sabios*". Nótese ese "por parecer solamente religiosos en el lenguaje" que intenta atacar una hipócrita y casi religiosa veneración que pretenden los enemigos de sus ideas. La venerabilidad e intocabilidad del lenguaje parece la pretensión de los dos condes y su portavoz Antonio en el *Diálogo de las Lenguas*, aunque revestida de gravedad y casi como marca distintiva de los españoles, y se contrasta con la mutabilidad de usos y costumbres, tan aceptada por las mismas gentes». *Op. cit.* pág. 43.

«Damasio no se siente tentado por esta magnificencia, numerosidad [...] y eufonía de las palabras. Acaso eso le sonase a desmesura.

Y ello es porque la pauta lingüística de Frías además de ser *cortesana* es *discreta*, y la altisonancia, la magnificencia y una continua eufonía se alejan un tanto de la línea de la *discreción*, básica en la selección del habla, en su totalidad, no sólo en la poética, sino incluso en la diaria o conversacional.» *Op. cit.* Pág. 44.

lingüística. Teniendo presente la mutabilidad de la lengua, ambos sabían que esta propuesta de Herrera era perfectamente viable, en detrimento de la que para Damasio era más acertada y también factible. Quiso éste entonces con las *Observaciones* presentar esta orientación como producto de las elucubraciones de un mal poeta, según se apreciaba en sus traducciones, ignorante del uso común y fuentes clásicas, además de envidioso de los aciertos poéticos garcilasianos. El problema es que ese ataque se mostraba carente de otros argumentos sólidos para demostrar que la concepción lingüística que él mismo defendía era mejor que la que el sevillano estaba proponiendo, pues sólo pudo acogerse a algunas correcciones de Herrera, como son las de «verás», «hazía», «meto» y alguna más, para advertir que esta vía prescinde de la base lingüística común por considerarla vulgar, y que a partir de ahí es fácil deducir adónde llevarán tales planteamientos: hacia un defecto tan odiado como la afectación. Es lo que se constata en la Obs. 34:

¿Quisiérades más enoramala que dixera, como vos, voces altas, significantes, rotundas, armoniosas, propias, bien compuestas, de buen assiento, i de sonido eroico, i dinas de ser mui usadas? I en otra parte, no son buenas palabras umildes, inchadas, tardas, luxuriosas, tristes, demasiadas, floxas i sin sonido; sino propias, altas, graves, llenas, alegres (i), severas, grandes, sonantes i generosas. ¡Cómo os devéis deleytar leyendo estas sonoras cláusulas! ¡Qué contento devistes de quedar cuando dixistes: los sagrados despojos de la venerada antigüedad! ¡Como si no tuviessen molidos estos vuestros epíthetos a cuantos los an visto! Pudierades acordaros, para moderar los que dezís en vuestro libro, que no ai cosa más odiosa que la afetación.

El resultado final de este debate es de todos conocido. El tiempo le dio la razón a Herrera en su propuesta de una lengua poética que se consolidó en el siglo XVII. Sin embargo, las consecuencias de tipo personal fueron de otro calibre bien distinto. El poeta sevillano acusó el golpe recibido y elaboró una *Respuesta* que apenas pudo servir para paliar el daño a su amor propio ni restaurar su buena imagen. El Prete, por su parte, se convierte en un «precoz anticulterano¹⁵» que con sus impropiedades, burlas e invectivas inició un camino que también continuaron los opositores a la corriente estilística representada por

¹⁵O. Macrí, *Op. cit.* pág. 85.

Góngora. Estos aspectos nos llevan a considerar las *Observaciones* como el punto de referencia para los enfrentamientos literarios del siglo XVII, al tiempo que se convierte en la obra con la que se culmina una trayectoria personal de controversia iniciada en la *Carta JR.*, y que supone el hito más importante de la confrontación dialéctica del siglo XVI.

CONCLUSIONES

Llegamos al final de un recorrido cuyo punto de partida está en el manuscrito 570 de la Biblioteca de Palacio, que nos ofrece un buen número de obras en prosa (cartas en su mayoría), poesía en verso tradicional castellano y poesía en endecasílabos, correspondientes en su mayoría a autores que desarrollan su labor creativa hacia la segunda mitad del siglo XVI. Al contrastar la gran variedad de composiciones y formas recogidas en el código, optamos por establecer algún criterio de recopilación que pudiera aunar materiales tan distintos, hasta llegar a la conclusión de que era la obra de Damasio de Frías la que se destacaba sobre el resto de los autores identificados y que otras epístolas del manuscrito guardaban una clara relación con el vallisoletano.

Nuestra investigación nos ha llevado a recoger los datos que aportan alguna luz sobre la vida de este autor, del que se desconoce tanto su lugar y fecha de nacimiento como de su muerte. Sabemos de su paso por la Universidad de Salamanca en años cercanos a la estancia del Brocense en ella; aquí adquirió la base de su formación humanística clásica que fue completando posteriormente con el conocimiento de los grandes autores italianos tanto en latín como en vulgar: Petrarca, Boccaccio y Pico della Mirandola, y los italianizantes hispanos, como Garcilaso de la Vega, Boscán y Hurtado de Mendoza, a los que junto con los latinos seguirá como modelos en su labor poética. Después de la etapa universitaria se traslada a la corte de Valladolid para desempeñar la función de secretario de los Enríquez, quienes ostentaban el cargo de Almirante de Castilla, familia noble que procuraba compaginar las tareas políticas con las intelectuales. Esta situación favoreció el contacto de nuestro autor con humanistas del momento y debió de propiciar su paso por Italia acompañando a sus amos, a juzgar por las apreciaciones que hace de la lengua toscana y por sus conocimientos bibliográficos. Sabemos por Cervantes que hubo entre ellos una buena relación, pero no podemos afirmar que se diera la misma situación con otros escritores contemporáneos que vivían entonces en la corte. Por los datos que él nos da en relación con su carácter parece bastante contradictorio y por su actuación lo juzgamos amigo de la polémica.

Posiblemente en uno de los viajes o en la corte a través de D. Diego Hurtado de Mendoza, tuvo conocimiento de las confrontaciones literarias italianas surgidas en torno a la estatua de Pasquino y manejó las cartas que componían alguna de las polémicas más sonadas de este ambiente, la del Bachiller de la Arcadia al capitán Salazar y las de Caro y Castelvetro. Sin lugar a dudas se sintió atraído por la vivacidad de esta modalidad epistolar en la que la ejercitación retórica, combinada con el ingenio, hacía posible una obra cuyos resultados asociaban con inteligencia el *docere y delectare*. Por otra parte tuvo ocasión de entrar en contacto con la obra de otros tratadistas italianos más cercanos en el tiempo, como Mario Equicola, Ludovico Dolce y Giovanni della Casa; la influencia de los primeros se deja notar especilamente en su producción de primera época.

A ese período pertenecen dos de las cartas que nuestro manuscrito recoge: la *Carta JR.* y la *Carta Salado*. Ambas están dirigidas a escritores del entorno vallisoletano, con quienes Damasio no mantiene relaciones profesionales muy fluidas, de manera que encontró en esta forma literaria un buen vehículo de expresión de sus desacuerdos ideológicos. Seguía de este modo el camino iniciado por Hurtado de Mendoza en su *Carta del Bachiller de la Arcadia al capitán Salazar* (1548), obra que al estar incluida en nuestro manuscrito hemos estudiado desde el punto de vista retórico e ideológico, con el fin de establecer los rasgos que configuran tal modalidad epistolar, lo que nos lleva a las consideraciones siguientes:

a) La carta se organiza de acuerdo con el esquema propio de la *oratio* en el *genus demonstrativum*, es decir, *exordium*, *narratio*, *argumentatio*, *peroratio*.

b) Su concepción guarda relación directa con el desarrollo y cultivo de la *urbanitas* renacentista, en la que la capacidad expresiva mezclada con la agudeza constituyen la base de la confrontación dialéctica, que es propia de este tipo de obras. Estas, como los diálogos, sirven para la defensa y exposición de unos determinados principios, pero en lugar de que tal actividad discurra por cauces expositivos acordes con la claridad y el razonamiento propio de la actitud dialogante, se orientan, por el contrario, hacia el personalismo más apasionado, en el que la descalificación, la ridiculización, la burla y la ironía corren parejas o apenas dejan entrever el aporte ideológico. El trasfondo ideológico de esta actitud se encuentra en la *Retórica* de Aristóteles, pues, tanto Hurtado de Mendoza como Frías conocieron, compartieron y difundieron las ideas del estagirita.

c) El destinatario y el asunto central de la misiva son localizables en el ambiente en que ésta surge, de manera que el público al que llega puede identificarlos.

d) El emisor busca con su obra ganar crédito con el ejercicio dialéctico orientado a caricaturizar la figura del adversario, cuya ignorancia suele ser el motivo principal de la misiva.

e) El deterioro de imagen del receptor hace que en la mayor parte de las ocasiones haya una respuesta tendente a restaurar la fama pisoteada, con lo que suele cerrarse la controversia.

En la carta de Hurtado de Mendoza al capitán Salazar se aprecian con claridad los caracteres enunciados. Su motivo principal se orienta a censurar las inexactitudes que se constatan en la crónica sobre la Rota de Albis, debidas principalmente a la precipitación e incompetencia del capitán, cuya labor y estilo («de alforja») contrastan con el rigor de la actividad historiadora de otros autores, como Pietro Bembo. El embajador parte estilísticamente de la prosa que Aretino emplea en algunas de sus cartas cuando ridiculiza actitudes y personajes de su tiempo; pero de acuerdo con la tradición prosística castellana, Hurtado se apoya en formas y expresiones coloquiales que, manejadas con soltura, dan como resultado una expresión irónica y burlesca, presagio de los hallazgos estilísticos de Quevedo en el campo de la degradación. Por otra parte vemos que la *dispositio* utilizada por Hurtado deja sentir su influencia en los ambientes italianos, de manera que la *Lett. M. P.* refleja ciertos paralelismos ya empleados por D. Diego. Esto nos confirma la idea expuesta por A. Gómez Moreno en su *España y la Italia de los humanistas* sobre las relaciones italo-españolas en el siglo XV y XVI en el sentido de que la aportación cultural no se hizo en una dirección única de Italia hacia España, sino que las obras españolas también tuvieron su aceptación en los círculos eruditos de Roma y Nápoles, principalmente.

Esta carta introductora del género en España, según palabras de Herrera en su *Respuesta*, pudo dar la idea a Damasio de escribir las dos primeras obras de controversia que le conocemos, la *Carta JR.* y la *Carta Canción*, pero no es el Bachiller de la Arcadía el modelo que ejerce más influencia en el autor vallisoletano, sino que éste opta por seguir los caminos iniciados por la *Carta I. Cert.* de Petrarca y el *Ris Pred.* de Aníbal Caro para la respuesta a sus críticos y el *Commento dello Illustrissimo*

Signor Conte Ioanni Pico Mira[n]dolano Sopra una Canzona de Amore, composta da Girolamo Beniuieni Cittadino Fiorentino, Secondo la mente & oppenione de' Platonici en el ataque a Salado.

La carta de Petrarca está motivada por la difamación de unos colegas contra unos poemas suyos, y el poeta, por medio de Boccaccio, deja ver la mala voluntad y poco acierto de las críticas. La de Caro, que se presenta elaborada por un conserje de la academia nombrado Predella, es la respuesta a las objeciones realizadas por Castelvetro sobre determinados usos poéticos en la composición *Canzone del Caro in lode della casa de Francia*, porque no se ajustaba la expresión al estilo petrarquista. Caro por boca de Predella va demostrando el acierto de su elección y la incapacidad intelectual de su oponente mediante un bien fundamentado despliegue retórico que ridiculiza al adversario y engrandece al autor. Estas obras son tomadas como modelo de imitación por parte de Damasio de Frías, quien siguiendo el precepto horaciano de escribir partiendo de lo ya tratado en otras obras, (*...tuque rectius Iliacum carmen deducis in actus...*) adapta las cartas italianas a la situación que el bachiller Rivera, el secretario Palomino, Jerónimo de los Ríos (único autor identificado en el contexto literario pinciano) y otros le habían creado al criticar unos sonetos suyos.

El estudio comparativo de las cartas del XVI (la huella de Petrarca es muy superficial) deja constancia de los puntos comunes y divergencias existentes entre la situación de los autores italianos y Frías, extrapolables en algunos órdenes a los dos países. De este modo hemos comprobado cómo el concepto de *imitatio* se encuentra en el fondo de estas epístolas, pero en el caso italiano es el desencadenante de la polémica, al defender Castelvetro una imitación más servil, sin apenas variación sobre el modelo, en tanto que Caro opta por una interpretación más libre y quizá más acorde con la recomendación que Petrarca hacía de tal actividad artística.

En el caso español parece que la actitud imitativa en la obra literaria no es reconocida positivamente como modo artístico por parte de Rivera y de los Ríos, mientras que es la ejercitación de tal principio por parte de Damasio la que genera la propia carta, posiblemente a partir de una interpretación de la *imitatio* basada en el *De arte poetica* de Marco

Girolamo Vida, cuyas propuestas artísticas se encuentran implícitas en la argumentación utilizada por Frías contra sus adversarios.

Desde esa relación artística vamos observando en ambas obras la defensa de la tarea poética a partir del concepto aristotélico de la lengua, entendida ésta como organismo acorde con la naturaleza y por tanto mutable. Esta concepción lingüística es la base que justifica los cambios e innovaciones expresivas propias de la poesía, para las que se requiere el *ingenium*, pero con la conjunción *imitatio* - *ars* como soporte principal, cuyos modelos son los clásicos latinos y Petrarca. La misiva italiana muestra unos fundamentos ideológicos comunes para los dos oponentes, pero discrepancias en las interpretaciones de los preceptos, lo que da lugar a una argumentación que justifique las novedades estilísticas que suponen la introducción de préstamos o ciertos usos metafóricos o la ausencia de rasgos cacofónicos en determinados vocablos, como cuestiones de mayor importancia. Caro muestra la profundidad de su pensamiento en materia lingüística y retórica con amplias disertaciones bien elaboradas, a la par que avaladas por el testimonio de algún escritor de la antigüedad clásica, o bien griego o bien latino, a los que hay que sumar los italianos en vulgar, desde Dante hasta sus contemporáneos. La situación de Frías en relación con los jueces de sus sonetos responde a conceptos diferentes del quehacer poético y exige, por tanto, abordar el asunto desde su base conceptual. Por ello establece en el *exordium* las diferencias entre los poetas que se rigen por *natura*, como sus oponentes, y los que se rigen por el *ars*, como es su caso. De los primeros se puede esperar alguna obra ingeniosa, mientras que a la poesía grave sólo puede llegarse desde la posición en que él se encuentra. Teniendo presente ese desacuerdo de concepto, buena parte de su argumentación se orienta a enseñar a sus adversarios los principios expresivos que rigen su quehacer artístico, para lo que acude a Virgilio y Horacio de los latinos, Petrarca de los italianos y Garcilaso y Boscán de los españoles, aunque estos últimos en menor proporción que los primeros. Su pensamiento suele estar bien fundado en las fuentes ya mencionadas, pero se ve menos elaborado y con menos método que su precedente romano. Los asuntos de los que se ocupa son: la incorporación de voces y elementos morfológicos latinos, como el superlativo *-ísimo*, la propiedad y adecuación de ciertos vocablos, el empleo de figuras retóricas y la expresión de conceptos amorosos platónicos. En una palabra, son los problemas de la *elocutio* los que subyacen en el fondo de esta misiva, igual

que ocurría en la italiana. De este modo vemos cómo las inquietudes están orientadas en la misma dirección, aunque las variaciones se dan en la implantación de estos problemas entre un país y otro.

Por otra parte, junto al interés conceptual que encierran estas cartas, hay que destacarlas como muestra de habilidad dialéctica. Caro marca una pauta de ejercicio retórico para la descalificación del adversario y defensa de la propias ideas que Damasio sigue y en ocasiones supera por su imaginación y agudeza, especialmente por la variedad de situaciones que es capaz de crear y por su soltura en el manejo de la *evidentia* (aunque a veces se adivina conocedor de su habilidad y se muestra excesivamente presuntuoso). Merece ser destacada la amplitud de recursos tendentes al *movere* que ambos escritores utilizan con acierto para ridiculizar al contrario y ganarse al público con ingenio. Esto fue lo que propició en el caso de Frías su fama en el arte del donaire, según afirmación de Herrera en su *Respuesta*.

La tercera carta de controversia que ofrece el manuscrito, la *Carta a una Canción de Salado*, sirve para iniciar la polémica por parte de Damasio. La razón está en el desacuerdo de nuestro autor con el concepto amoroso reflejado en una canción de Salado, quien opta por el amor natural como amor perfecto, al tiempo que considera otras clases de amor (posiblemente el platónico) como amores «con arte». Esta composición le parece a Frías casi un atentado ideológico contra las teorías amorosas divulgadas por la nueva Academia de Florencia y se dispone a defenderlas tomando como referencia una obrita escrita, poco antes de morir, por Giovanni Pico della Mirandola, que servía de comentario a unas canciones sobre el amor platónico de Girolamo Benivieni. El modelo italiano consta de una exposición inicial dividida en dos partes, en la que se recogen los principios ideológicos que sustentan la concepción amorosa; a partir de ella se hace un comentario sobre el reflejo de dichas ideas en los poemas de Benivieni. Damasio opta por resumir la segunda de las partes del comienzo y a continuación va rebatiendo una por una las estrofas que componen la canción. Nos llega así un proceso en el que el vallisoletano se muestra arrogante y seguro de unas teorías asentadas en Aristóteles y Platón (aunque mal combinadas), que, por la bondad de sus efectos en el alma de los enamorados, están muy por encima de las defendidas por Salado en su poema. La carta, aislada de su modelo, resulta llamativa por

todo el proceso silogístico que desarrolla y para el que sería necesaria una buena dosis de talento, pero cuando vemos la fuente de la que ha surgido nos damos cuenta de que estamos no ante un caso de imitación, sino ante una mala imitación de una obra de mucha mayor altura. Las diferencias de calidad entre el *Commento* italiano y la carta española son abismales, porque en el primero la profundidad, el método y la elaboración son los rasgos que la caracterizan, mientras que en la segunda hay confusión, improvisación y falta de madurez. Parece como si se hubiera escrito sin asimilar bien los principios platónicos y sin querer entender del todo los contenidos de la Canción, de manera que se producen incoherencias, resulta artificial, atropellada..... En una palabra, es la obra menos lograda de Damasio de Frías.

Vistas las tres cartas anteriores, nos parecía imprescindible establecer la relación de las mismas con otra controversia cercana en el tiempo, aunque algo posterior, y que por la virulencia de sus ataques resultó ser la polémica más importante del siglo XVI. Nos estamos refiriendo a la discusión literaria mantenida entre Herrera y el Prete Jacopín. Los estudios llevados a cabo hasta ahora sobre este asunto se habían tropezado siempre con al menos dos escollos difíciles de salvar: la carencia de datos fiables sobre la figura del Prete y la falta de datos fiables sobre la existencia de otras controversias hispanas que pudieran aportar alguna luz a las especiales características de ésta. J. Montero, el último en abordar el tema en profundidad y a cuya obra *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas* debe mucho esta investigación, determinaba con claridad las fuentes de la polémica: la *Carta del Bachiller de la Arcadia al Capitán Salazar* y la discusión literaria de Caro y Castelvetro. Asimismo, daba como autor de las *Observaciones* al Condestable don Juan Fernández de Velasco a partir de la nota del marqués de Morante recogida por J. M. Asensio, a la que aludimos en su momento y destacamos por las modificaciones que el propio editor hubo de hacer en ella. Discrepábamos en esta parte: porque, tomando como referencia la nota del marqués de Morante sobre la autoría, cabe pensar que en la elaboración de la invectiva a Herrera pudo participar el Almirante de Castilla, en esas fechas el hijo de D. Luis Enríquez de Cabrera (el primer «amo» de Damasio), también de nombre Luis, o quizá su secretario, apuntamos nosotros, al no tenerse «noticia de que éste fuese literato». La razón es bien simple: si el dato sobre el Condestable exige una rectificación de nombres y de fechas para que

cuadre, también puede ocurrir que en el caso del Almirante sólo haya que pensar que éste pueda ser la figura representativa de un grupo en desacuerdo y que su secretario fuera el artífice de la obra. Lo cierto es que esta posibilidad nos llevó a confrontar las cartas de Damasio con las *Observaciones* y los resultados han sido bastante esclarecedores. El *Ris. Pred.* es la carta que motiva la respuesta de Damasio a Rivera, de los Ríos y Palomino y esta misiva es el precedente de la invectiva a Herrera, de tal modo que la disposición, argumentación y estilo muestran un nivel de coincidencia muy por encima de las similitudes que podemos encontrar en las otras obras de Frías, por lo que llegamos a la conclusión de que era el secretario del Almirante el que se ocultaba detrás del seudónimo de Prete, igual que Predella ocultaba a Caro.

A partir de esta hipótesis hemos tratado de descubrir las razones que llevaron al vallisoletano a atacar con tanta saña las *Anotaciones* del andaluz, teniendo presente además que tenían inquietudes afines en el campo de la lengua, como demuestra el opúsculo de J. L. Pensado *Una crisis en la lengua del Imperio*, de tanta ayuda en este trabajo. La idea más compartida hasta ahora por los críticos que han abordado este problema era que en el fondo había una rivalidad de escuelas que se traslucía en la falta de presencia de los comentarios del Brocense a Garcilaso en la obra herrerriana; esto habría disgustado a los castellanos y entonces concibieron las *Observaciones* como una réplica a la actitud del andaluz. En cierta medida esto puede ser así, pero no es el motivo principal. Nuestro estudio de la pieza jacopina a la luz de la *Carta JR.* y de los diálogos que Damasio había compuesto para entonces, el *Diálogo de las Lenguas* y el *Diálogo de la Discreción*, nos llevan a conclusiones mucho más personalistas.

Como en las controversias anteriores, hay una situación de rivalidad personal en el terreno lingüístico entre Herrera y Damasio que ya se había manifestado en algún ataque del vallisoletano por desacuerdos en la introducción de determinados préstamos del italiano, según demuestran los estudios de J. Montero y J. L. Pensado. La discrepancia no estaba en el principio de admitir o no vocablos de otras lenguas sino en el grado en que esta actividad debía llevarse a cabo. Después de este primer roce, aparecieron las *Anotaciones*, en las que el andaluz muestra su interés por una renovación de la lengua apoyada en la introducción de palabras «limpias, propias, significantes, convenientes, magníficas, numerosas y de

buen sonido....» y deja traslucir sus intenciones no de un modo teórico, sino que hace apreciaciones del estilo de Garcilaso dentro de estos planteamientos, lo que motiva que considere alguna expresión como «vulgar», «rústica» o «indina», algún verso «humilde», etc. Damasio mira hacia sus comienzos de escritor y encuentra la controversia entre Caro y Castelvetro motivada por una situación como la que tiene ante sí y decide iniciar la ofensiva.

En este momento su pensamiento es mucho más maduro que en la *Carta JR.* y su pluma más afilada. Organiza una invectiva en la que Herrera aparece como ignorante, envidioso, mal poeta, en la misma línea que descalificó a sus críticos vallisoletanos, pero va más lejos al presentarlo también como un medio iluminado en el terreno de la lengua, cuando le recrimina:

Quisiérades más enoramala que dixera, como vos, voces altas, significantes, rotundas, armoniosas, propias, bien compuestas, de buen assiento, i de sonido heroico, i dinas de ser mui usadas? (Obs. 34)

Herrera quiere avanzar mucho en el campo de la innovación, pues el pensamiento del andaluz se orienta a la consecución de una lengua copiosa y rica, cuando estos rasgos, a juicio de Frías, atentarían contra la cualidad más necesaria del sistema, que es la propiedad. Inicia así el vallisoletano su ataque en favor de las expresiones de Garcilaso no aprobadas por Herrera, con argumentos que afectan a la ausencia de cacofonía, la propiedad, el uso general y el uso de discretos, principalmente. Después de haber reflexionado con detenimiento sobre el tema en los dos diálogos antes mencionados, Damasio había llegado a la conclusión de que estos principios, basados en buena medida en Aristóteles, eran los que debían regir la lengua, y la evolución de la misma se propiciaría y controlaría a partir de ellos. Frías trataba así de conjugar el carácter mutable que trae consigo la innovación con el mantenimiento de la propiedad, porque el uso de los discretos, en el que se encontraría el de Garcilaso, sería el elemento nivelador. La propuesta herreriana, por el contrario, tendría unos efectos devastadores ya que propiciaría un hablar hinchado, ampuloso, vacío y, lo peor, afectado, opuesto totalmente al natural español, amigo de la brevedad.

Este pensamiento apenas se va dejando entrever en medio de la maraña de citas, autoridades (con preferencia Virgilio, Horacio y Petrarca), sentencias y, lo más perjudicial, descalificaciones, censuras e impropiedades que con gran agudeza y habilidad hilvana Damasio; hasta el punto de que Macrí lo considera «amenísimo en la esencialidad, medida, homericidad, seguridad y elegancia de sus 46 párrafos, como el alfiler agudo y sagaz de un duendecillo hincado en la enorme, vacua e hinchada vejiga de una gloria presuntuosa e imaginaria». Herrera había atisbado de dónde le venían los dardos y lo apuntaba en su *Respuesta*, pero no estaba seguro y tampoco era capaz de una obra en los términos que requería una invectiva como la recibida. Se limitó a contestar como mejor pudo, con lo que el ingenio del Prete quedó aún más encumbrado.

El resultado final de nuestra investigación por el campo de la controversia nos ha llevado a perfilar la trayectoria de un autor como Damasio de Frías, cuya memoria no se había perdido, por una parte, gracias a su amistad con Cervantes, lo que se tradujo en una mención en el Canto de Calíope de *La Galatea*; y por otra parte, ya en esta centuria, gracias a las investigaciones que hizo Narciso Alonso Cortés sobre el siglo XVI vallisoletano en el terreno de la poesía. A partir de él se habían recogido algunos datos que lo configuraban como poeta de la segunda generación garcilasiana, con publicación de algunas de sus composiciones en distintas revistas. Con más detenimiento se estudió su *Lidamarte de Armenia* por parte de M. L. Cozad; J. Montesinos y J. L. Pensado se ocuparon de algunos de sus diálogos y A. Prieto se apoya en parte de estos datos para incluirlo en *La poesía española del siglo XVI* en el grupo vallisoletano. Sin embargo, su obra de controversia con sus posibles repercusiones en el panorama literario del Renacimiento era una faceta desconocida hasta ahora y que, curiosamente, se ha presentado de gran interés al descubrirse en ella como mentor o autor del texto de confrontación literaria más importante del siglo XVI. De verlo como un poeta de la segunda generación garcilasiana de, al menos, tercera línea, pasa a convertirse en un gran prosista cuya pluma sirve tanto para construir la vida de la lengua como para destruir a cualquiera que tropezase con sus ideas; además de esto, se nos ofrece como buen retórico, al que debemos testimonios muy interesantes sobre el quehacer artístico; y también gramático, con un pensamiento coherente y sistemático basado en los principios aristotélicos del momento, muy en la línea de los humanistas

del Renacimiento italiano. Ellos son su punto de referencia en la primera etapa de su producción, no los perderá de vista en sus años dialogantes y desde ellos se superará en su madurez.

Bibliografía

ADMYTE, Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles, 1992. Volumen 1, preparado por Francisco Marcos Marín, Gerardo Meiro, Charles B. Faulhaber, Angel Gómez Moreno, Aurora Martín de Santa Olalla, Julián Martín Abad, John Nitti y el Departamento de Desarrollo de micronet, Madrid: MICRONET S.A., CD-ROM.

Alborg, J. L. *Historia de la Literatura Española, Edad Media y Renacimiento*. Madrid, Gredos, 1972.

Mateo Alemán. *Guzmán de Alfarache*. Edición, introducción, notas y apéndices de Francisco Rico. Barcelona, Planeta, 1983.

Alonso, Dámaso, *Poesía española*. Madrid, Gredos, 1962.

Alonso Cortés, Narciso «Diálogo en Alabanza de Valladolid por Damasio de Frías». *Miscelánea Vallisoletana*, II. 1919.

Alvarez, M^a Consuelo y Rosa M^a Iglesias, *Genealogía de los dioses paganos*, Giovanni Boccaccio. Madrid, Editora Nacional. 1983.

Aparici Llanas, M. P. «Teorías amorosas en la lírica castellana del siglo XVI». *BBMP*, XLIV, 1968, pág. 121-167.

Arce de Vázquez, Margot, *Garcilaso de la Vega*. Universidad de Puerto Rico, Editorial Universitaria. 1969.

Aretino, Pietro. *Lettere*. Introduzione, scelta e commento di Paolo Procaccioli. Volume primo (libri I-III). Volume secondo (libri IV-VI). Milán, Biblioteca Universale Rizzoli. 1991.

Arens, Hans, *La Lingüística*. Versión española de José María Díaz-Regañón López. Madrid, Editorial Gredos, 1976.

Ariosto, L. *Orlando Furioso. I Quattro Poeti Italiani, con una scelta di poesie italiane*. París, Presso Lefevre, Librajo. 1833.

Aristóteles, *Poética de...* Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid, Editorial Gredos, 1974.

Aristóteles, *Retórica*. Ed. Trad. prólogo y notas por Antonio Tovar. Madrid, Instituto de Estudios políticos, 1971.

Asensio, E. «Damasio de Frías y su *Dórida*, diálogo de amor. El italianismo en Valladolid». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, 1975, págs. 219-234.

Askins, Arthur L. F. *The Hispano-Portuguese Cancioneiro of the Hispanic Society of America*. Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures. U.N.C. Department of Romance Languages, 1974.

Ausias March, *Obra poética*. Selecció i Traducció Pere Gimferrer. Introducció Joaquim Molas. Edició Bilingüe. Madrid, Alfaguara, 1978.

Bataillon, M., *Erasmus y el erasmismo*. Barcelona, Editorial Crítica, 1977.

Bembo. *Opere in volgare. Asolani*. Florencia, Sansoni. 1961.

Bennassar, B. *Valladolid en el Siglo de Oro*. Valladolid, Ambito, Ayuntamiento de Valladolid. 1989.

Blanco González, B., Diego Hurtado de Mendoza, *Guerra de Granada*, edición de..... Madrid, Clásicos Castalia, 1970,

Blecua, Alberto, *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Edic. de Madrid, Castalia, 1972.

Blecua Perdiges, A. «El entorno poético de Fray Luis de León» *I Fray Luis de León*. Actas de la I Academia Literaria Renacentista, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.

Blecua, José Manuel, «Estructura de la Crítica literaria en la edad de oro» *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*. Barcelona, Caracas, México, Ariel, 1977.

Blecua, José Manuel, *Poesía metafísica y amorosa. Francisco de Quevedo*. Barcelona, Editorial Planeta, 1976.

Las obras de Boscán de nuevo puestas al día y repartidas en tres libros. Edición, estudio y notas de Carlos Clavería, Barcelona, PPU, 1993.

Bustos, Eugenio de, «Observaciones semiológicas y semánticas en torno a Fray Luis» *Academia Literaria Renacentista, I Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993. Pág. 101-145.

Caro, Annibal, *Opere*, a cura di Vitorio Turri. Bari. Gius. Laterza & Figli. 1912. Volume primo.

Carvalho, Jose Adriano de, «A leitura de *Il Galateo* de Giovanni Della Casa na Península Ibérica: Damasio de Frias, L. Gracián Dantisco e Rodrigues Lobo», *Revista de "Ocidente"*. Lisboa, 1970. Volume LXXIX.

Castiglione, Baltasar de, *El Cortesano*, Introducción y notas de Rogelio Reyes Cano. Madrid, Espasa Calpe, quinta edición, 1984.

Castro, Américo, *Hacia Cervantes*. Madrid, Taurus, 1967.

Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición de Luis Andrés Murillo. Madrid, Castalia, quinta edición, 1991. Tomos I y II.

Miguel de Cervantes Saavedra, *La Galatea*, Edición publicada por Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla. Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez. 1914.

Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*. Edición de Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra, 1990.

Cicerón, *Epp. ad familiares*, II, IX. Recognovit brevisque adnotatione critica instruxit Ludovicus Clavde Purser. Oxonii Excudebat Vivianus Ridler.

First published 1901. Reprinted: 1921, 1931, 1952 with corrections, 1957, 1961, 1964, 1968.

Codoñer, C., *Academia Literaria Renacentista, IV, Garcilaso*. «Comentaristas de Garcilaso». Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986, pág. 185-200.

Codoñer, C. *Academia Literaria Renacentista, V, Literatura en la época del Emperador*, «Gramática y gramáticos». Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pág. 20-36.

Commento sopra una canzone d'amore a cura di Paolo De Angelis. Palermo, Novecento editrice, 1994.

Conti, Natale, *Mitología*. Traducción, con introducción, notas e índices de Rosa M^a Iglesias Montiel y M^a Consuelo Alvarez Morán, Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1988.

Las concordancias del Corán, por Kassis, Hanna E. y Kobbervig Karl I. Madrid, Instituto Hispano-Arabe de Cultura, 1987.

Coronación del Marqués de Santillana. Juan de Mena, Obra completa. Edición de A. Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente. Madrid, Biblioteca Castro Turner, 1994.

Cozad, M. L. *An annotated Edition of a Sixteenth-Century Novel of Chivalry: Damasio de Frías y Balboa's "Lidamarte de Armenia", with Introductory Study*. University of California, 1969.

Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

Diálogo de la Lengua, J. de Valdés. Ed. Cristina Barbolani. Madrid, Ed. Cátedra, 1982.

Diálogos de diferentes materias inéditos hasta ahora. Justo García Soriano y Francisco Rodríguez Marín. Madrid, Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, 1929.

Dronke, Peter, *La lírica en la Edad Media*. Barcelona, Seix Barral, 1978.

El Corán, Traducción, introducción y notas de Juan Vernet. Barcelona, Ed. Planeta, 1963.

Erasmus, *Elogio de la locura*. Trad. y prólogo A. Rodríguez Bachiller. Madrid, Aguilar, 4ª edición, 1960.

Estilo de escribir cartas, Juan de Yciar, Zaragoza, Agustín Millán, 1552.

Ficino, Marsilio, *De amore*. Traducción y estudio preliminar Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Editorial Tecnos, 1989.

Epistole di Francesco Petrarca, a cura di Ugo Dotti. Turín, Classici Utet, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1978.

Ferreras Savoye, Jaqueline, «Saber y voluntad de poder en el diálogo humanístico del siglo XVI», *Insula* 542, Febrero, 1992.

Frías, Damasio de, *Diálogo de Amor, intitulado Dorida*, «Nueuamente Sacado a luz, corregido i enmendado por Iuan de Enzinas, vezino de Burgos. Con privilegio. En Burgos. En la imprenta de Philippe de Iunta y Iuan BaptiSta VareSio. 1593.»

García Berrio, A. *Formación de la teoría Literaria Moderna*. Madrid, Cupsa Editorial, 1977.

Gallego Morell, A., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid, Gredos, 1972.

Garcilaso. Obras, ed. T. Navarro Tomás. Espasa-Calpe, Madrid, 1963.

Garin, Eugenio, *El Renacimiento italiano*. Barcelona, Ariel, 1986.

Garin, E. *Prosatori latini del Quattrocento*. Milán-Nápoles, 1952.

Gil Fernández, L. *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*. Madrid, Alhambra, 1981.

Gómez, Jesús, *El diálogo en el Renacimiento español*. Madrid, Cátedra, 1988.

Gómez Moreno, A., *El «Prohemio e Carta» del Marqués de Santillana y la Teoría Literaria del S. XV*. Barcelona, PPU, 1990.

Gómez Moreno, A., *España y la Italia de los humanistas*. Madrid, Gredos, 1994.

González Palencia, A. y Mele, E. *Vida y obras de Don Diego Hurtado de Mendoza*. Madrid, Instituto de Valencia de D. Juan, 1941, I, II.

Green, Ottis H., *El amor cortés en Quevedo*. Zaragoza, Biblioteca del hispanista, IV, 1955,

Gudeman, A., *Historia de la Literatura Latina*. Barcelona, Labor, 3ª ed. 1961.

Diego Hurtado de Mendoza, Poesía completa. Ed. de J. I. Díez Fernández. Madrid, Planeta. 1989.

León Hebreo, *Diálogos de Amor*. Traducción Carlos Mazo del Castillo. Introducción, edición, notas e índices, José María Reyes Cano. Barcelona, PPU. 1986,

Hermenegildo, Alfredo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, Clásicos Universales, 1961.

Herrero Llorente, V. J. *Diccionario de Expresiones y frases latinas*, Madrid, Gredos, 1985.

I Quattro Poeti Italiani, con una scelta di poesie italiane. París Presso Lefevre, Librajo. 1833.

Juan del Encina, Teatro (Segunda producción dramática). Edición estudio y notas de Rosalie Gimeno. Madrid, Alhambra, 1977.

Kristeller, Paul Oskar, *El pensamiento renacentista y las artes*. «El saber humanista en el Renacimiento italiano». Madrid, Taurus, 1986.

La Letteratura Italiana. Storia e testi. Scritti d'arte del cinquecento. Milan - Nápoles, Riccardo Ricciardi Editore. Tomo I

Lapesa R., «Poesía de cancionero y poesía italianizante», *De la Edad Media a nuestros días*. Madrid, Gredos, 1967, pág. 145- 171.

Lapesa, Rafael, *Estudios lingüísticos, literarios y estilísticos*. Valencia, Universitat de València, 1987.

Lapesa, Rafael, *Garcilaso: Estudios completos*. Madrid, Istmo, 1985.

Lapesa, Rafael, *Historia de la Lengua Española*. Madrid, Gredos, 1981.

Lausberg, H. *Manual de Retórica Literaria*. Madrid, Gredos, 1966. Tomos I, II, III.

Lázaro Carreter, F. «Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial» *Fray Luis de León, Academia Literaria Renacentista*, I. Salamanca, Universidad de Salamanca, pág.193-233.

Libro de Alexandre. Estudio, edición y notas de Francisco Marcos Marín. Madrid, Alianza Universidad, 1987.

Lida de Malkiel, María Rosa, «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV», *Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV*. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, Pág. 291-309.

Lida de Malkiel, María Rosa, *La tradición clásica en España*. Barcelona, Editorial Ariel, 1975.

Lope de Rueda. Teatro Completo. Edición de Angeles Cardona de Gibert. Barcelona, Bruguera, 3ª edición, 1997.

Lope de Vega, Cartas. Edición de Nicolás Marín. Madrid, Castalia, 1985.

Los Emblemas de Alciato Traducidos en rhimas ESpañolas. Añadidos de figuras y de nuevos Emblemas. Madrid, Editora Nacional, 1975.

Los siete libros de la Diana; Jorge de Montemayor. Edición, prólogo y notas de Enrique Moreno Báez. Madrid, Real Academia Española. Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, 1955.

Manero Sorolla, Pilar, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona, Estudios de Literatura Española y Comparada, P.P.U., 1987.

Maravall, J. A., *El mundo social de "La Celestina"*. Madrid, Gredos, 1976.

Maurer, Christopher *Obra y vida de Francisco Figueroa*. Madrid, Istmo, 1988.

E. Mele, *Bull. Hisp.*, 1930, XXXII.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas*. Madrid, C.S.I.C., 3ª edición, 1962.

Millares Carlo, Agustín, *Tratado de paleografía española*. Madrid, Espasa-Calpe, tercera edición, 1983.

Montero, Juan, «Damasio de Frías y Herrera. Nota sobre unos roces literarios». *Archivo hispalense*, nº 206. Sevilla, 1984, págs. 115-121.

Montero, Juan : *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas*. Sevilla, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Ediciones Alfar, 1987.

Montesinos, J. F. «Frías, Damasio de, Diálogos de diferentes materias, inéditos hasta ahora. *Revista de Filología Española*» 19 Imp. de Hernández y Sáez, 1929, 8º, XI-388 págs. (Colección de Escritores Castellanos. Críticos. Tomo 161.) RFE, XIX, 1932, pág. 189-193.

Morreale, Margherita, «Luciano y las invectivas "antiescolásticas" en *El Scholástico* y *El Cróton*». *Bulletin Hispanique*, LIV, 1952. Pág. 370-385.

Navarro Tomás, T., *Garcilaso, Obras*. Madrid, Espasa Calpe, 1963.

A. de Nebrija, *Gramática de la Lengua Castellana*. Edición preparada por Antonio Quilis. Madrid, Editora Nacional, 1980.

Parker, Alexander A., *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*. Madrid, Cátedra, 1986.

Paz y Meliá, A. *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, recogidas por..... Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, Segunda edición, 1964,

Pensado, J. L. *Una crisis en la lengua del Imperio* «El Diálogo de las Lenguas» de Damasio de Frías. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1982.

Pérez Lasheras, Antonio, *Fustigat mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994.

Petrarca, *Poesía Completa*. Barcelona, Libros Río Nuevo, Ediciones 29, 1976.

Pico della Mirandola, Giovanni, *Commento sopra una canzone d'amore, composta da Girolamo Benivieni*. Palermo, Novecento editrice, 1994.

Prieto, Antonio, *La poesía española del siglo XVI, I*. Madrid, Cátedra, 1986.

Prieto, Antonio, *La prosa española del siglo XVI, I, II*. Madrid, Cátedra, 1986.

Fernando del Pulgar; *Letras. Glosa a las coplas de Mingo Revulgo*. Ed. y notas de J. Domínguez Bordona. Madrid, La lectura, 1929.

Quintiliano, *Institutio oratoria*. Ed. de M. Winterbottom, Oxford University Press, 1970. 2 vols.

R.A.E. *Esbozo de una Nueva Gramática de la Lengua Española*. Madrid, Espasa Calpe, 1973.

Reyes Cano, José María, «Tratados de amor y literatura». *Insula*, 542, pág. 11-13,

Rico, F., *El sueño del humanismo*. Madrid, Alianza editorial, 1993.

Rico, F., *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona, Seix Barral. 1982.

Rico, F. *Nebrija frente a los bárbaros*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978.

Rico Verdú, J. *La Retórica española de los siglos XVI y XVII*. Madrid, C.S.I.C. 1973.

Riquer, Martín de, *Los trovadores*. Barcelona, Ariel, 1983.

Rivers, Elias L., *Francisco de Aldana, Poesías*. Madrid, Espasa - Calpe, 1966

Rodríguez-Moñino, A. *Poesía y Cancioneros (siglo XVI)*, Castalia, Madrid, 1968, pág. 17 y ss.

Rosaldo, Renato, «Flores de Baria poesía», *Hispania*, 34 (1951), pág.177-179.

Rosaldo, Renato, *Abside*, 15 (1951), pág. 373-396.

Rosaldo, Renato, *Abside*, 16 (1952), pág. 541.

Rubio González, L. *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Valladolid, 1980.

Ruiz Elvira, Antonio, *Mitología Clásica*. Madrid, Gredos, 2ª ed., 1984.

Saita, G. *Il Rinascimento*. Florencia, G. C. Sansoni Editore, 1961.

Eugenio Salazar, *Obras festivas*. A. Cioranescu, Santa Cruz de Tenerife, Romerman ediciones, 1968.

Pedro de Salazar, *Crónica de nuestro inuictísimo emperador do[n] Carlos quinto.....* a la qual va agora nueuamente añadido el fin que dichas guerras tuuieron, Año MDLII. Impresa en Sevilla. En casa de Dominico de Robertis.

Diego Sánchez de Badajoz, *Farsas*. Edición de Miguel Angel Pérez Priego. Madrid, Cátedra, 1978.

Francisco Sánchez de las Brozas. *Obras. I . Escritos Retóricos*. Introducción, traducción y notas por Eustaquio Sánchez Salor y César Chaparro Gómez. Cáceres, Institución Cultural «El Brocense», Excma. Diputación Provincial, 1984.

R. Schnell, «L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour (I)» *Romania* 110, 1989.

Segundo libro de cartas mensageras, en estilo Cortesano, a infinitos propósitos. Con las diferencias de cortesías y sobre escriptos que se usan lleva el Privilegio en Cigales a 10 de Octubre de 1549, y el colofón en Valladolid, Sebastián Martínez, 1552.

Shepard, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del siglo de oro*. Madrid, Gredos, 1970.

Torre, Lucas de, Capitán de Infantería Diplomado, *Carta del Bachiller de la Arcadia al capitán Salazar*. Madrid. Tip. de la «Revista de Arch., y Bibl. y Museos», 1913.

Tosi, Renzo, *Dizionario delle sentenze latine e grece*. Milán: RCS Rizzoli Libri, 1993, 9ª ed.

Terracini, Lore, «Crítica literaria. ¿Historia literaria?», *Literatura en la época del Emperador*. Salamanca, Academia Literaria Renacentista, V, Universidad de Salamanca, 1988, pág. 37-51.

P. Vergili Maronis, *Opera*, Oxonii, 1959.

Vian Herrero, Ana «El *Diálogo de Lactancio y un arcidiano de Alfonso de Valdés*: obra de circunstancias y diálogo literario, Roma en el banquillo de Dios», Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994.

Vilanova, A. «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII». *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Barcelona, Vergara, 1968, pág. 567 y ss.

Ynduráin, D. «Las cartas en prosa», *Literatura en la época del Emperador*. Salamanca, Academia Literaria Renacentista, Universidad de Salamanca, 1988, pág. 53 - 79.

Apéndice de ABREVIATURAS más usuales

- Carta B. Arcad.:* *Carta del Bachiller de la Arcadia al capitán Salazar.*
- Carta Canción:* *Carta de Damasio a una canción de Salado.*
- Carta JR:* *Carta de Damasio para el secretario Palomino y Jerónimo de los Ríos y el bachiller Rivera.*
- Cens. Cast.:* *Censura del Castelvetro.*
- Commento:* *Commento sopra una canzone d'amore, composta da Girolamo Benivieni.*
- Diál. de la Discr.* *Diálogo de la discreción.*
- Diál. de las Ls:* *Diálogo de las lenguas.*
- Diál. de A.* *Diálogo de Amor.*
- Diál. de Vall.:* *Diálogo en alabanza de Valladolid.*
- Dic. Aut.:* *Diccionario de Autoridades.* Madrid, Gredos, 1969. Ed., facsímil.
- Ficino:* *Ficino, Marsilio, De Amore.* Traducción y estudio preliminar de Rocío de la Villa Ardura. Madrid, Tecnos, 1989.
- Lett. M.P.:* *Lettera di maestro Pasquino.*
- L. H.:* *León Hebreo. Diálogos de Amor.* Traducción de Carlos Mazo. Edición de José María Reyes. Barcelona. P.P.U. 1986.
- Repl. Cast.:* *Replica del Castelvetro*
- Ris. Pred.:* *Risentimento del Predella.*
- Sales:* *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional,* recogidas por Antonio Paz y Meliá. Biblioteca de Autores Españoles. Segunda edición de Ramón Paz. Madrid, Atlas, 1964,
- Tesoro.:* *Covarrubias, Sebastián, Tesoro de la Lengua Castellana o Española.* Madrid, Ediciones Turner. 1977.
- Torre:* *Lucas de Torre.*

Apéndice sobre ORTOGRAFIA

La transcripción de las obras que estudiamos, las cartas de controversia del Ms. 570 BPM, ha sufrido una serie de modificaciones con relación a la versión original. En un principio barajamos la posibilidad de respetar, salvo en la puntuación, la forma escrita que le había dado el autor, pero este proyecto nos resultaba difícil de mantener por los problemas que suponía a la hora de cotejar con textos ya editados, como en el caso de la Carta del Bachiller de la arcadia, así que optamos por regularizar los textos y tratar, en la medida de lo posible, de dejar constancia de aquellos rasgos que marcaban ciertas diferencias fonológicas o léxicas de interés. Nuestro trabajo en este sentido se ha centrado en los aspectos que señalamos a continuación.

-Acentuación.- De modo general el texto ha quedado normalizado, en cuanto al uso de la tilde, de acuerdo con las reglas actuales. Sin embargo hemos mantenido la forma que ofrecía el Ms. en aquellos casos en los que cabía pensar en la posibilidad de que el autor tratara de reproducir un término en latín. Así ha ocurrido con "pofussissima" (f. 19r), por ejemplo. En casos como "afitién" (f. 31r), "variatién" (f. 35v), hemos optado por escribir la tilde, al tratarse de palabras que parecían buscar la latinización.

-Vocales átonas.- En los casos de palabras en las que el timbre de la vocal átona difiere del uso actual hemos reproducido la forma que el autor usa. Encontramos, por ejemplo, "invié" (f. 31r) "sirvían" (f. 31v).

-Mantenimiento de grafías con valor fonológico no neutralizado posteriormente.- El texto ofrece algunos usos con un valor fonológico que no es el único que corresponde a esa época y que hemos reproducido. Así ocurre con "escusar" (f. 16r), "ofrescer" (f. 19r).

-Términos latinos o griegos.- El autor muestra una clara inclinación a usar vocablos y sufijos procedentes de estas lenguas, y en esos casos, como ya hemos señalado en el primer apartado, hemos reflejado la forma encontrada. Hay algún término del que aparece la forma latinizante y la castellanizada: "scripta" (f. 18v) // "han escrito" (f. 46r); "consonantia" (f. 19r) // "ignorancia" (f. 19r); "afitién" (f. 31r) // "afición" (f. 31v).

-Nombres propios.- Los nombres propios presentan formas distintas que hemos mantenido (aunque los hemos reproducido con mayúsculas) y que sólo hemos alterado cuando se trataba de casos que visualmente

resultaban poco familiares, como Horacio // Horatio, (siempre sin 'h' en el Ms.)

-Uso de la grafía /h/.- La utilización de esta grafía no responde a criterios bien definidos. Aparecen formas como "reprehensión" y "repreensión" indistintamente. Hemos procurado mantener una forma y otra en ese caso concreto. Después hemos normalizado con relación a la ortografía actual las otras palabras que en el texto no llevan /h/.

En el caso de textos no publicados de los que hemos extraído citas, como ocurre con el *Diálogo de las lenguas* de Damasio de Frías, hemos intentado transcribir al pie de la letra y marcar las pausas imprescindibles, pero tratando de tocarlos lo menos posible. La razón es que, sin un estudio completo, no nos parece oportuna ninguna modificación.

INDICE

<u>INTRODUCCION</u>		pág. 1
---------------------	-------	--------

CAPITULO I

OBRAS EPISTOLARES EN EL MANUSCRITO 570 DE LA

BIBLIOTECA DE PALACIO.		pág. 4
------------------------	-------	--------

I-1. EL MANUSCRITO 570 de la BPM		pág. 5
I-1-a. Indice.		pág. 7
I-1-b. Autores		pág. 13
I-2. DAMASIO de FRIAS		pág. 17
I-2-a. La corte de Valladolid		pág. 21
I-2-b. Obra		pág. 24
I-2-c. Rasgos de su personalidad en los textos		pág. 29
I-3. EL CULTIVO EPISTOLAR EN PROSA Y EL MS. 570 DE LA BP.		pág. 40
I-3-a. Cartas cancillerescas y administrativas.		pág. 41
I-3-b. Las cartas humanísticas		pág. 42
I-3-c. La carta de contenido erudito		pág. 44

CAPITULO II

LA CARTA DE HURTADO DE MENDOZA

AL CAPITAN SALAZAR		pág. 53
II-1. La labor crítica de H. de Mendoza.		pág. 54
II-2. <i>Carta de un bachiller al cap. Salazar.</i>		pág. 57
II-3. Aspectos retóricos e ideológicos de la <i>Carta del Bach. de la Arcadia al capitán Salazar.</i>		pág. 68
II-3-1. EXORDIUM.		pág. 68
II-3-2. NARRATIO Y ARGUMENTATIO.		pág. 71
II-3-1- a. <i>Exemplum.</i>		pág. 75
II-3-1- b. <i>Simil.</i>		pág. 76
II-3-1- c. <i>Auctoritas.</i>		pág. 78
II-3-1- d. Otras formas de argumentación.		pág. 79
II-3-3. La carta del Bachiller de la Arcadia en la literatura epistolar del siglo XVI.		pág. 80

CAPITULO III

RESPUESTA DE DAMASIO DE FRIAS

A SUS CRITICOS	pág. 84
Introducción	pág. 85
III-1. La Carta de Dam. a sus críticos. Fecha.	pág. 85
III-2. CARTA DE DAMASIO, para el secretario Palomino y Jerónimo de los Ríos y el bachiller Rivera.	pág. 88
III-3. Estudio de la CARTA DE DAMASIO para el secretario Palomino, Jerónimo de los Ríos y el bachiller Rivera.	pág. 141
III-3-1. EXORDIUM	pág. 142
III-3-2. NARRATIO y ARGUMENTATIO	pág. 156
III-3-3. ESTUDIO de la ARGUMENTATIO	pág. 157
III-3-3-a. <i>Exempla y auctoritas.</i>	pág. 158
III-3-3-b. <i>Exemplum poético: fabella.</i>	pág. 163
III-3-3-c. <i>Exemplum contrarium.</i>	pág. 164
III-3-3-d. <i>Exemplum o similitudo.</i>	pág. 166
III-3-3-e. <i>Locus a simili.</i>	pág. 148
III-3-3-f. <i>Loci a re.</i>	pág. 169
1. <i>A finitione.</i>	pág. 169
2. <i>A causa.</i>	pág. 178
3. <i>A facultate.</i>	pág. 180
III-3-3-g. <i>Loci a persona.</i>	pág. 181
1. <i>Animi natura.</i>	pág. 181
2. <i>Educatio et disciplina.</i>	pág. 184
3. <i>Patria, aetas, studia.</i>	pág. 190
III-3-3-h. <i>Syllogismus y Enthymema</i>	pág. 192
III-3-3-i. <i>Attentum parare en la argum.</i>	pág. 194
1. <i>Evidentia.</i>	pág. 196
2. <i>Simil.</i>	pág. 197
3. <i>Digressio.</i>	pág. 199
4. <i>Sententia.</i>	pág. 201
5. <i>Ironia</i>	pág. 202
III-3-4. PERORATIO	pág. 203
III-3-5.-Los principios artíficos renacentistas en la obra de Damasio de Frías.	pág. 205

III-3-5-a. Problemas de <i>natura</i>	pág. 210
III-3-5-b. La conjunción de <i>ingenium-imitatio -ars</i> .	pág. 216
1. <i>Ars</i> .	pág. 222
III-3-5-c. La <i>imitatio</i> como concepto artístico humanista.	pág. 226
III-3-5-d. El <i>Risentimento del Predella</i> en relación con el concepto de <i>imitatio</i> .	pág. 227
III-3-5-e. La controversia vallisoletana y el concepto de <i>imitatio</i> en el Renacimiento español.	pág. 230
III-3-5-f. La relación con Salamanca.	pág. 236
III-3-6. <i>Ars, imitatio y elocutio</i> en la obra poética	pág. 239
III-3-7. Otros principios sobre el lenguaje lírico.	pág. 240
III-3-8. La carta de Damasio de Frías como forma de exposición de las teorías artísticas.	pág. 257

CAPITULO IV

CARTA A LA CANCION DE AMOR DE SALADO	pág. 261
IV-1. Introducción a la carta dirigida a la canción de Salado: precedentes.	pág. 262
IV-2. CARTA DE DAMASIO A ESTA CANCION DE SALADO	pág. 264
IV- 3. Problemas de la Carta a la Canción DE SALADO.-	pág. 275
IV-3-1. El contexto amoroso	pág. 275
IV-3-2. Elementos estructurales.	pág. 279
IV-3-3. Exposición de la teoría amorosa.	pág. 280
IV-3-4. Distintos conceptos amorosos.	pág. 283
IV-3-5. Nueva polémica artística.	pág. 290

CAPITULO V

RELACIONES ENTRE LA PRIMERA CONTROVERSIA DE DAMASIO Y LA CONTROVERSIA ENTRE EL PRETE JACOPIN Y HERRERA.	pág. 291
V-1. La controversia entre F. de Herrera y el	

Prete Jacopín.		pág. 292
V-2.- Afinidades entre las <i>Observaciones</i> del Prete Jacopín y la obra de Damasio de Frías.		pág. 293
V-2-a. <i>Auctoritas y exemplum</i> .		pág. 295
V-2-b. <i>Exemplum</i> poético: <i>poetica fabula</i> .		pág. 297
V-2-c. <i>Locus a simili</i> .		pág. 298
V-2-d. <i>Locus a re</i> .		pág. 300
V-2-e. <i>Locus a causa</i> .		pág. 301
V-2-f. <i>Loci a persona</i> .		pág. 302
V-2-g. <i>Animi natura</i> .		pág. 305
V-2-h. <i>Syllogismus y enthymema</i> .		pág. 308
V-3.- Otros recursos dialécticos.		pág. 309
V-3-a. <i>Ab adversariorum persona</i> .		pág. 309
V-3-b. La imagen de <i>vir bonus</i> .		pág. 311
V-3-c. Coincidencias en la <i>elocutio</i> .		pág. 312
V-4.- La distinta fortuna de la segunda imitación del Risentimento del Predella.		pág. 315
V-5. La actitud ante la lengua como problema de fondo.		pág. 317
V-6. La distinta posición de Damasio y Herrera ante la Lengua.		pág. 323
CONCLUSIONES		pág. 323
BIBLIOGRAFIA		pág. 343
APENDICE DE ABREVIATURAS		pág. 355
APENDICE DE ORTOGRAFIA		pág. 356