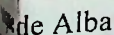


## Ángel Pérez Pascual



**DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ÁVILA**  
**INSTITUCIÓN GRAN DUQUE DE ALBA**



ISBN 978-84-15038-10-1



9 788415 03819

Inst. C





Institución Gran Duque de Alba



Institución Gran Duque de Alba

 Institución Gran Duque de Alba

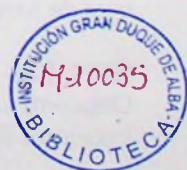


Ángel Pérez Pascual

**JUAN DÍAZ RENGIFO  
Y SU ARTE POÉTICA ESPAÑOLA**



2011



Fotografía de cubierta: Manuscrito del P. Diego García (Valladolid. Biblioteca de Santa Cruz).

ISBN: 978-84-15038-19-1

Depósito Legal: M-26.597-2011

Imprime: Rigorma Gráfico, S.L.

*A Joaquín Novella Román,  
abulense de adopción,  
cicerone orgulloso de Ávila,  
amigo inquebrantable.*



Institución Gran Duque de Alba





Institución Gran Duque de Alba

## ÍNDICE

PRESENTACIÓN .....	11
NOTA PRELIMINAR .....	13
1. EL VERDADERO AUTOR DEL <i>ARTE POÉTICA ESPAÑOLA</i> Y EL USO DE SEUDÓNIMOS EN LOS ESCRITORES JESUITAS DEL SI- GLO DE ORO .....	15
1.1. EL VERDADERO AUTOR DEL <i>ARTE POÉTICA ESPAÑOLA</i> (SALAMANCA, 1592) .....	18
1.2. EL USO DE SEUDÓNIMOS EN LOS ESCRITORES JESUITAS DEL SIGLO DE ORO .....	24
2. SOCIOGRAFÍA DE RENGIFO. PERSONAS Y PERSONAJES DE SU ENTORNO BIOGRÁFICO .....	33
2.1. LA FAMILIA DEL AUTOR DEL <i>ARTE POÉTICA ESPAÑOLA</i> Y LOS RENGIFO DE ÁVILA .....	35
2.2. LOS MAESTROS Y PROTECTORES DE DIEGO GARCÍA EN ÁVI- LA Y EN MONTERREY .....	44
2.3. EL NUEVO ESTATUS DE DIEGO GARCÍA A PARTIR DE SU ESTANCIA EN SALAMANCA .....	52
2.4. CULMINACIÓN EN EL COLEGIO DE MONFORTE DE LEMOS.	57
3. FIRMADO POR RENGIFO. DOCUMENTOS ORIGINALES .....	67

<b>4. TEORÍA LITERARIA EN EL ARTE POÉTICA ESPAÑOLA .....</b>	<b>91</b>
4.1. LA POÉTICA .....	93
4.1.1. Delimitación del concepto de «arte poética» en el <i>Arte poética española</i> .....	93
4.1.2. Tratamiento del tópico sobre el origen del «arte poética». ..	96
4.1.3. Situación del <i>Arte poética española</i> dentro de los paradigmas de las artes liberales y de la teoría literaria clasicista .....	97
4.1.4. Una Poética en lengua vulgar para la poesía lírica ...	101
4.1.5. La recepción de la Poética .....	105
4.2. LA POESÍA .....	111
4.2.1. Concepto de poesía .....	111
4.2.2. Los orígenes de la poesía .....	114
4.2.3. Función de la poesía .....	117
4.2.4. La materia poética: concepto de imitación y exigencia de verosimilitud .....	123
4.3. EL POETA .....	133
4.3.1. Las cualidades del poeta: el tópico <i>ars/ingenium</i> ....	133
4.3.2. La necesidad de imitar a los modelos .....	135
4.3.3. El tópico del poeta sabio .....	138
4.3.4. Negación del furor como procedimiento creativo ...	141
4.4. LECTORES, LECTURA E INTERPRETACIÓN .....	142
4.4.1. Los destinatarios del <i>Arte poética española</i> .....	142
4.4.2. El proceso de lectura .....	143
4.4.3. Recepción afirmativa, identificativa y estética .....	144
4.4.4. Interpretación alegórica .....	145
4.5. LENGUA Y ESTILO DE LOS TEXTOS POÉTICOS .....	146
<b>5. PRECEPTIVA MÉTRICA EN EL ARTE POÉTICA ESPAÑOLA Y SU CONTEXTO .....</b>	<b>155</b>
5.1. CONSIDERACIONES PREVIAS .....	157
5.1.1. Poesía y versificación .....	157
5.1.2. La Métrica como ciencia .....	160



5.1.3. Sistemas métricos: Petrarquismo y Lírica Tradicional.	162
5.1.4. De Petrarca a Rengifo: difusión del petrarquismo en España y el lugar del <i>Arte poética española</i> .....	164
5.1.5. El petrarquismo de Rengifo .....	167
5.2. ELEMENTOS DE VERSIFICACIÓN. VERSO Y ESTROFA .....	168
5.2.1. El verso .....	168
5.2.2. La estrofa .....	212
5.3. TIPOLOGÍA DE LOS VERSOS .....	215
5.3.1. Españoles .....	215
5.3.2. Italianos .....	226
5.4. TIPOS DE ESTROFAS Y POEMAS .....	229
5.4.1. Estrofas y poemas españoles .....	229
5.4.2. Estrofas y poemas italianos .....	259
5.4.3. Estrofas y poemas italianos .....	296
5.5. LA «SILVA DE CONSONANTES» .....	323
5.5.1. La cuestión de la cantidad .....	324
5.5.2. Un diccionario enciclopédico .....	326
5.5.3. Un testimonio lingüístico .....	331
<b>6. LA POÉTICA DE LOS JESUITAS EN EL SIGLO DE ORO: RENGIFO Y SU TRATADO</b> .....	<b>333</b>
6.1. UNA POSIBLE «POÉTICA JESUÍTICA» .....	335
6.2. <i>BIBLIOGRAFÍA</i> DEL P. DIEGO GARCÍA, S. J. ....	339
6.3. EL ÉXITO DEL <i>ARTE POÉTICA ESPAÑOLA</i> .....	346
6.4. LA HUELLA JESUÍTICA EN EL TRATADO DE RENGIFO .....	352
6.5. EL PETRARQUISMO DE RENGIFO .....	354
6.6. UNA POÉTICA A LO DIVINO .....	356
6.7. LA POESÍA DE INGENIO COMO INSTRUMENTO DIDÁCTICO MORALIZADOR .....	360
6.8. HEREDEROS DEL <i>ARTE POÉTICA ESPAÑOLA</i> .....	361
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>367</b>



Institución Gran Duque de Alba

## PRESENTACIÓN

Ávila necesitaba una obra que diera a conocer el alcance de la vida y obra del P. Rengifo. Y ese es el gran acierto del profesor Ángel Pérez Pascual al presentar su estudio magistral sobre el *Arte poética española* del abulense Juan Díaz Rengifo, pseudónimo del jesuita P. Diego García Rengifo.

El libro es un compendio de los artículos que Pérez Pascual ha ido publicando a lo largo de su vida dedicada a la investigación monográfica sobre el clérigo abulense, investigación que culminó con su la tesis doctoral, de la que ahora expone dos de sus capítulos, el 4.º: «Teoría literaria en el *Arte poética española*», y el 5.º: «Preceptiva métrica en el *Arte poética española* y su contexto».

La primera parte del trabajo comprende un estudio biográfico sobre Rengifo, en el que contempla una perspectiva histórico-literaria del momento. De conjunto, componen un perfecto retrato de su figura y de su entorno cultural.

La segunda, está dedicada a la obra escrita de Rengifo propiamente dicha, centrada en el capítulo sobre la teoría literaria en el *Arte poética española* y en el análisis de las fuentes, ideas, preceptos versificatorios y la difusión e influencia de la misma, a la que considera como el tratado literario de mayor éxito en su tiempo, único en su género, que hubo de ser reeditado en numerosas ocasiones a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

Verdaderamente laboriosos y meritorios son los apartados dedicados al concepto de poesía, sus orígenes y sus funciones. Preconiza un tipo de poesía manierista difícil, ingeniosa y artificial, en que más que la inspiración se valora el sentimiento, la expresividad y la dificultad que conlleva asumir acrósticos, laberintos, sonetos doblados y otras concepciones métricas ajenas a las del uso normalizado. Como dice el autor, «El *Arte poética española* tiene reconocido el mérito de ser en su tiempo el manual de versificación más completo al que podían acudir los poetas».

Pasa revista también este estudio a las distintas composiciones métricas desarrolladas a lo largo de la historia de la lengua y de la literatura, así como



a la gran diversificada tipología de las estrofas españolas tradicionales, de las que el autor hace un análisis lúcido y pormenorizado.

Como comenta él mismo, el singular mérito del *Arte poética española*, se debe en gran parte al hecho de que fuera utilizado como libro de texto en los colegios de la Compañía de Jesús. La profundidad y calidad de sus contenidos hace que la obra de Rengifo triunfara comercialmente sobre todas las más importantes de la época, entre las que sobresalían las de Sánchez Lima (1580), Pinciano (1596), Carvallo (1602) o Cascales (1617).

La Institución Gran Duque de Alba, de la Diputación Provincial de Ávila, añade a su larga lista de publicaciones, esta extraordinaria obra del profesor Ángel Pérez Pascual, que llenará un vacío importante en el apartado lingüístico-literario, y que, al ser una obra preceptiva, puede utilizarse como un manual de uso para la creación poética.

La calidad de este nuevo aporte bibliográfico al acervo histórico de la provincia no puede menos de merecer nuestra felicitación y congratulación.

Agustín González González  
*Presidente de la Diputación de Ávila*

## NOTA PRELIMINAR

El presente libro reúne algunos de los artículos sobre la vida y la obra de Juan Díaz Rengifo que he ido publicando a lo largo de 20 años de investigación, primero como tema de la tesis doctoral que, bajo la dirección de doña María Cruz García de Enterría, defendí en la universidad de Alcalá de Henares en 1999 (*Estudio y edición del Arte poética española de Juan Díaz Rengifo*) y, después, como continuación de un interés siempre creciente por la vida y la obra de este autor abulense (véanse las referencias en la Bibliografía final). Apenas he modificado los textos originales, aunque soy consciente de que la lectura conjunta de todos estos artículos conlleva inevitables repeticiones de datos y comentarios. Añado dos capítulos de mi tesis doctoral, cuyo contenido sólo ha sido publicado muy parcialmente. Me ha parecido que estos dos capítulos (cap. 4: «Teoría literaria en el *Arte poética española*» y cap. 5. «Preceptiva métrica en el *Arte poética española* y su contexto»), tal como quedaron desarrollados en aquella tesis doctoral, constituyen mi principal contribución al conocimiento de aquello por lo que se conoce y estima a Rengifo y creo imprescindible que figuren en este compendio de estudios sobre su figura y sobre su *Arte poética española*. Espero satisfacer así las expectativas de quienes tengan alguna curiosidad acerca de Rengifo, y sobre todo, la de todos los abulenses que han leído su nombre en el monumento que lo recoge en la plaza de Santa Teresa, junto a otras figuras insignes de Ávila, sin duda mucho más conocidas.

Agradezco muy sinceramente a la Diputación de Ávila y a la Institución Gran Duque de Alba la publicación de este libro. A toda mi familia, a todos mis amigos y amigas, compañeros y compañeras de estudio y de trabajo, les agradezco su generosa ayuda siempre que se la he pedido, especialmente a María Ángeles Torés (que ya está en el paraíso), Antonio Cortijo Ocaña, M.<sup>a</sup> Jesús Ruiz-Ayúcar y Verónica Sierra. Dentro de la Compañía de Jesús siempre he encontrado toda la colaboración posible de quienes podían ofrecérmela: José Martínez de la Escalera, Benigno Hernández, José Torres, J. Ramón Egui-lor o Evaristo Rivera (algunos ya fallecidos). De los miembros del tribunal que examinó la tesis doctoral con la que inicié mis estudios sobre la vida y la obra de Rengifo recibí muy atinados y bienintencionados consejos para preparar

mejor el estudio y la edición del *Arte poética española* (que espero vea pronto la luz): Antonio Fernández Ferrer, José Domínguez Caparrós, Blanca Perinián, Isabel Paraíso y Begoña López Bueno. Mis estancias en Ávila o en Salamanca investigando a Rengifo no habrían tenido el fruto que tuvieron si no hubiera sido por la compañía y la colaboración de Joaquín Novella Román, a quien le dedico este libro por sus innumerables, espléndidas y diarias muestras de amistad. A él le debo también algunas de las fotografías que ilustran este libro (las que señalo con las iniciales J. N.). Otras fotografías incluidas aquí han sido realizadas y puestas a mi disposición generosamente por Maika Álvaro Sevilla (M. Á. S.). En el principio de todo este camino y durante todo el tiempo que he dedicado a recorrerlo ha estado siempre conmigo doña María Cruz García de Enterría. Así que a todos ellos les dedico estos versos extraídos del *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo:

Que amor con amor se paga,  
y no con paga menor;  
y si es muy grande el amor,  
muy grande ha de ser la paga.



Juan Díaz Rengifo en el monumento a las personalidades ilustres de Ávila [J. N.].



**1. EL VERDADERO AUTOR  
DEL ARTE POÉTICA ESPAÑOLA  
Y EL USO DE SEUDÓNIMOS  
EN LOS ESCRITORES JESUITAS  
DEL SIGLO DE ORO**



Institución Gran Duque de Alba



Uno de los tratados de Poética más conocidos durante los siglos XVII y XVIII fue el *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo, obra publicada por primera vez en Salamanca en 1592. Era un tratado de Poética al uso de los de entonces. De carácter preceptivo, su intención era compendiar los principios básicos de la creación poética que todo aspirante a poeta o incluso todo poeta consagrado estaba obligado a conocer. De este modo, y dado que en el mercado era el único manual de estas características, su éxito fue considerable, mayor que el alcanzado por cualquiera otra obra de su género en los dos siglos antes señalados. Fue un texto conocido y utilizado sobre todo por escolares y poetas principiantes, ocasionales o concursantes, aunque también circunstancialmente por ilustres vates como Quevedo, Lope o Calderón.

En contraste con la fama de su obra, la figura de Juan Díaz Rengifo pasó, en cambio, totalmente desapercibida en los círculos literarios o intelectuales de la época. Seguramente hay dos o tres razones que pueden explicar este ostracismo del autor de una obra tan conocida. En primer lugar, que la obra iba firmada con seudónimo, porque eso es lo que era el nombre de Juan Díaz Rengifo; de manera que el propio autor eligió así (bien que tal vez no voluntariamente, como se explicará inmediatamente) un anonimato apenas interrumpido por esporádicas alusiones a su verdadera personalidad en algunos textos tardíos de nuestro Siglo de Oro. En segundo lugar, su condición de miembro de la Compañía de Jesús, lo cual fue con toda seguridad razón para que tuviera que hacer uso del seudónimo, práctica esta habitual entre los escritores jesuitas, como atestiguan los voluminosos catálogos de autores anónimos o seudónimos de la Compañía publicados por Uriarte y Lecina. En tercer lugar, que su Poética nunca tuvo la consideración de obra fundamental, a pesar de su divulgación, pues iba dirigida principalmente a escolares y escritores noveles.

Aunque esta última razón sea la de mayor peso a la hora de explicar el anonimato de Rengifo, es también interesante analizar las otras dos anteriores, tanto porque están más vinculadas a la vida del autor (que es lo que hoy nos importa), como porque, igual que la tercera, también guardan relación con el contenido del *Arte poética española*.

## 1.1. EL VERDADERO AUTOR DEL ARTE POÉTICA ESPAÑOLA (SALAMANCA, 1592)

Sin embargo, antes de entrar en esta materia, debo advertir que hasta hoy nunca ha estado del todo claro ni que Juan Díaz Rengifo fuera un seudónimo, ni que perteneciera a la Compañía de Jesús. Las investigaciones efectuadas hasta la fecha no han permitido encontrar ningún testimonio que recoja el nombre de Juan Díaz Rengifo. Ni los árboles genealógicos manuscritos de Salazar y Castro, ni las referencias de fray Luis Ariz a la familia en su *Historia de las grandezas de Ávila* (1607), principal fuente de Salazar y Castro, lo citan. La búsqueda de partidas de bautismo abulenses tampoco nos ha dado ningún resultado positivo<sup>1</sup>. Sin embargo, la ausencia de testimonios no implica necesariamente que se pueda negar la existencia de Juan Díaz Rengifo, porque es posible que fuera persona no vinculada directamente con las ramas de mayor nobleza de la familia, aquellas que poseyeron los títulos de marqueses de Almarza y vizcondes de Arauzo, y que, por tanto, no despertara ni siquiera el interés de los historiadores o cronistas de provincias, como es el caso de fray Luis Ariz. Una prueba de ello es que tampoco el nombre de Diego García se menciona en esas fuentes, a pesar de que su existencia está perfectamente documentada y de que ha sido considerado hasta hoy el verdadero autor del *Arte poética* salmanticense. Los apellidos Díaz Rengifo, al menos, aparecen documentados en los testamentos de Francisca de Castro y Elena Díaz Rengifo y en una carta de venta de un tal Nicolás Díaz Rengifo<sup>2</sup>.

Pero obviando la falta de datos objetivos, los únicos argumentos que teníamos para afirmar que Juan Díaz Rengifo es un seudónimo son las declaraciones que desde el siglo XVII hasta nuestro siglo han venido realizando

<sup>1</sup> Vid. SALAZAR Y CASTRO, Luis. «Tabla genealógica de la casa de Rengifo, señores y marqueses de Almarza vizconde de Arauzo». En *Familias de Castilla*, Biblioteca de la Real Academia de la Historia (BRAH), sign. 9/311, fols. 79-81; ARIZ, Fr. Luis. *Historia de las grandezas de Ávila*. Alcalá de Henares: 1607. Edición facsímil de la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Ávila. Ávila, 1978; y Partidas de Bautismo de las iglesias de San Juan Bautista y de San Vicente que hemos consultado en el Archivo Diocesano de Ávila (ADA).

<sup>2</sup> El testamento de Francisca de Castro se halla entre los documentos del escribano Gil del Hierro, de Ávila, Protocolo 65, fol. 169, del Archivo Histórico Provincial de Ávila. En él Francisca de Castro dice que es su voluntad que «doña Elena de Castro, mi sobrina, hija de Juan de Castro, mi hermano, y de Elena Díaz Rengifo, su mujer, aya y cobre para sí de la dicha deuda que a mí se me debe de los dichos doscientos ducados» que tiene que entregar Gil Vázquez Rengifo, del que en este mismo documento se dice que es Comendador de Granada, natural de Ávila y vecino de Granada. Es un testamento del año 1552. En relación con este testimonio se encuentra el testamento de la propia Elena Díaz Rengifo, fechado el 5 de enero de 1552, que se halla también entre los documentos del escribano Gil del Hierro, Protocolo 65, fols. 260-264v, del Archivo Histórico Provincial de Ávila, y donde Elena Díaz Rengifo se dice mujer de Juan de Castro y madre de Juana de Castro, Antonio de Castro y Francisca de Castro. Por último, y por las mismas fechas, encontramos una carta de venta de un tal Nicolás Díaz Rengifo (Protocolo 67 del escribano Gil del Hierro, en el Archivo Histórico Provincial de Ávila, fol. 522. La fecha exacta de este documento es la de 4 de julio de 1554. (Debo agradecer a María Jesús Ruiz-Ayúcar la gentileza de haberme comunicado la información recogida en esta nota).



aquellos autores que explícitamente consideran que el autor del *Arte poética española* tuvo un nombre diferente al que podemos encontrar en la portada de esta obra.

El punto de partida de todas las reflexiones sobre el nombre de Juan Díaz Rengifo lo constituye la opinión del ilustre teólogo jesuita Pedro Ribadeneira (o en su defecto, Philippo Alegambe, continuador de su obra), quien en su *Bibliotheca Scriptorum Societatis Iesu* (1602-1642) afirma que Diego García Rengifo publicó el *Arte poética española* «bajo el nombre de Juan García Rengifo» [sic]. Después de Ribadeneira es de la misma opinión, todavía en el siglo XVII, el también jesuita Baltasar Gracián, en el Discurso XXXII de su *Agudeza y Arte de Ingenio* (1642-1648), donde refiere que «el autor del *Arte poética* [...] fue un padre de la Compañía de Jesús, aunque la sacó en nombre de su hermano, Juan Díaz Rengifo»<sup>3</sup>.

Las tesis de Ribadeneira y Gracián son seguidas por los demás bibliógrafos, anteriores al siglo XX, jesuitas o laicos. Con respecto a ellos, las únicas diferencias se encuentran en el nombre del suplantado o en el parentesco entre este y el supuesto suplantador. Las especulaciones en torno a este parentesco tratan de encontrar una solución a la afirmación que hace el propio Rengifo en el «Prólogo» a su *Arte poética*, donde dice haberse servido para la redacción de su obra de «los apuntamientos de hombres doctos a quien he comunicado, y en especial los que hube de un Padre de la Compañía de Jesús, maestro y deudo mío»<sup>4</sup>.

Nicolás Antonio sigue literalmente a Ribadeneira incluso en la mención errónea del seudónimo y no opina sobre el parentesco. Backer confunde todavía más el seudónimo, que transcribe como Juan Diego de Rengifo, y tampoco opina sobre el parentesco. De la Cortina no hace mención alguna a la existencia de tal seudónimo ni al parentesco. Salvá y Mallén se limita a recoger la opinión de Nicolás Antonio, aunque repone el nombre correcto de Juan Díaz Rengifo como el del seudónimo. Sommervogel atribuye a Diego García Rengifo el *Arte poética española*, pero describe la portada con el nombre de Juan Diego de Rengifo. El conde de la Viñaza sigue también a Nicolás Antonio en la atribución del seudónimo Juan Díaz Rengifo a Diego García Rengifo, y en cuanto al parentesco supone que son hermanos, igual que Menéndez Pelayo, recuperando así la opinión de Gracián. La opinión más relevante es, sin duda, la de José Eugenio de Uriarte, el principal bibliógrafo de los jesuitas, quien señala definitivamente que «el nombre verdadero del autor es el de Diego García Rengifo; y el supuesto el de Juan Díaz Rengifo, su sobrino». Por último, Díez Echarri considera que «por motivos ignorados quiso ocultar su nombre bajo el de

<sup>3</sup> Vid. RIBADENEIRA, Pedro y ALEGAMBE, Philippo. *Bibliotheca Scriptorum Societatis Iesu*. Roma: 1602-1642. Editada por Nathanael Sotuello en 1675, p. 171; y GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y Arte de Ingenio*. Huesca: 1648. Cito por Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. de CORREA CALDERÓN, Evaristo. Madrid: Castalia, 1969, vol. II, p. 50-51.

<sup>4</sup> DÍAZ RENGIFO, Juan. *Arte poética española*. Salamanca: Miguel Serrano de Vargas, 1592, «Prólogo al Prudente y Christiano Lector».

su hermano Juan, aplicándose de paso, para mejor guardar su anonimato, el apellido Díaz»<sup>5</sup>.

Es evidente que en muchos casos no se hizo sino consultar el catálogo de Nicolás Antonio o, tal vez, el de Ribadeneira-Alegambe, y que, por tanto, de estos autores parte toda la serie de confusiones en torno al nombre o apellidos del seudónimo, así como las interpretaciones del parentesco. Es posible incluso que ni Ribadeneira-Alegambe ni Nicolás Antonio tuvieran a mano una edición del *Arte poética española* de Rengifo en el momento de redactar sus catálogos y que tomaran su información de fuentes de referencia indirectas. Así se explicaría que se recogiera en algunos casos el nombre incorrecto de Juan García Rengifo y no el de Juan Díaz Rengifo. En consecuencia, cabía la posibilidad de poner en duda la fiabilidad de estos catálogos bibliográficos, aunque luego sus especulaciones hayan resultado ciertas en lo que se refiere al nombre del verdadero autor, sin que podamos de momento decir lo mismo en relación con el posible parentesco que pudiera tener Diego García con alguien llamado Juan Díaz Rengifo, pues ni siquiera hemos podido confirmar la existencia de esta última persona.

Por otra parte, también los bibliógrafos de nuestro siglo como Palau o Simón Díaz supusieron la existencia del seudónimo. Y el más importante estudio biográfico del autor hecho hasta ahora, el del profesor Antonio Martí, acaba resignándose a aportar el nombre de posibles lugares donde se puedan rastrear los patronímicos de Juan y de Díaz vinculados a la familia Rengifo. Sin embargo, Martí no encuentra tampoco pruebas de la existencia de Juan Díaz Rengifo<sup>6</sup>.

Todos los bibliógrafos antes mencionados, excepto Palau, como ya advertimos, atribuyeron el *Arte poética española* al jesuita Diego García Rengifo. Entre las razones en que basaron su atribución, destaca sobre todo la que se refiere a la pista facilitada por el propio Rengifo en el prólogo «Al prudente y cristiano lector» de su *Poética*. Rengifo afirma aquí, como ya hemos visto, que su principal fuente de documentación fue los «apuntamientos» de un familiar suyo de la Compañía de Jesús, que además fue su maestro y «prefecto, y lector

<sup>5</sup> Vid. NICOLÁS ANTONIO. *Biblioteca Hispano Nova*. Madrid: 1783, Tomo I, p. 285; BAC-KER, Agustín de. *Bibliothèque des Ecrivains de la Compagnie de Jesus*. Liège, 1853, Vol. I, p. 331; CORTINA, Joachim Gómez de la. *Catalogus Librorum*. Madrid, 1857, p. 514; SALVÁ Y MALLÉN, Pedro. *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*. Valencia, 1872, Tomo I, p. 216; SOMMERVOGEL, Carlos. *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes publiés par des religieux de la Compagnie de Jesus*. París, 1884, p. 60; VIÑAZA, Conde de la. *Biblioteca Histórica de la Filología Castellana*. Madrid, 1893, p. 910-914; MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: C.S.I.C., 4.ª ed., 1974, Vol. I, p. 693; URIARTE, José Eugenio de. *Catálogo razonado de las obras anónimas y seudónimas de autores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la Antigua Asistencia Española*. Madrid, 1906, Tomo III, p. 36-37; y Díez Echarri, E., *Teorías métricas del Siglo de Oro*. Madrid: C.S.I.C., 1970, p. 70.

<sup>6</sup> Vid. PALAU Y DULCET, Antonio. *Manual del librero hispanoamericano*. Barcelona: Librería Palau, 1951, Tomo III, p. 431; SIMÓN DÍAZ, José. *Bibliografía de la literatura hispánica*. Madrid: C.S.I.C., 1971, vol. IX, p. 403-404; y MARTÍ, Antonio. «Epílogo» a DÍAZ RENGIFO. *Arte poética española*. Edición facsímil del Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. «Colección Primeras Ediciones». Madrid, 1977, p. 387-441.



de mayores, en uno de los más principales y numerosos estudios que tiene su orden»<sup>7</sup>. Ribadeneira-Alegambe reconocieron al único miembro de la familia Rengifo que respondía a las indicaciones de Juan Díaz y de esta manera vincularon este último nombre al de Diego García. Quedaba así establecida una identificación que durante siglos nadie ha puesto en duda, porque todos los bibliógrafos que se ocuparon de Rengifo en ese tiempo se limitaron a consultar el catálogo bibliográfico más fiable en su opinión, el de Ribadeneira-Alegambe. Sólo Palau, y más documentadamente Antonio Martí, han planteado otras alternativas. Martí, sin negar del todo la responsabilidad de Diego García Rengifo en la redacción del *Arte poética española*, supone que a lo sumo este fue corrector de la obra junto con otro pariente suyo, laico, probablemente. Menciona con reservas el nombre del también jesuita Blas Rengifo, predicador y censor, que estuvo en Alcalá en 1593 y en Salamanca en 1596, fechas que, según el propio Martí, no se «compondrían» con la publicación de la *Poética* en Salamanca en 1592. Todas estas hipótesis son, no obstante, un ejercicio de especulación sin bases documentales seguras. Ya se ha demostrado que a menudo suposiciones así han resultado equivocadas<sup>8</sup>.

Más sorprendente y menos rigurosa fue la opinión, que ya conocemos, de Palau y Dulcet. El conocido bibliógrafo afirmó sin reservas que «el autor, según recientes investigadores, es el jesuita Lucas Carrillo, quien publicó la obra bajo el seudónimo». Al mismo autor deberíamos atribuir también, según Palau, la autoría del «Estímulo del Divino Amor», uno de los poemas incluidos en la *Poética* de Rengifo, como ya había hecho antes Uriarte en su catálogo bibliográfico de autores de la Compañía de Jesús<sup>9</sup>. Rogers y La-puente consideraron equivocadas estas suposiciones de Palau, pero tampoco explicaron las razones de su oposición<sup>10</sup>. Uriarte hizo una catalogación de las obras que se conservan de Lucas Carrillo. La mayor parte de ellas están relacionadas con su labor como predicador (sermones, comentarios de los Evangelios, etc.), pero también encontramos alguna composición poética de tema religioso, como el «Poema del Nacimiento del Hijo de Dios» y otras coplas. Esto último concordaba con la afirmación de Juan Díaz Rengifo de que él mismo había «exercitado muchos años esta arte», aunque debía de ser este ejercicio muy habitual entre los jesuitas. Uriarte señala también que el P. Lucas Carrillo «nació en Córdoba hacia el año 1566; entró en la Provincia de Castilla el año 1580, e hizo la profesión de cuatro votos el 5 de julio de

<sup>7</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, [Prólogo] «Al prudente y cristiano lector», sin numeración.

<sup>8</sup> MARTÍ, A., «Epílogo», especialmente p. 400-403. Muy conocido es el caso de Baltasar Gracián, quien publicó algunas de sus obras con el seudónimo Lorenzo Gracián. El uso repetido de este seudónimo «hizo pensar en un principio en la existencia de un posible hermano del escritor», como recuerda CORREA CALDERÓN, Evaristo. *Baltasar Gracián. Su vida y su obra*. Madrid: Gredos, 1970, p. 80. Por tanto, toda prevención es poca cuando se habla de la identidad real de Juan Díaz Rengifo y de su parentesco con Diego García.

<sup>9</sup> PALAU Y DULCET, A., *Manual del librero...*, p. 431; URIARTE, José Eugenio de. *Catálogo razonado...*, p. 36-37.

<sup>10</sup> ROGERS, P. P., y LAFUENTE, F. A. *Diccionario de seudónimos literarios españoles, con algunas iniciales*. Madrid: Gredos, 1977, p. 151.

1598. Enseñó filosofía, teología y Sagrada Escritura y ejercitó con gran celo por algunos años el ministerio de las misiones. Murió santamente en el Colegio de Segovia el 18 de noviembre de 1648»<sup>11</sup>.

En contra de esta atribución estaba el hecho de que no era posible encontrar el parentesco que pudiera unir a Lucas Carrillo con Diego García. Desgraciadamente, Palau no informa de quiénes fueron los «recientes investigadores» que atribuyeron al P. Lucas Carrillo el *Arte poética española*, ni de cuáles fueron las conclusiones o argumentos de su investigación, porque ahora podríamos ver de qué manera las especulaciones sin base documental fiable deben ser puestas en cuarentena.

Por último, era del todo desestimable la afirmación de los hermanos Carrarra, quienes en su monumental *Enciclopedia Heráldica* llegan a decir que «Juan Vázquez Rengifo es autor del *Arte poético español*» (*sic*). Consultada la totalidad de sus fuentes pudimos deducir que su afirmación fue producto de un típico error cometido al copiar el texto de Luis Vilar y Pascual. Juan Vázquez Rengifo es, sin embargo, el autor de un libro sobre las *Grandezas de Vélez*, donde aporta algunos datos, aunque escasos, de los Rengifo<sup>12</sup>.

Estos y otros argumentos acerca del posible autor del *Arte poética española* convergían del siguiente modo:

a) Fue jesuita. Las iniciales I.H.S., que identifican a la Compañía de Jesús, aparecen en la portada de las dos primeras ediciones del *Arte poética española* (1592 y 1606). Por otra parte, lo religioso tiene una presencia constante a lo largo de toda la obra.

b) Era «natural de Ávila». No sólo porque así se indique en la portada del *Arte poética*, sino además porque en otra página del libro leemos: «Como lo hizo aquel que tratando de la nobleza de nuestra patria dixo: "Qual se remonta en Ávila con el Toledo, y Cárdenas el Águila"».

c) Estuvo estrechamente vinculado a los condes de Monterrey (a uno de ellos va dedicada su obra) y era perfecto conocedor de la situación en la que se encontraba el colegio de Monterrey que habían fundado los condes, porque había estudiado en él: «qualquiera fruta que de allí aya salido —dice Rengifo— es muy propia de V. S. Y por tanto ofrezco yo esta, como primicias de aquel plantel, en señal y muestra de otras más suaves, y preciosas que se van madurando»<sup>13</sup>.

d) Residía en Salamanca en 1592.

<sup>11</sup> URIARTE, J. E., *Catálogo razonado...*, Tomo I, p. 137.

<sup>12</sup> Vid. CARRARRA, Alberto y Arturo García. *Enciclopedia heráldica y genealógica hispanoamericana*. Madrid, 1956, Tomo LXXVII, p. 176-179; VILAR Y PASCUAL, Luis, *Diccionario Histórico Genealógico y Heráldico*. Madrid, 1866, Tomo VIII, p. 441-446; y VÁZQUEZ RENGIFO, Juan. *Grandezas de la ciudad de Vélez y hechos notables de sus naturales* (1615). Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 1860 (véase edición de NOVELLA ROMÁN, Joaquín y PÉREZ PASCUAL, Ángel. Vélez-Málaga: Arte y Cultura de Vélez-Ayto. Vélez-Málaga, 1999).

<sup>13</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, [Dedicatoria] «Al prudente y Christiano Lector» (Prels., sin paginar).



e) Uno de sus familiares o deudos, si no él mismo, había sido profesor de Letras Humanas durante veinte años «en uno de los más principales, y numerosos estudios que tiene su orden»<sup>14</sup>.



Dintel de la puerta principal del colegio de San Gil de los jesuitas de Ávila, con las iniciales I.H.S. de la Compañía de Jesús [M. Á. S.].

No queda sino decir que Diego García cumplía todos estos requisitos, por lo que sabemos de su vida. No así, en cambio, Lucas Carrillo, quien, ciertamente, fue jesuita y pudo residir en Salamanca en 1592, pero era natural de Córdoba<sup>15</sup> y no tuvo, que sepamos, ninguna relación con los condes de

<sup>14</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, [Prólogo] «Al prudente y Christiano Lector» (Prels., sin paginar).

<sup>15</sup> Debe tenerse en cuenta en relación con la «patria» del autor la siguiente afirmación que encontramos en DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, [Introducción a la] «Silva de consonantes reflexas», p. 293: «Y no te maravilles, si sacaremos algunas Reflexas que comienzan por h. de vocablos que no tienen h como de *Miserable, Hablo*, que en la reflexión del Eco natural pocas veces se exprime aquella aspiración y muchos quando pronuncian no la exprimen». Este es, me parece, uno de los testimonios más diáfanos para la historia de la evolución del fonema /h/ aspirado, pero a nosotros nos interesa sobre todo porque es también una posible pista para rechazar la posibilidad de que Lucas Carrillo fuera el autor del *Arte poética española*. ¿Afirmaría un escritor nacido en Córdoba, como el padre Carrillo, que el fonema /h/ había dejado prácticamente de aspirarse en 1592? Incluso para alguien que ha desarrollado la mayor parte de su vida académica en Castilla, como es su caso, debía existir constancia de que en su tierra natal, en Andalucía, y en su misma familia cordobesa, la aspiración de la /h/ era frecuente y se había estabilizado ya en aquella fecha. «El mantenimiento de la /h/ aspirada procedente de /f-/ y la absorción de la /x/ por la /h/ marcan otra divisoria que separa del castellano general el habla de

Monterrey ni ningún familiar que hubiera ejercido veinte años como profesor de Letras Humanas en algún colegio «principal» de la Compañía de Jesús.

El concierto de impresión de la Poética de Rengifo, firmado por el P. Diego García y el impresor Miguel Serrano de Vargas, que he tenido la suerte de hallar en los archivos de Salamanca, confirma y deja definitivamente asentado que el verdadero autor del *Arte poética española* fue el jesuita Diego García, y no Lucas Carrillo, y que el nombre de Juan Díaz Rengifo fue el seudónimo que utilizó el mencionado P. Diego García para publicar su obra. El texto de dicho documento, en la parte que nos interesa ahora, es el siguiente:

En 28 de febrero de 1592 años. Escritura de obligación entre el padre Di[lego] G[arcía] y Miguel Serrano de Vargas. Sepan quantos esta pública escritura de obligación bieren como yo, Miguel Serrano de Vargas, mercader de libros, vecino de esta ciudad de Salamanca, otorgo y conozco por esta presente carta que me obligo por mi persona y bienes de ymprimir e que ymprimiré al padre Diego García de la Compañía de Xesús desta ciudad de Sal[aman]ca myll y seiscientos cuerpos del arte poético, el qual tengo de ymprimir en letra de letura y en su cursiba [...] <sup>16</sup>.

Podemos, por tanto, analizar ahora las razones que pudieron obligar a Diego García a imprimir su Poética con el nombre de Juan Díaz Rengifo en la portada.

## 1.2. EL USO DE SEUDÓNIMOS EN LOS ESCRITORES JESUITAS DEL SIGLO DE ORO

El empleo de seudónimos dentro de la Compañía de Jesús responde a una práctica que sólo se explica si tenemos en cuenta las particulares circunstancias en las que se producían y publicaban las obras de los autores jesuitas, un proceso que conviene recordar con cierto detalle, porque es la primera razón de que Diego García fuera y sea un personaje tan poco conocido.

Ni siquiera en la concepción del libro se veían los miembros de la Compañía de Jesús libres de la influencia de su orden. Muchas veces la idea de escribir ese libro (o al menos el tema y la orientación ideológica de este) era sugerida por los superiores, cuando estos preveían la necesidad que dentro de los numerosos colegios con que en poco tiempo contaron los jesuitas se iba a tener de un determinado texto. La propia *Ratio Studiorum* (el código educativo de los jesuitas) establecía como uno de las obligaciones

---

Extremadura, reinos de Sevilla y Córdoba, Suroeste de Granada y el Caribe», afirma LAPESA, Rafael. *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos, 1986, 9.ª ed. aum. y corr., p. 381.

<sup>16</sup> Archivo Histórico Provincial de Salamanca, Protocolos Notariales del Escribano Pedro Ruano, Año 1592, tomo 4.º, P. N. 4658, fols. 2997-2998.



del Prefecto de Estudios (cargo parecido a lo que hoy llamamos Jefe de Estudios) que procurara «que los escolares ni carezcan de los libros útiles ni tengan abundancia de los inútiles. Por lo tanto, sugiérale al Rector que no falte abundancia de los libros que usamos a diario o que usarán el año próximo tanto los nuestros como los externos»<sup>17</sup>. Esta provisión de libros para los escolares podía realizarse reimprimiendo algunos textos ya publicados y aceptados o encargando que alguien los escribiera. Como es lógico esta tarea le era encomendada a jesuitas con cierto prestigio dentro de la materia que debía tratarse. Así, el portugués Manuel Álvarez (1526-1583), famoso por ser autor él mismo de una gramática latina ampliamente difundida entre los colegios de la Compañía, escribe el 31 de julio de 1564 una carta al P. Laínez, General de los jesuitas, en la que le comunica su impresión de que «sería muy provechosa para este [colegio de Coimbra] y otros collegios» que el P. Perpinyá escribiese algunos libros de retórica y comentarios a las obras de Cicerón<sup>18</sup>, como luego así fue. En parecidas circunstancias, el ilustre P. Juan Bonifacio, S. I., escribe desde Valladolid el 27 de julio de 1579 al P. Everardo Mercuriano, General de la Compañía en aquel tiempo, una carta en la que pide permiso para publicar un libro que ha compuesto y al que da el título de *De perfecto adolescente*, a pesar de que «yo estaba determinado —dice el P. Bonifacio— de no tratar de esto en toda mi vida, ni dar trabajo con mis boverías [sic]. Pero el padre visitador me animó y quasi me ordenó que propusiese esto a V. P.»<sup>19</sup>.

Con este mismo fundamento fueron a las prensas durante los siglos XVI y XVII muchos libros escritos por autores que vivían en el seno de la orden fundada por san Ignacio. Por eso, no hay inconveniente en pensar que el *Liber de Arte Poética* (Salamanca, 1593), compuesto y publicado por el prolífico P. Bartolomé Bravo, S. I., en la imprenta de Miguel Serrano de Vargas, fuera un encargo hecho por sus propios superiores, vista por estos la necesidad de contar en los colegios de la Compañía con un tratado básico dedicado a la métrica latina. Este obra fue a partir de entonces libro de texto en muchos colegios jesuíticos, y probablemente no jesuíticos, junto con otras y más famosas obras del P. Bravo. Pero lo interesante de este ejemplo es que presenta notables coincidencias, en relación con las circunstancias de su publicación, con el *Arte poética española* (Salamanca, 1592) de Juan Díaz Rengifo. Se trata en ambos casos de obras escritas por autores de la Compañía de Jesús, dedicadas a un tema semejante (métrica latina, la del P. Bravo; española, la de Rengifo), publicadas en la misma ciudad, con sólo un año de diferencia, por el mismo impresor, el ya mencionado Miguel Serrano de Vargas, y ampliamente difundidas después

<sup>17</sup> Vid. GIL., Eusebio (Ed.), LABRADOR, Carmen; MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, José y DÍAZ ESCANCIANO, Ambrosio. *El sistema educativo de la Compañía de Jesús. La «Ratio Studiorum»* Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 1992, p. 109.

<sup>18</sup> Monumenta Historica Societatis Iesu (MHSI), Monumenta Paedagogica (MP), III, p. 357-358.

<sup>19</sup> Archivum Romanum Societatis Iesus (ARSI), Hispaniae, 128 fols. 101r-102v, prius 253; apud MHSI, MP, IV, p. 812-814.

como libros de texto en idéntico ámbito colegial. ¿Qué más lógico que suponer una misma «orden» de composición y publicación de ambas obras que habría partido desde Roma a instancias del P. Provincial de los jesuitas de Castilla? Y sin embargo, no tiene sentido que de haber sido de esta manera, firmara luego con seudónimo el autor del *Arte poética española*. O bien no se ajustó a lo que se le pidió, o bien compuso la obra por iniciativa propia y siguiendo su personal criterio. La respuesta parece estar a medio camino entre ambas soluciones, según se deduce de las propias palabras de Rengifo:

Y assí huve de trabajar por mí, y hazer esta obrezilla al principio, solo con intento de mi propio gusto y provecho: pero después que algunos de mis amigos la vieron, fueron tantos lo que la trasladaron, y los que me pidieron la hiziesse estampar, que vencido de sus ruegos, y viendo que la que ellos avían escrito no tenía la perfección, en que últimamente yo la avía puesto, me determiné de imprimilla, y servir con ella a todos<sup>20</sup>.

Pero dentro de la Compañía de Jesús donde alguien dice «pedir» (a Rengifo) o «animar» (al P. Juan Bonifacio) puede entenderse igual «mandar». De esta manera se confunden los límites entre la iniciativa propia y la orden superior. Y en ese sentido, el caso de Rengifo presenta todos los «síntomas» de este tipo de procedimientos previos a la publicación de la obra de un autor jesuita: iniciativa de publicar que es más de los «compañeros» de la orden (entiéndase incluidos también los «superiores») que del propio autor, y que sirve a un fin interno, como es el de proporcionar un libro de texto para ser usado en los propios colegios de la Compañía. El empleo de un seudónimo hay que explicarlo, pues, en relación con otras fases de este proceso.

Una vez que el autor había compuesto su libro y había «decidido» publicarlo, debía someter su obra a la censura de tres especialistas en la materia elegidos por el padre general de los jesuitas en Roma. Estos tres jueces se constituían en órgano consultivo encargado de emitir el informe correspondiente que, comunicado al padre general, servía para que este otorgara su beneplácito o su censura. Esta fue una disposición del propio san Ignacio:

Los libros no se podrán publicar sin aprobación y licencia del preposición general, el qual cometerá la examinación dellos a lo menos a tres de buena doctrina y claro juicio en aquella sciencia<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, [Prólogo] «Al Prudente Y Christiano Lector» (prels., sin paginar).

<sup>21</sup> SAN IGNACIO DE LOYOLA. *Constituciones*, p. III, c.1, epígrafe 18; cito por *Obras Completas*. Madrid: BAC, 1952, p. 432. Lo mismo puede leerse en *Constituciones*, p. IV, c. 6, litt. 0; p. VII, c. 4, epígrafe 11; MHSI, Monumeta Ignatiana, Const., III, 86, p. 215-216; y MP, I, p. 257.



Aunque fue esta una orden repetida por los sucesivos generales de la Compañía, incluido Claudio Acquaviva, que es el que más nos interesa por ser el superior de Rengifo cuando este publicó su Poética. Una carta del P. Acquaviva del 2 de marzo de 1599 decide que, ante la diversidad de pareceres sobre qué libros de jesuitas debían imprimirse, todo el que quiera publicar un libro debe mandar a Roma el escrito para que algunos hombres doctísimos lo revisen y aprueben<sup>22</sup>.

Es importante resaltar cómo se aprecia, por las noticias que tenemos de cómo se desarrolló esta fase, el rigor con que juzgaron los superiores de la Compañía de Jesús, de acuerdo con sus propios principios, toda obra que uno de sus hermanos en religión tuviera intención de publicar, no permitiendo que de manera alguna dejaran de cumplirse todos y cada uno de los pasos que se debían seguir. Un ejemplo de este rigor nos lo ofrece nuevamente la carta del P. Juan Bonifacio, que ya conocemos (y sobre la que volveremos), en otro lugar en que dice:

Un librito *De perfecto adolescente* [...] no lo puede sacar en limpio para dárselo al procurador, que lo llevase a V. P. Pido humildemente, si es posible, que se cometa a dos personas de acá, las que V. P. juzgare, y aprobándolo, que V. P. le dé su bendición [...].

La respuesta del P. General, sutil como solían serlo en todo los jesuitas, es, sin embargo, muy elocuente:

Holgáramos de ver aquí el tratado que V. R. me escribe tiene hecho, para mayor satisfacción nuestra; y así podrá V. R. enviármelo con su commodidad, porque se terná la cuenta que es razón para que las fatigas que V. R. en ello ha hecho, sean con el fruto que se desea<sup>23</sup>.

Y eso que era esta una obra que iba a publicarse casi por mandato del padre visitador. Pero existía una constante prevención entre los superiores de la Compañía ante el peligro real y constante de verse perjudicados por las acusaciones de heterodoxia ante el Santo Oficio de la Inquisición con que sus enemigos intentaban contrarrestar el poder que poco a poco iban alcanzando (hasta el punto de acabar con algunos jesuitas en las cárceles del Santo Oficio en alguna que otra ocasión). Tenían que demostrar permanentemente su ortodoxia, en especial en el período fundacional. Por esa razón se preocupó san Ignacio de dictar las pautas que debían seguirse en relación con la publicación de obras por parte de autores de la Compañía y en relación también con los libros cuya lectura estaba autorizada dentro de su fundación. Con respecto a lo primero, el rigor de los padres generales se fue

---

<sup>22</sup> *Ordenaciones de los Padres Generales*, Biblioteca de la Universidad de Salamanca (BUS), 347-348, fol. 35r.

<sup>23</sup> ARSI, Castellana, 2, fol. 46r, apud MHSI, MP, IV, p. 812-14.

renovando de uno a otro, sin bajar nunca la guardia<sup>24</sup>. De esta manera, en el período en que Rengifo publicó su libro, siendo general de la Compañía de Jesús el P. Claudio Acquaviva, mandó este una orden a todos los prepositos provinciales en la que advertía que:

Si quisdam ex nostris post librorum emendationem iuxta censuras revisorum aliquid sine facultate addiderit, severe puniatur. Istud enim est in re gravis momenti Societati imponere<sup>25</sup>.

Y con respecto a lo segundo, y sin pretender hacer aquí un análisis exhaustivo (que nos alejaría demasiado de nuestro propósito) de este interesante aspecto, podemos destacar que existía efectivamente una lista de autores prohibidos totalmente, censurados o expurgados en parte, por ejemplo: Plauto, Terencio, Ovidio, Horacio, Erasmo o Luis Vives, entre otros muchos, en especial cuando hablaban de amor o de Teología. Sorprendente resulta, sobre todo, encontrar cartas de rectores que piden permiso para poder utilizar en los colegios una gramática de Nebrija, cosa no permitida salvo autorización expresa del P. General, como demuestra otra misiva del P. Claudio Acquaviva en la que concede que «se pueden servir en essa provincia [aragonesa] de la gramática regia», es decir de la *Grammaticae opus absolutissimum...* (Venecia, 1555) de Elio Antonio Nebrija<sup>26</sup>.

Desde luego no eran ni Dante, ni Petrarca, ni Boccaccio, ni los poetas del Dolce Stil Novo, los autores que podían leer los estudiantes que se formaban en algún colegio de la Compañía de Jesús. Y aunque Rengifo disimula su afición por estos poetas trasladando a lo divino los ejemplos de estrofas empleadas por ellos, la simple mención que hace de sus nombres constantemente (en especial de Petrarca, poeta del amor por excelencia) a lo largo de su obra pudo ser razón más que suficiente para que le obligaran a utilizar un seudónimo que disimulara la vinculación del autor del *Arte poética española* con la Compañía de Jesús. Pero había además otras razones por las que esta prohibía a uno de sus miembros la publicación de una obra, o le obligaba a firmar con seudónimo o a expurgar algunas partes. Si

<sup>24</sup> Porqueras Mayo, en un trabajo que después comentaremos con más detalle, afirma, refiriéndose ya al sexto general de los jesuitas, el P. M. Vitelleschi, que «hay que subrayar los recelos del padre general ante la impresión de libros por parte de sus súbditos. En Roma hay multitud de cartas, no aprovechadas todavía, que iluminan la constante fricción que existe entre los jesuitas que intentan publicar libros y sus superiores» (PORQUERAS MAYO, A. «El período segoviano (1622-1628) de Luis Alfonso de Carvallo y el misterio de su libro sobre Asturias desvelado». *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, Separata número 137 (1991), Granda-Siero (Oviedo), p. 87-121. La cita que transcribo en esta nota se halla en la p. 94.

<sup>25</sup> MHSI, *Paedagogica*, VII, p. 663 (esta orden está fechada en Roma el 14-12-1613). Véase también IBÍDEM, p. 593-594 (y nota 8 de esta última página).

<sup>26</sup> Sobre las censuras y aprobaciones ocasionales de Erasmo y Luis Vives dentro de la Compañía de Jesús, puede leerse el interesante capítulo que dedica a este asunto BATLLORI, Miguel. *Humanismo y Renacimiento*. Barcelona: Ariel, 1987, p. 125-149. Sobre el caso de Nebrija, MHSI, MP, II, p. 34; III, p. 361; VII, p. 495; y ARSI, Arag., 61, f. 286r-v; apud MHSI, *Paedagogica*, VII, p. 494.



se trataba de obras de contenido teológico, el simple hecho de ir escritas en alguna de las lenguas romances y no en latín ya era motivo de censura. De esta manera, el P. Gaspar Astete (1537-1601) se encontró con ciertas reticencias de sus superiores cuando les pidió autorización para publicar su *Educación de los niños y doctrina cristiana*, porque en opinión de sus censores «no expedit ut in lingua vulgari imprimantur libri ex nostris»<sup>27</sup>. Pero si eran obras de contenido no teológico, entonces esto mismo, el no tratar de asuntos de religión, podía provocar la censura y obligar a los autores a firmar con seudónimo, como le sucedió a otro preceptista literario coetáneo de Rengifo y a la postre hermano de religión, Luis Alfonso de Carvallo, cuando pretendió publicar una obra dedicada a la Historia de Oviedo<sup>28</sup>. También sobre este punto existe algún curioso testimonio. Así por ejemplo, «ordenó nuestro padre general [Claudio Acquaviva] en una [carta] escrita al padre Gaspar de Vegas, provincial el año de 1612, que ninguno de los nuestros componga poesías a certámenes públicos poniendo en ellas su nombre»<sup>29</sup>. Más conocido aún es el caso de Baltasar Gracián, cuyas obras hubo de publicarlas a menudo con un seudónimo que poco disimulaba su verdadera identidad. «Aunque los iniciados estuvieran en el secreto», considera E. Correa Calderón que lo que le pudo llevar a Gracián a firmar con seudónimo pudo ser «el escrúpulo de no firmar obras profanas con nombre de religioso», escrúpulo más de sus superiores que suyo propio, puesto que la Compañía sentía «cierta inquietud y desasosiego al ver cómo uno de los suyos publica con cierta periodicidad libros de temas mundanos, ajenos en apariencia a su misión propia, aunque nada reprochable aparezca en ellos [...]». Una carta del general de los jesuitas en tiempos de Gracián, P. Goswin Nickel, advierte

que el P. Baltasar Gracián a sacarlo a luz con nombre ajeno, y sin licencia, algunos libros poco graves, y que desdicen mucho de nuestra profesión, y que en lugar

<sup>27</sup> MHSI, MP, IV, p. 264.

<sup>28</sup> Véase PORQUERAS MAYO, A. «El período segoviano...». Artículo interesantísimo porque ilustra con todo tipo de documentos el proceso de censura y aprobación de un libro escrito por un jesuita. Con respecto al caso concreto del libro de Carballo encontramos un comentario seguramente común entre los censores de la Compañía: «He visto la censura de los que revieron el libro del P. Alonso de Carvallo, y me parece que no se imprima; si el S. Inquisidor General hiciere mucha instancia porque salga a luz, y no pudiéremos escusarnos con Su Illustriss.<sup>a</sup>, VR de traça que se imprima en nombre de algún seglar sin que se entienda ser persona de la Comp.<sup>a</sup>» (p. 98). Toda esta censura se produce incluso a pesar de que, como demuestra Porqueras Mayo, el libro de Carballo es un «proyecto [que] se debía a iniciativa del provincial, es decir, que Carvallo, en efecto, lo hace por obediencia» (IBÍDEM, p. 94). Como consecuencia de tales prevenciones se aconseja que el libro se publique con el nombre de un seglar ajeno a la Compañía, pues el General de los jesuitas «tiene miedo que haya alguna cosa objetable, por lo que sufriría después la Compañía», pues «aunque el libro se imprimirá en nombre de un sobrino suyo [de Carvallo] luego se sabrá quién es su autor; y el descuydo, o falta que él ubiese tenido la pagaremos todos» (IBÍDEM, p. 95). Muy semejante se nos antoja que debió de ser el caso sucedido con la Poética de Rengifo.

<sup>29</sup> *Ordenaciones de los Padres Generales*. Biblioteca de la Universidad de Salamanca (BUS), ms. 347, fol. 60v.

de darle la penitencia que por ello merecería ha sido premiado encomendándole la cátedra de Escritura del colegio de Zaragoza [...]. Si se averigua es culpado désele la penitencia que se juzgará sea proporcional a su culpa<sup>10</sup>.

No parece, sin embargo, que el publicar obras sin licencia de sus superiores le impidiera a Gracián ascender dentro de su orden a cargos más honrosos. Pero ante inconvenientes de este tipo, el P. Diego García no tuvo otra alternativa que buscar un seudónimo que figurara al frente de su obra disimulando sólo formalmente su propia identidad y resignarse a no recibir directamente en su persona la pequeña porción de reconocimiento público que le hubiera podido corresponder si le hubieran permitido firmar con su verdadero nombre. Por otra parte, el uso de seudónimo era casi siempre una simple formalidad, pues hubiera resultado una «ingenua estratagema» si lo que pretendía era ocultar la verdadera personalidad, que era de sobra conocida.

Una consecuencia inmediata del hecho de pasar a ser obras seudónimas era que su financiación difícilmente corría ya a cargo de la orden, como sucedía en las obras que eran recomendadas desde dentro de la Compañía desde el principio y hasta el final de todo el proceso que venimos describiendo. Mientras algunos pudieron llevar a la imprenta su libro contando con el respaldo económico del colegio en el que estuvieran destinados, otros debían buscarse ayuda fuera de la Compañía para pagar los costes de impresión. Naturalmente, detrás de toda obra financiada con fondos del colegio (no de la Compañía, que nunca comprometía otro capital que no fuera el del colegio correspondiente) había un proyecto comercial cuyo fin era no sólo recuperar los fondos invertidos, sino también obtener algún beneficio a partir de las ventas que se produjeran después de haber impuesto dicha obra como libro de texto en los colegios de la orden. Así lo vemos a propósito del libro del P. Juan Bonifacio que acabó titulándose *Christiani Pueri Institutio Adolescentiaeque Perfugium* (1575). El 23 de marzo de 1575 el P. Antonio Lárez, rector del colegio abulense, donde estaba destinado a la sazón el P. Bonifacio, pide que la obra de este sea recomendada por el propio Padre General, alegando que además del provecho espiritual que de él obtendrían los estudiantes,

[...] se sacaría el gasto de la impresión que será más de quatrocientos ducados; y atento ha (*sic*) que se ha de hacer a costa del colegio y él está tan necesitado, parece que con esperança de sacar lo que uviere gastado, podráse poner a imprimir el libro; y de otra manera, ponerse ha a peligro de nuevas deudas<sup>11</sup>.

Aunque no inmediatamente, sino algunos años más tarde, y con motivo de la publicación de otro libro del P. Bonifacio, el *De sapienti fructuoso*

<sup>10</sup> CORREA CALDERÓN, Evaristo. *Baltasar Gracián. Su vida y su obra*. Madrid: Gredos, 1970, p. 80, 81 y 84.

<sup>11</sup> Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), Hisp., 123, fols. 230r-231v, apud MHSI, MP, IV, p. 566, nota 7.



*epistolares libri quinque* (1587), segunda parte del publicado doce años antes, el P. General manda al provincial de Castilla que «al padre Bonifacio le diga que se avisa a las provincias de Toledo y Aragón para que lean su libro como él mismo lo pide»<sup>32</sup>.

Si, como es el caso, se trataba de libros recomendados por los superiores de la Compañía, acudían entonces al escribano los representantes del colegio correspondiente para firmar la escritura de obligación con el impresor al que se le encargaba la estampación de la obra correspondiente. Ese debió de ser el caso de la gramática de Nebrija autorizada en la provincia de Aragón, puesto que en consecuencia con esa autorización «se imprimirán [ejemplares] de suerte que no falten a los estudiantes»<sup>33</sup>, siguiendo en esto el precepto de la *Ratio Studiorum* que ya hemos comentado más arriba. En circunstancias análogas, es lo que hacen los jesuitas Enrique Enríquez y Juan Montes, del colegio de Salamanca, cuando desean que el librero Juan Fernández imprima 1.500 cuerpos de un libro titulado *Suma Moralis Teologuie* (*sic*)<sup>34</sup>, seguramente con el fin de que no faltara a los estudiantes de aquel colegio.

En cambio, el *Arte poética española*, siendo como es generalmente reconocido como uno de los más extendidos libros de texto que se siguieron dentro y fuera de la Compañía, no fue financiado por esta, sino por su verdadero autor, el padre jesuita Diego García, como consta en el ya conocido concierto de impresión que firmó el P. García con el impresor Miguel Serrano de Vargas el 28 de febrero de 1592. No hay que pensar, sin embargo, que fuera Diego García quien aportara de su bolsillo el dinero necesario para imprimir su libro, puesto que era difícil que un jesuita contara con la cantidad necesaria para ello, sino más probablemente algún mecenas; tal vez el V Conde de Monterrey, don Gaspar de Zúñiga y Acevedo, futuro virrey de Nueva España, al que va dedicada la obra. Esta necesidad de buscar fuera de su orden la manera de financiar la impresión del *Arte poética española* es, sin duda, el precio que Diego García tuvo que pagar por su extremada afición a Petrarca y a otros poetas censurados dentro de la Compañía de Jesús, además de verse obligado a firmar con seudónimo una obra que pudo haberle supuesto un mayor reconocimiento entre los suyos, que nunca fue mucho.

<sup>32</sup> MHSI, *Paedagogica*, VII, p. 317.

<sup>33</sup> Sobre el caso de Nebrija, véase MHSI, MP, vols. II, p. 34; III, p. 361; y VII, p. 495; y ARSI, Arag. 61, f. 286r-v.

<sup>34</sup> Archivo Histórico Provincial de Salamanca (AHSA), Protocolos del escribano Pedro Ruano, Año 1590, Tomo 4.º, P. N. 4650, fols. 2.974-2.982





Institución Gran Duque de Alba

## 2. SOCIOGRAFÍA DE RENGIFO PERSONAS Y PERSONAJES DE SU ENTORNO BIOGRÁFICO



Institución Gran Duque de Alba



Institución Gran Duque de Alba



## 2.1. LA FAMILIA DEL AUTOR DEL ARTE POÉTICA ESPAÑOLA Y LOS RENGIFO DE ÁVILA

Rengifo fue el seudónimo del P. Diego García, S. I., natural de Ávila, tal y como han venido repitiendo todos los bibliógrafos jesuitas desde el s. XVII hasta hoy, así en Ribadeneira-Sotwell, Backer, Sommervogel, Uriarte y Escalera. En el contrato de impresión del *Arte poética española* (Salamanca, 1592) que firmó con el impresor de Salamanca Miguel Serrano de Vargas, el P. Diego García acordó pagar a su costa los 1.600 ejemplares que se estamparon de dicha obra en su primera edición. Pero después tuvo que ocultarse tras el seudónimo de Juan Díaz Rengifo, porque así se lo ordenaron los superiores de la Compañía de Jesús, igual que habían hecho y harían con otros muchos autores de su orden, incluido entre ellos el mismísimo Baltasar Gracián, quien acataba tales órdenes muy a su pesar y a regañadientes. Y tal vez por esa actitud discolora que mostró siempre el famoso autor aragonés ante las prohibiciones venidas de arriba, no fue casualidad que él mismo (B. Gracián) se encargara de ser el primero en desvelar (dejando en evidencia a su propia orden religiosa) que el verdadero autor del *Arte poética española* no había sido realmente quien figuraba en la portada, sino «un padre de la Compañía de Jesús, aunque la sacó en nombre de su hermano, Juan Díaz Rengifo» (*Agudeza y arte de ingenio*, 1648, Discurso XXXII). Por tanto, escribir una biografía de Rengifo significa en verdad hacerla del P. Diego García, pero como también es segura su vinculación familiar con la familia Rengifo de Ávila (no cabe pensar que Diego García eligiera caprichosamente como seudónimo el apellido de una familia de tan rancio abolengo y tan destacada presencia en su Ávila natal<sup>1</sup>), todos los bibliógrafos jesuitas antes citados unen los dos apellidos y se refieren a nuestro autor como Diego García de Rengifo.

De los Catálogos Trienales que se conservan en el Archivo Romano de la Compañía de Jesús (ARSI) y en el archivo jesuítico de Loyola (Azpeitia) se

---

<sup>1</sup> Sin embargo, no me consta documentalmente ninguna relación familiar entre Diego García y Juan Díaz Rengifo, aunque se ha especulado mucho con la posibilidad de que este fuera un sobrino de aquel, más que con la de que fueran hermanos, como dejó dicho Gracián. He consultado todas las partidas de bautismo de todas las parroquias de Ávila de entre los años 1550-1580 para hallar la de Juan Díaz Rengifo, sin éxito.

deduce que el P. Diego García nació hacia 1553 aproximadamente, pero no es una fecha definitiva, pues las anotaciones de los catálogos vacilan a menudo al referirse a la edad de Rengifo, año más o menos. Consultadas las partidas de bautismo de todas las parroquias de Ávila correspondientes a los años 1550-1560, sólo en una de ellas aparece como bautizado un Diego García en fechas compatibles con los datos anteriores, la que se registra el 29 de julio de 1554 en la parroquia de San Juan Bautista (ver documento n.º 1 en el capítulo «Firmado por Rengifo»), la misma parroquia a la que estaba adscrita la aristocracia local, incluida la rama más ilustre de la familia Rengifo<sup>2</sup>. Según este documento el padre de Diego García era Alejo García, pero también en este caso nos quedamos sin saber cuál era su segundo apellido y, por tanto, sin poder determinar si este Alejo García pertenecía o no al linaje de los Rengifo. Los escasos datos que conocemos de su vida y de sus actividades profesionales ayudan muy poco a identificarlo con mayor precisión<sup>3</sup>. Como puede leerse en la partida de bautismo de Diego García, una hermana suya fue bautizada en San Vicente, y es precisamente en la nota bautismal de esta hermana donde encontramos la noticia de quién fue la madre de Diego García:

En 11 de mayo de 1553 se baptizó Ana, hija del dicho [Alejo García] y de Sabina López, su mujer; fueron sus padrinos Thomé Hernández y Luisa Rodríguez, mujer de Juan de Vacas. Bautizola Jerónimo de Grasa.

Otra hija de Alejo García y de Sabina López fue bautizada también en San Vicente en 1555; y por fin, un nuevo hijo del mismo matrimonio, llamado Alejo como su padre, nació y fue bautizado en esta misma parroquia en 1559<sup>4</sup>. La fecha de la partida de bautismo de Diego García y el hecho de que haya testimonios como los referidos de que contó con dos hermanas (además de con un hermano menor) concuerdan con las referencias cronológicas que encontramos en los catálogos jesuíticos y con la propia noticia que dará el P. Diego García en una de sus cartas de que tenía dos hermanas, pero ni rastro de su posible parentesco con los Rengifo. El único testimonio localizado hasta ahora de una relación directa entre Alejo García y los Rengifo es un carta de compraventa que Alejo, que se dice «mercader» y «vecino de Ávila», y otros firman el 22 de noviembre de 1560 para formalizar un trato de ganado que hacen con fray Diego Rengifo, «fraile de la orden del Carmen»<sup>5</sup>. En

<sup>2</sup> Cf. Archivo Histórico Provincial de Ávila (AHPAV), Ayuntamiento, Legajo 170/7, Protocolo 72 (Censo de Ávila de 1561). Un comentario acerca de este censo puede leerse en FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. *La sociedad española en el Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1989, vol. I, p. 562-568.

<sup>3</sup> En uno de los documentos abulenses localizados por el Dr. Ajo González y Sainz de Zúñiga aparece un Alejo García como fundador en 1577 de una obra pía en la parroquia de S. Pedro en Arévalo (Ávila); cf. AJO GONZÁLEZ DE RAPARIEGOS Y SAINZ DE ZÚÑIGA, C. *Ávila. I Fuentes y Archivos*. Madrid: 1962, p. 80, n.º 18-19.

<sup>4</sup> Véase para las tres partidas anteriores el Archivo Diocesano de Ávila (ADA), *Libro de bautizados de S. Vicente*, años 1553, 1555 y 1559.

<sup>5</sup> AHPAV, protocolo 250, Gómez Camporrio, fols. 595-595. Cf. otro documento relacionado con fray Diego Rengifo, fechado el 16 de agosto de 1574: AHPAV, Antonio de Cianca, Protocolo 256,



otro documento Alejo García aparece como uno de los beneficiarios del testamento de María de la Zarza de 1586<sup>6</sup>, pero la única vinculación que conocemos de momento entre los Zarza y los Rengifo es que eran vecinos colindantes y que en 1527 ambas familias tuvieron un pleito relacionado con la posesión de una casa heredada de doña Isabel Jiménez, de la familia de los Briceño, también colindante con los anteriores<sup>7</sup>. Ninguna relación con los Rengifo guardan ya otros dos documentos en los que figura Alejo García como uno de los abastecedores de las carnicerías de Ávila en los años 70 del s. XVI. o como uno de los arrendadores de los diezmos de la catedral abulense de ciertos derechos sobre ganado<sup>8</sup>.



Casa de los Rengifo en Ávila (c/ Madre Soledad, n.º 2) [J. N.].

f. 199. Agradezco sinceramente a Dña. María Jesús Ruiz-Ayúcar el haber puesto a mi disposición con tanta generosidad las referencias de los protocolos notariales relacionados con Rengifo que ella ha ido localizando en el Archivo Histórico Provincial de Ávila durante muchos años de metódica investigación y que yo aprovecho lo mejor que puedo en este estudio.

<sup>6</sup> AHPAV, Beneficencia (Hospital de la Misericordia), Caja 97, doc. 12.

<sup>7</sup> AHPAV, Protocolo 184, Bernardo de Saavedra, f.120v (fechado el 7 de enero de 1527). Ana Rengifo, viuda de Tello Pantoja, con vivienda en la plaza de Montenegro o plaza de los Pantoja (hoy plaza de la Santa) hereda una casa en ruinas (o el solar de la misma) que era propiedad de Isabel Jiménez. Muchos años antes, en 1500, el marido de Ana Rengifo, Tello Pantoja, había vendido una casa que daba a la plazuela de San Miguel; cf. AJO GONZÁLEZ, C. *Historia de Ávila y su tierra, de sus hombres y sus instituciones, por toda su geografía provincial y diocesana. III. Fuentes manuscritas. Antigua documentación del obispado en el Archivo Histórico Nacional*. Alcalá de Henares: Talleres Penitenciarios, 1991, p. 192.

<sup>8</sup> Cf. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Pleitos Civiles. Pérez Alonso (F), Caja 1007/5 y Caja 65/1, respectivamente.



Por otra parte, en la ciudad de Ávila del siglo XVI debió de ser muy habitual que cualquiera de sus vecinos tuviera algún tipo de relación con los Rengifo, puesto que hubo muchos abulenses que llevaron este apellido, tanto entre los miembros de la aristocracia más señera como entre los que pertenecían a estamentos inferiores. De ahí la necesidad de limitarse a la rama de los Díaz Rengifo, puesto que esa es la única pista que nos proporciona el autor del *Arte poética española*.

Por el testamento de una mujer llamada Francisca de Castro, fechado el 14 de agosto de 1551, sabemos que la esposa de su hermano, Juan de Castro<sup>9</sup>, se llamaba *Elena Díaz Rengifo*:

Quiero, mando y es mi voluntad que doña Elena de Castro, mi sobrina, hija de Juan de Castro, mi hermano, y de Elena Díaz Rengifo, su muger, aya y cobre para sí la dicha deuda que a mí se me debe de los doscientos ducados [...] del dicho comendador [de Granada] Gil Vázquez Rengifo.<sup>10</sup>

Es importante tener en cuenta el testimonio de Francisca de Castro, puesto que la propia Elena Díaz Rengifo, cuñada de Francisca, redacta su testamento el 15 de septiembre de 1551 haciéndose llamar simplemente Elena Rengifo:

Sepan quantos esta carta de testamento vieren cómo yo, Elena Rengifo, muger de Juan de Castro, difunto, que aya gloria, vezina de la noble ciudad de Ávila [...] <sup>11</sup>.

Desgraciadamente, Elena Díaz Rengifo no da ninguna pista sobre su parentesco con otros Rengifo de Ávila, sino tan sólo con la familia de su marido, Juan de Castro, con el que tuvo cuatro hijos: Elena de Castro, Juana de Castro, Antonio de Castro y Francisco de Castro. La parte principal de su herencia queda para los hijos varones, aunque deja también una renta para su hija Juana de Castro, religiosa del monasterio de las Gordillas; sin embargo, Elena de Castro, tal vez por ser la beneficiaria principal de la herencia paterna o por gozar de una buena posición por estar bien casada, queda ahora tan sólo a expensas de que los dos hijos varones renuncien a la mejora que les hace su madre, en cuyo caso sería ella quien pasaría a disfrutarla. Como hemos visto en el testamento de su tía Francisca, dicha Elena de Castro es designada en él como la persona que debe cobrar una donación de doscientos ducados que otorgó a Francisca de Castro el comendador granadino Gil Vázquez Rengifo (parece que como una de las mandas del testamento de este), lo cual supone

<sup>9</sup> En la documentación abulense del Dr. Ajo González aparece un Juan de Castro reconociendo en 1545 un censo antiguo de los clérigos del cabildo de San Benito; cf. AJO GONZÁLEZ, C., *Historia de Ávila*, III..., p. 241.

<sup>10</sup> AHPAV, Protocolo 65, Gil del Hierro, fol. 169r.

<sup>11</sup> AHPAV, Protocolo 65, Gil del Hierro, fol. 262r.

ya un primer testimonio de las relaciones habidas entre los Castro y la rama más ilustre de los Rengifo, la que ostentaba el título de Señores de Almarza (por entonces en posesión de Vicente Rengifo, hermanastro del comendador) y otros títulos o cargos de dignidad<sup>12</sup>. En el testamento de la propia Elena de Castro (en el que, por cierto, se hace llamar Elena Rengifo de Castro y en el que declara su voluntad de ingresar como monja en el monasterio de Santa Catalina<sup>13</sup>), nombra a Ana Rengifo como su sobrina (hija a su vez, de Antonio de Guelmes y de Beatriz de Aranda<sup>14</sup>) y a fray Pedro de Castro como su primo.

Por lo demás, de los comentarios de Elena Díaz Rengifo referidos a su criada María de Valdés, de la que dice que estuvo a su servicio y al de su marido desde 1531 a 1551, puede tal vez deducirse que fue en este último año cuando falleció Juan de Castro, probablemente entre agosto y septiembre, puesto que en el primero de dichos meses se fecha el testamento de Francisca de Castro, en el cual las referencias a Juan de Castro, su hermano, no van acompañadas del habitual comentario («difunto, que aya gloria» o semejantes) que solía añadirse al nombre de los ya difuntos, y que sí encontramos, en cambio, en el testamento de la esposa, redactado un mes después. El fallecimiento de Juan de Castro en torno a esas fechas debió de motivar la declaración de últimas voluntades de Elena Díaz Rengifo, quien se apresuró a poner orden en los bienes heredados y heredables por sus hijos, a pesar de que, como ella misma manifiesta en este documento, se encuentra «sana

<sup>12</sup> Para una relación más detallada de la genealogía del comendador Gil Vázquez Rengifo, véase VÁZQUEZ RENGIFO, J. *Grandezas de la ciudad de Vélez y hechos notables de sus naturales* (edición, introducción y notas de Joaquín Novella Román y Ángel Pérez Pascual). Madrid: Ayuntamiento de Vélez-Arte y Cultura de Vélez, 1999, p. XVII-XVIII, n. 3. Véase también la nota 20 para una relación más amplia de miembros ilustres de la familia Rengifo, entre los que se menciona a Francisco Rengifo, militar destacado en las campañas en Italia, seguramente el mismo que contrajo matrimonio en 1529 con Tadea Ahumada (mujer emparentada muy directamente con santa Teresa de Jesús, de quien era prima, pues el padre de Tadea era Mateo de Ahumada, tío de la santa), matrimonio para el cual el padre de Francisco, Pablo Rengifo, aportó la considerable cantidad de 100.000 maravedís (según AHPAV, Protocolo 268, Francisco de Herrera, 443v) y tal vez también el mismo del que Ariz dice que «se salvó en la Herradura» (ARIZ, L. *Historia de las Grandezas de Ávila*. Alcalá de Henares, 1607, p. 309. Cito por la edición facsímil realizada en Ávila: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Ávila, 1978). Según Ariz los primeros Rengifos llegaron a Ávila en la segunda mitad del siglo XIV «entre los cavalleros que seguían la voz» del rey Enrique II de Trastámara (rey entre 1369-1379) en la guerra que tenía contra su hermanastro Pedro I el Cruel; de ellos «algunos se quedaron heredados en Ávila y su tierra, como fueron los [...] Rengifos» (p. 391). Descendiente directo de esta primera generación fue Gil Gómez Rengifo, regidor de Ávila, al que encontramos, ya en el primer tercio del siglo XV, ocupando tierras próximas a Cebreros y junto al río Alberche, heredadas luego por su hijo Gil Rengifo y por su nieto Juan Vázquez Rengifo, alcalde de Segovia y uno de los representantes del concejo de Ávila, miembro de la comisión encargada de reformar las ordenanzas de dicho concejo en 1485, a quien le fueron desposeídas dichas tierras en buena parte entre 1489 y 1490, mientras él estaba ocupado en la Guerra de Granada, decisión que Juan Vázquez Rengifo apeló ante el Consejo Real (cf. LÓPEZ, C. L. y SER, G. del, *Documentación medieval del Asocio de la Extinguida Universidad y Tierra de Ávila*, II, FHA, n.º 10, *passim*). Agradezco a Joaquín Novella la localización de estos últimos datos.

<sup>13</sup> AHPAV, Protocolo 65, Gil del Hierro, fols. 738 y ss., fechado el 1 de febrero de 1555.

<sup>14</sup> Tal como se comprueba en una carta de venta de Antonio de Guelmes y de Beatriz de Aranda, que se halla en AHPAV, Protocolo/Legajo 24 («carta de venta»), Diego de Salcedo, fols. 497-502v.



del cuerpo y en mi juicio natural». Y una de las cosas que recuerda ahora es que ya le ha pagado a su criada los 26 ducados que le correspondían por los servicios prestados al matrimonio hasta ese mismo año de 1551, como consta en un finiquito firmado recientemente ante el escribano Juan Díaz, según se dice en este testamento. En otra de las mandas dignas de comentario, Elena Díaz Rengifo pide que la entierren en la iglesia de San Pedro junto a su marido y no en el monasterio de San Francisco, al que fueron a parar los restos de los Rengifo más ilustres.

El dato anterior nos interesa en tanto que coincide con una información que poseemos acerca de Nicolás Díaz Rengifo, en cuyo testamento de 1565 pide ser enterrado en la «capilla de alba» de la iglesia de San Pedro<sup>15</sup>, a pesar de estar empadronado en la cuadrilla de San Nicolás<sup>16</sup> y de tener tan estrechas relaciones con el cura de Santiago, como se ve en su testamento. Sin que podamos determinar de momento el más que probable parentesco entre Nicolás y Elena (cabría suponer, por los apellidos y por las fechas de sus testamentos, que son hermanos), el hecho de que ambos elijan el mismo lugar de enterramiento sirve para que localicemos en la cuadrilla de San Pedro a varias personas relacionadas con los Rengifo en general, y con los Díaz Rengifo, más en particular. En ella encontramos a Gonzalo de Aranda, confesor de la familia Castro (según el testamento de Elena Díaz Rengifo), a Antonio de Guelmes, también emparentado con los Rengifo<sup>17</sup>, a Diego Rengifo (de quien luego trataremos) y a «su yerno» Antonio Álvarez (ambos conviviendo en la misma casa<sup>18</sup>), a Inés Pantoja, viuda, y a Antonio de Castro, el que parece ser hijo mayor de Elena Díaz Rengifo, además del colegio de San Gil, «donde están los teatinos», es decir, los jesuitas<sup>19</sup>.

Lo que sabemos de Nicolás Díaz Rengifo nos permite deducir que se trataba de alguien que poseía una buena posición económica, que tenía

<sup>15</sup> AHPAV, Protocolo 70, Gil del Hierro, fols. 1010r-1012r. Además de lo que se comenta en el texto principal y de otros datos de menor interés (número y tipo de misas que manda se digan por su alma, una deuda pendiente de pago con Francisco de Quiñones de 3.500 maravedís, y una donación que hace de 30.000 maravedís a su criada Juana Díaz «que al presente vive conmigo»), este testamento nos sirve tan sólo para saber que no hay ningún hijo que herede alguno de los bienes de Nicolás Díaz Rengifo, aunque no sabemos si por haber muerto antes de esta fecha, o porque Nicolás y Mari Manzanas no tuvieron ninguno, o porque prefiere dejárselo todo a su esposa. Como albaceas y testamentarios, además de a su mujer, nombra al cura de Santiago, Francisco González, a Martín de Murueña y a Juan Vela.

<sup>16</sup> En todo el censo de Ávila de 1561 el único Nicolás Díaz registrado (sin oficio, como todos los Rengifo y todos los nobles) figura dentro de la cuadrilla de San Nicolás (AHPAV, Protocolo 72, Ayuntamiento, legajo 170/7, fol. 62r), luego hemos de suponer que se trate de nuestro Nicolás Díaz Rengifo, aunque nuevamente nos quedemos sin confirmar el segundo apellido.

<sup>17</sup> AHPAV, Protocolo 72, Ayuntamiento, legajo 170/7, fol. 20r. Sobre el parentesco entre Antonio de Guelmes y los Rengifo, véase lo dicho arriba a propósito de Elena de Castro y lo que se dirá a continuación acerca de Nicolás Díaz Rengifo.

<sup>18</sup> Antonio Álvarez estaba casado en 1576 con Inés Rengifo, hija de Diego Rengifo (ya difunto entonces), según consta en AHPAV, Ayuntamiento, Carpeta 29, Expediente 2/10 (protocolo de Antonio de Cianca).

<sup>19</sup> AHPAV, Protocolo 72, Ayuntamiento, legajo 170/7, fols. 21r y 24r.



alquiladas una finca llamada «La Aldehuela» y la casa que en ella había construida o que actuó como fiador en algunos préstamos como, por ejemplo, el que solicitaron los escultores Isidro de Villoldo y Hernando de Guerra Camargo<sup>20</sup>. En su testamento nombra como heredera a su esposa María de Manzananas, emparentada con Ana Rengifo (pero no la ilustre esposa de Tello Pantoja, sino la de Martín de Murueña), a la que deja 100 ducados; mientras que otros 200 ducados son para su cuñada Francisca Rengifo, hija de Antonio Rengifo, el cual, casado con Elvira Manzananas en 1527, era padre de María Manzananas<sup>21</sup> y, por tanto, suegro de Nicolás Díaz Rengifo. Nicolás es, por tanto, un miembro de los Rengifo bien establecido, pero no vinculado directamente a la rama ilustre de esta familia, la que tenía enterramiento en San Francisco, de ahí que el suyo sea en San Pedro.

Como ha ido viéndose hasta ahora, los testimonios relacionados con los Díaz Rengifo se concentran entre 1550 y 1565 en torno a la «quadrilla de San Pedro». Juan Díaz Rengifo pertenece a una generación posterior a la de Elena y Nicolás Díaz Rengifo. No podemos precisar más su parentesco con ninguno de los dos ni tampoco con el P. Diego García, quien utilizó su nombre y sus apellidos para ocultar la autoría del *Arte poética española*, pero el descrito en las páginas anteriores fue, sin duda, parte del «entorno biográfico» que ambos compartieron.



Escudo de Rengifo [J. N.].

<sup>20</sup> AHPAV, Protocolo 67, Gil del Hierro, fol. 133r.

<sup>21</sup> AHPAV, Protocolo 18, Diego de Salcedo, fol. 146 (fechado el 13 de enero de 1548, nombra a Elvira Manzananas como su mujer y a María Manzananas como su hija); y Protocolo 267, Francisco de Herrera, sin foliar (contrato de matrimonio con Elvira Manzananas del 22 de julio de 1527).

Queda, no obstante, un último apunte (*last but not least*) que añadir a lo dicho acerca de los miembros de la familia Rengifo que suponemos más próximos al P. Diego García, S. I., y en consecuencia a Juan Díaz Rengifo. Como hemos dicho, en la misma «quadrilla de San Pedro» en la que acabamos de ubicar a los Díaz Rengifo se asentó también el colegio de San Gil, regentado por los jesuitas. Por ello, hay que suponer que la proximidad física del colegio a las casas que ocuparon los Rengifo de esta barriada debió de actuar a modo de foco de atracción para que algunos miembros de esta familia decididos a tomar los hábitos se inclinaran a hacerlo dentro de la Compañía de Jesús. El caso que más nos interesa es, obviamente, el del P. Diego García, pero ahora vamos a centrarnos en otro Rengifo jesuita, el P. Blas Rengifo, S. I., el cual no sólo compartía apellido con el autor fingido del *Arte poética española* (Juan Díaz Rengifo), sino que también compartió destino con el verdadero autor de esa poética (Diego García), pues ambos pasaron algún tiempo juntos en el colegio de Monforte de Lemos<sup>22</sup>, y además fue un jesuita con importantes responsabilidades dentro de su orden, como veremos.

Blas Rengifo era hijo de Diego Rengifo, al que ya hemos nombrado entre los miembros de esta familia censados en la parroquia de San Pedro y al que tal vez podamos identificar con uno de los caballeros abulenses que lucharon contra los franceses en 1521<sup>23</sup>. Diego Rengifo redacta su testamento en 1559<sup>24</sup> y por él sabemos que entonces ya era viudo de María de Ayala<sup>25</sup> (a la que podemos considerar desde ahora madre de Blas), padre de otro hijo mayor que Blas, llamado Diego, al que va a parar la parte principal de la herencia, y de una hija llamada Inés Rengifo, esposa de Antonio Álvarez, estrechamente relacionada con el colegio de San Gil de los jesuitas de Ávila, a cuya financiación contribuyó considerablemente al ser nombrado este heredero de sus bienes<sup>26</sup>. Con respecto a Blas, su padre recuerda que ya se había gastado en él 300 ducados en casa y vestidos durante su es-

<sup>22</sup> Vid. MARTÍ, A. «Epílogo» a DÍAZ RENGIFO. *Arte poética española*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Colección «Primeras Ediciones», n.º 7, 1977, p. 385-441 (véanse ahora p. 401-402).

<sup>23</sup> Cf. ARIZ, L. *Historia de las grandezas...*, p. 295. Incluso no habría que descartar la posibilidad de que Diego Rengifo tomara los hábitos precisamente en 1559, una vez que ya era viudo, y que esa fuera la razón por la que decide hacer testamento antes de ingresar en una orden religiosa. De esta manera, el fray Diego Rengifo al que hemos visto en 1560 en tratos comerciales con Alejo García (el padre de Diego García) sería el mismo que un año antes dicta su testamento ante el escribano Vicente de Nanclares.

<sup>24</sup> AHPAV, Protocolo 300, Vicente de Nanclares, fols. 373r-376r.

<sup>25</sup> Véase el testamento de María Ayala en AHPAV, Protocolo 65, Gil del Hierro, fol. 947, fechado en 1554, con enterramiento en el convento de San Francisco, como otros miembros ilustres de la familia Rengifo. María de Ayala recuerda (igual que hará luego su marido) los gastos acarreados por su hijo, «el licenciado Blas Rengifo, hermano de la Compañía de Jesús» para casa, libros y mantenimiento cuando fue estudiante en Alcalá (véase f. 947v) y nombra como heredero al hijo mayor, Diego, mientras que su hija Inés Rengifo apenas recibe ninguna mención.

<sup>26</sup> Cf. AHPAV, Ayuntamiento, Carpeta 29, Legajo 2/10. Abundante documentación referida al colegio de San Gil de Ávila (y de otros como el de Santiago de Compostela) se halla relacionada en los catálogos documentales del Dr. AJO GONZÁLEZ, C., *Historia de Ávila, III...*, p. 327 y siguientes.

tancia en Alcalá de Henares («Yo he gastado en mi hijo, el licenciado Blas Rengifo, hermano en la orden del nombre de Jesús, trecientos ducados por sus estudios y vestidos y cama, y así puesta una casa en Alcalá»), por lo que cabe suponer que fue en esta ciudad donde el futuro jesuita realizó parte de sus estudios universitarios, los completara allí o no. El testamento de Diego Rengifo añade una cláusula muy reveladora de las relaciones de esta familia con la Compañía de Jesús, pues manda D. Diego que si su hijo mayor, Diego, muriese sin hijos, se dé parte de su herencia a la Compañía de Jesús.

Blas Rengifo nació en Ávila en 1536, ingresó en la Compañía de Jesús en 1554, donde estudió 3 años de Artes y 4 de Teología, para ser después Maestro en Artes y Doctor en Teología. Hizo la profesión de 4 votos el año 1569, a los 33 años, y enseñó Teología durante 23 años, además de predicar y confesar. Hacia 1597 los catálogos trienales le atribuyen una salud mediana. Murió el 4 de agosto de 1610. En las actas de una de las sesiones de la Congregación de la Provincia de Castilla que tuvo lugar el 1 de febrero de 1571, cuando era provincial el P. Egidio González, el padre Rengifo figura en el número 17 de la lista de asistentes<sup>27</sup>. Muchos años después, junto con Gabriel Vázquez y el ilustre teólogo Francisco Suárez, presentó en 1591 un «Juicio sobre la razón de los estudios» en el que, entre otras cosas, se sugiere que la próxima versión de la *Ratio Studiorum* tenga en cuenta que la metodología de las clases de Teología ha de adaptarse al «modo de proceder de las universidades de España», incluso aunque ello supusiera ir «contra el método de Santo Tomás», pero procurando siempre que en los colegios de la Compañía se enseñe la doctrina más segura y recibida. Blas estuvo luego en el colegio de Alcalá en 1593 encargado de la censura interna de obras teológicas<sup>28</sup>. Además de las preocupaciones más espirituales o teológicas, Blas tuvo otras puramente terrenales, como consta por una carta del provincial Gonzalo Dávila al padre general Claudio Acquaviva, fechada el 13 de febrero de 1595, en la que el padre Rengifo aparece como posible enviado de la Compañía para solicitar un préstamo para el colegio de Arévalo o para el de Ávila:

Hay comodidad para poderse unir un préstamo que valdrá cosa de doscientos ducados al collegio de Ávila o al de Arévalo, y hay quien con el cardenal Toledo pueda para que se incline a procurarlo, que es el padre Rengifo, que reside en Arévalo. Vea Vuestra Paternidad si se intentará esto por esta vía<sup>29</sup>.

Un año después, durante el curso 1596/1597, encontramos a Blas ejerciendo como predicador en Salamanca, y en ese mismo año de 1597 se desplaza a Medina del Campo. Su próximo destino fue Monforte<sup>30</sup>, en donde

<sup>27</sup> Biblioteca Universitaria de Salamanca (BUS), ms. 348, fol. 113 r.

<sup>28</sup> Cf. MARTÍ, A., «Epílogo...», p. 402.

<sup>29</sup> ARSI, *Hispania*, 138, fol. 129. La propuesta fue finalmente rechazada. Debo a la gentileza de Fernando del Ser esta referencia.

<sup>30</sup> Es posible, no obstante, que antes de ir a Monforte Blas Rengifo pasara por Valladolid, si podemos identificarlo con el Blas Rengifo que escribe una carta el 10 de octubre de 1598 a Diego



acompañó al P. Diego García durante alguno o algunos de los años en que este fue rector por primera vez de dicho colegio (1599-1602), aunque no sepamos qué oficio tuvo allí el P. Blas o en qué asuntos ayudó al P. Diego García, ni si este lo llamó intencionadamente para que lo acompañara en aquel destino o si la coincidencia de ambos allí fue casualidad; pero habiendo sido asesor teológico de las más altas instituciones de la Compañía, es lógico deducir que el rector Diego García buscara su consejo en numerosas ocasiones. Su última residencia la tuvo en Logroño, donde murió en 1610<sup>31</sup>.

## 2.2. LOS MAESTROS Y PROTECTORES DE DIEGO GARCÍA EN ÁVILA Y EN MONTERREY

Los catálogos trienales informan de que Diego García «oyó fuera Latín y Retórica» antes de entrar en la Compañía en el colegio de los jesuitas de Ávila.<sup>32</sup> Antonio Martí cree, por tanto, que pudo iniciar sus estudios en la Escuela Capitular de Gramática, aunque también apunta la posibilidad de que tuviera como preceptor al canónigo Antonio Honcala, ilustre humanista que mantuvo correspondencia con Antonio de Nebrija y que fue además autor de algunas reconocidas obras de Lógica y Teología como *Pentaplon* (Alcalá, 1546) o *In Genesim* (Alcalá, 1555). De él sabemos que residía en Ávila por el año 1557, pero no si permaneció algunos años más en esta ciudad, al menos los suficientes para que Diego García recibiera sus lecciones. Es muy probable que se formara desde muy temprano en el colegio de San Gil de los jesuitas entre 1565 y 1570, aunque también pudo ir adiestrándose

en la cultura clásica y de la época con los contactos que sin duda tuvo con los hombres eruditos de aquella sociedad y tiempo, como Felipe Cavero, chantre de la catedral y docente, fundador de la capilla de Mérida, y Pedro Vela Núñez, autor de *Poemata Latina et Graeca*<sup>33</sup>.

Antonio Martí presenta el colegio de San Gil como un centro educativo en el que desde sus orígenes se manifiesta un gran «entusiasmo por los

---

Sarmiento de Acuña, corregidor en Toro, para decirle que después de despedirle el día anterior, al llegar de noche a Valladolid, unos ladrones le robaron las alforjas sobre las que estaba acostado, sin que él sintiera nada, por lo que cree que dicho robo debió de ser por arte de encantamiento (carta referida por el Dr. AJO GONZÁLEZ, C. *Ávila II. Más archivos y fuentes inéditas*. Madrid, 1962, p. 552; pero desgraciadamente el Dr. Ajo da una referencia imprecisa de la localización de esta carta: Biblioteca de la Real Academia de la Historia, L. c. [¿A-72?], fol. 116).

<sup>31</sup> Cf. MARTÍ, A. «Epílogo...», p. 401-402; y VALDIVIA, L. *Varones ilustres de Castilla*, Tomo 3, fol. 351, en el Archivo de los Jesuitas de la Provincia de Toledo de Alcalá de Henares (AJPT), ms. C-192, y catálogos trienales.

<sup>32</sup> Cf. ARSI, Cast. 13, p. 241 (en MARTÍ, A. «Epílogo...», p. 411, n. 7).

<sup>33</sup> MARTÍ, A. «Epílogo...», p. 394.



Fachada principal del antiguo colegio jesuita de San Gil en Ávila (aunque más conocido como convento de los Jerónimos) [M. Á. S.].

estudios clásicos y literarios en general» y en el que «con toda probabilidad podemos suponer que también durante el lustro en que Diego asistió al colegio de San Gil, sus preceptores organizaran la celebración de fastos domésticos con todo tipo de *ludus* literarios», además de leer en las clases regulares a «Virgilio, Cicerón, Salustio y los historiadores clásicos latinos». Pero no sólo los clásicos, también «la preocupación de Juan Díaz de conocer a los escritores de poética italianos, sin duda se despertó ya durante los primeros años de estudio», en los cuales pudo tener ya la primera noticia de un autor como Antonio da Tempo, cuya presencia es constante en el *Arte poética española*<sup>34</sup>.

Terminado este primer lustro de formación, Diego García, a los 17 años de edad, toma la decisión de ingresar en la Compañía de Jesús allí mismo, en el colegio de Ávila. En ese momento (año 1569 o 1570) enseña en él el ilustre padre Juan Bonifacio, quien en 1567 había sido trasladado desde Medina del Campo a Ávila, donde permaneció hasta 1576, cuando fue enviado a Valladolid. Cayo González Gutiérrez destaca de él su influencia en los jóvenes que ingresaron en la Compañía, pues, como dijo Olmedo, «de sus discípulos entraron religiosos hasta 1.200», incluido entre los más famosos San Juan de la Cruz, a quien adoctrinó en Medina del Campo y a quien tal vez transmitió algo «del gran poeta que fue» el maestro jesuita<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> IBÍDEM, p. 394-395.

<sup>35</sup> GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, C. *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640)*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1997, p. 118-119.



*HISTORIA DEL  
COLLEJO  
de Monte Rey.*

[illegible]

Primera página de la *Historia del Colegio de Monterrey* de Pedro de Guzmán con los apuntes de Diego García (vid. notas al inicio y al margen).



Juan Bonifacio compuso varias obras teatrales famosas en los colegios de la Compañía, entre ellas una tragedia sobre la historia de Jezabel que ya tenía escrita en 1564, y que por tanto es muy probable que Diego García viera representada alguna vez en su colegio de Ávila, por lo que no sería casualidad el que varios de los ejemplos de canción extensa que encontramos en el *Arte poética española* tengan como tema la vida de Jezabel. De esta manera, Diego García no sólo habría sido uno de los 1.200 discípulos del P. Bonifacio estimulados por su ejemplo a tomar los hábitos, sino también un seguidor de su afición a la poesía, sustanciada en el caso del abulense tanto en los muchos poemas que escribió a lo largo de su vida (aunque conservemos muy pocos), como sobre todo en el manual de poética por el que hoy es tan conocido.

Después de cumplir el noviciado en el colegio de Ávila, Diego García es destinado al de Monterrey. Él mismo nos ofrece un testimonio de primera mano acerca de cómo tuvo lugar su llegada al colegio orensano y de las primeras impresiones que se llevó en su nuevo destino:

Dice el P. Diego García [...] que siendo él enviado por la obediencia a este colegio [de Monterrey] el año de 1570, siendo vicerrector dél el P. Alonso Rodríguez, era por vacaciones cuando llegó a este colegio y halló casi todos nuestros padres esparcidos por los obispados deste reino, y que sólo avía quedado en casa el padre vice-rector y algunos hermanos, porque el padre Juan Pérez, con el padre Segura, andavan predicando en los puertos de mar en el obispado de Lugo, arzobispado de Santiago; el padre Baltasar Cuadrado, con el padre Thomás de Orduña, corrían sembrando la palabra divina por los obispados de Lugo y Mondoñedo; otros salían a hazer sus correrías por este obispado de Orense. En las quales misiones era tan extraordinario el fruto, que se cogía y lo mucho que edificavan los nuestros con su pobreza y mostrar que sólo pretendían la salud de las almas, que se llevaban tras sí los pueblos, y yéndose tras ellos de unas partes a otras, pretendiendo los pueblos a porfía, y acontecía muy ordinario no quedarse un alma por confesar, por toda una feligresía, acudiendo con tanto fervor, que parecía Semana Santa, siendo el tiempo más caluroso y embarazado del año<sup>16</sup>.

La *Historia del colegio de Monterrey*, de la que procede la cita anterior, la escribió el P. Pedro de Guzmán<sup>17</sup> a partir de las notas o «apuntamientos» que le envió el P. Diego García, según reconoce el propio Guzmán al principio de su manuscrito y en otros lugares del mismo, por lo que constituye un documento excepcional para seguir la peripecia vital de Rengifo dentro de la Compañía de Jesús durante estos primeros años (véase el capítulo «Firmado por Rengifo», n.º 16). De entre todos los jesuitas que nombra a propósito de su llegada al colegio de Monterrey cabe destacar a los dos primeros, el

<sup>16</sup> GUZMÁN, P. de. *Historia del colegio de Monterrey*. Roma: ARSI, Castellana, 35, II, fols. 307-328 (de la nueva numeración).

<sup>17</sup> Sobre este Pedro de Guzmán S. I., véase la futura edición de su *Historia de la Provincia de Castilla* que preparan Íñigo Arranz, Concepción Corbacho, Félix García y Fernando del Ser.

P. Alonso Rodríguez y el P. Juan Pérez, al menos por la influencia que pudieron ejercer en el P. Diego García o por el ejemplo que fueron para él.

En su breve semblanza del P. Alonso Rodríguez, Evaristo Rivera considera que los doce años que residió el P. Rodríguez en el colegio de Monterrey, de 1566 a 1578, «fueron importantes en orden a la preparación y maduración de sus libros». En Monterrey fue lector de casos de Conciencia, maestro de novicios y Rector de 1570-1576, oficio este último que desempeñó «con gran diligencia y edificación, prudencia y suavidad», en opinión de uno de sus discípulos<sup>38</sup>. Como Lector de Casos o como Maestro de Novicios, es seguro que entre sus discípulos tuvo alguna vez al P. Diego García, y que su magisterio fue especialmente relevante para nuestro autor, pues «en muchas partes de España se deseaba tener una copia de las lecciones de Teología moral que explicaba en el colegio»<sup>39</sup>.

En cuanto al P. Juan Pérez, los comentarios siempre admirativos con que se refiere a él Diego García en su *Historia del colegio de Monterrey*, escrita 25 años después de la muerte de aquel, demuestran que el P. Pérez fue una de las figuras que dejaron una huella más profunda en el autor del *Arte poética española*, por su santidad, por su magisterio y por sus dotes literarias. Acerca de la primera de estas virtudes podemos leer el siguiente testimonio del propio Diego García:

Dice el P. García [...] que se halló en una misión con el P. Juan Pérez el año de 1571 en la villa de Vigo, donde dize que fue maravilla quán ganado y aficionado dejó aquel pueblo. No recibió ningún presente que le hiziesen y todo lo que le ofrecían lo hazía llevar a un monasterio de frayles descalços. Andava encendido en amor de Dios, con todos tratava de Dios tanto, que por los mismos caminos por do veníamos al labrador que estava labrando su heredad y al que passaba de camino a todos les dezía alguna cosa de Dios y les daba alguna devoción que reçasen a la noche y a la mañana. En un possada donde llegamos una noche supo que cerca de allí havia un abad recogido y de buena vida, y luego le escribió una carta sin conocerle alavándole el cuidado que tenía de sus ovejas y encomendándole la perseverancia para adelante. Era [el P. Juan Pérez] humildísimo, muy pobre en su vestido, muy puntual en la obediencia, muy dado a la oración; traía siempre un semblante tan apacible y un rostro tan alegre que era todo él consuelo de toda la cassa; era en su conversación de muy buena gracia, sin hablar jamás palabra que fuese ofensiva a nadie. De aquí vino a ser tan amado y querido no sólo de los nuestros, sino de todos los seglares y religiosos que le conocían, que al punto que se entendió su dichoso tránsito, oyendo tañer nuestras campanas, luego de su propia voluntad tañeron en las parroquias y monasterios desta villa, haziendo todos un tan gran sentimiento por él como si les hubiera faltado su propio padre natural<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> RIVERA VÁZQUEZ, E. *Galicia y los jesuitas. Sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVIII*. La Coruña: Fundación Pedro Barrie de la Maza, Conde de Fenosa-Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1989, p. 137.

<sup>39</sup> IBÍDEM.

<sup>40</sup> GUZMÁN, P. de. *Historia del colegio de Monterrey*, cito ahora por la copia del Archivo Histórico Provincial de Orense, Clero, Libro 478, fol. 358.



Igual admiración causaron en Diego García las composiciones literarias del P. Juan Pérez, como se encarga de recordar también en su ya referida *Historia*, cuando relata los actos solemnes que tuvieron lugar en el colegio de Monterrey el día en que fueron trasladados allí en 1572 los restos mortales del difunto don Alonso de Acevedo, III conde de Monterrey, fundador del colegio, fallecido en 1558 y enterrado desde entonces en Santiago de Compostela.

Murió este ilustrísimo y piadosísimo príncipe en la ciudad de Santiago, año de 1558. Depositose su cuerpo en el colegio mayor de aquella ciudad, y trasladáronse después sus huesos a nuestro colegio de esta villa [de Monterrey] el año de 1572 por orden de la ilustrísima señora doña Inés de Velasco, condesa de Monterrey, madre y tutora que entonces era del conde don Gaspar de Azebedo y Zúñiga, nieto del dicho conde don Alonso. Lo cual se hizo con la mayor solemnidad y concurso que jamás se vio en esta tierra, ayudando en gran parte a ello los papeles de varias composiciones que en verso y prosa, en lenguas latina, griega, hebrea, española, italiana, gallega y portuguesa compusieron los maestros y estudiantes de nuestros estudios, de que estaba cubierta toda la iglesia, celebrando la gloriosa memoria deste príncipe con encomios de epigramas y epitafios muy sentenciosos, y con sermones de mucho concurso que se predicaron en estas exequias de sus alabanzas. Y particularmente hizo el primer día una oración latina en verso el padre Juan Pérez, que leía la cátedra de mayores, con tanta elegancia y copia de sentencias y tan a propósito, y con un ir tan atenido al verso, con tanto espíritu, que le tenía muy grande aquel santo padre, que no poca ternura y lágrimas causó en los oyentes, que casi todos los que cabían en la iglesia eran eclesiásticos<sup>41</sup>.

Como preceptor personal del mencionado Gaspar de Zúñiga y Acevedo, futuro V conde de Monterrey, no es muy aventurado suponer que el P. Juan Pérez le inculcara a su ilustre discípulo alguna parte de la sensibilidad literaria que tanto asombra a Diego García (y de hecho esto es lo que reconocerá su propio hermano Baltasar, como veremos), ni que de ello se viera favorecido el propio Diego García cuando, decidido a publicar su *Arte poética española* (aunque fuera veinte años después de estos acontecimientos), encontrara en don Gaspar la fuente de financiación que necesitaba para imprimirla, como cabe sospechar del hecho de que su obra vaya dedicada al V conde de Monterrey. Como curiosidad puede decirse que la historia se repitió años más tarde, cuando el propio Diego García fue nombrado preceptor personal del futuro VII conde de Lemos, D. Pedro Fernández de Castro, quien después mostraría sobradamente su vocación de ejercer como mecenas de los más importantes escritores de su tiempo (Góngora, los hermanos Argensola, Cervantes, etc.), como es bien conocido. Por tanto, parece evidente que la Cátedra de Mayores que impartía el P. Juan Pérez tuvo una cierta trascendencia en el devenir personal y profesional de Rengifo y en la publicación de su poética.

---

<sup>41</sup> IBÍDEM, fol. 350v; véase también fol. 358r y RIVERA VÁZQUEZ. *Galicia y los jesuitas...*, p. 138-139.



De la otra parte implicada en ello, el V conde de Monterrey, don Gaspar de Zúñiga y Acevedo, la información más próxima nos la proporciona su propio hermano, el ilustre diplomático Baltasar de Zúñiga, en un extenso manuscrito en el que da cuenta de los avatares privados y públicos de toda su familia, y en el que, con respecto a quien ahora nos interesa, destaca especialmente su gran elocuencia y su «muchacha noticia de letras»:

Fue el conde don Gaspar de muy pequeña estatura, algo moreno y encendido, el rostro muy lampiño y los ojos muy vivos, de gran ingenio y elocuencia, largo de corazón, mucha noticia de letras, inclinado a la silla de la jineta y puesto en ella torneaba bien, y para cualquier ejercicio tenía más brío y fuerzas de lo que la poca persona prometía. Heredó a su padre de menos de tres años y la condesa Dña. Inés de Velasco, su madre y curadora, puso gran cuidado en su crianza y enseñanza<sup>42</sup>.

Según su hermano Baltasar, la estancia del futuro V conde de Monterrey en el colegio de los jesuitas apenas duró año y medio, pero durante

este tiempo tuvo [su madre] singular cuidado de que estudiase y asistiese a las lecciones del colegio de la Compañía, donde las enseñaba el P. Juan Pérez, que leía de mayores, y el conde D. Gaspar se aficionó mucho a las letras<sup>43</sup>.

Por eso, aunque el P. Pérez fallecería pocos años después, en 1575, contagiado de la peste que padecían los muchos enfermos a los que ayudó a bien morir aquel año, no queda sino reconocer que la influencia literaria que ejerció tanto en Diego García como en don Gaspar sentó las bases de la futura contribución del conde a la publicación del *Arte poética española* (1592) de Rengifo, cuando este se hallaba ya en Salamanca.

Cuando Diego García se trasladó a la capital del Tormes, cosa que haría probablemente durante el verano de 1591, el colegio de la Compañía<sup>44</sup> estaba

<sup>42</sup> ZÚÑIGA, Baltasar de. *Sumario de la descendencia de los condes de Monterrey, Señores de la Casa de Viesma y Ulloa*. Madrid: Biblioteca Nacional, ms. 13.319, fol. 85r. En dos memoriales del 21 y 25 de marzo de 1591 el V Conde de Monterrey, Gaspar de Zúñiga y Acevedo, refiere el problema que le afecta en relación con el mayorazgo de sus hijos por haber nacido mudos o por haber muerto, y pide que no se desmembre dicho mayorazgo y que se permita heredar el condado a su hijo Manuel o a alguno de sus hijos mudos, aunque esto último estuviera excluido en la concesión del título (Archivo General de Simancas, Memoriales, 706, s/n). Todavía no había sufrido la tragedia que le sobrevendría a principios del año siguiente, cuando en enero de 1592 su esposa Inés de Velasco y Aragón fallecería en el posparto de su último hijo, hecho al que Diego García dedica la «Canción fúnebre» incluida entre los textos preliminares del *Arte poética española*.

<sup>43</sup> ZÚÑIGA. *Sumario de la descendencia...*, fols. 92v-93r.

<sup>44</sup> Además de la abundante documentación habitualmente consultada a propósito del colegio de la Compañía de Jesús en Salamanca por los padres Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Benigno Hernández, José Martínez de la Escalera o Alejandro Barcenilla, me permito añadir aquí, como modesta contribución personal, una referencia que no he visto en los trabajos que he leído; en este caso se trata de un documento de 1592 que se halla en el Archivo General de Simancas, Memoriales, legajo 714, n.º 213, el cual versa sobre la casa de la Compañía en Salamanca en el siglo XVI.

regentado por el P. Francisco Labata, aunque por poco tiempo, ya que en ese mismo año («por el mes de julio», según Luis Valdivia) fue sustituido por el P. Cristóbal de los Cobos. No sabemos el motivo exacto por el cual Diego García se trasladó a Salamanca: si fue reclamado para ese colegio por el P. Labata (con el que había convivido en Monterrey) o por el P. Cristóbal de los Cobos, si le pareció conveniente al propio Diego García estar en dicha ciudad con vistas a asistir personalmente a la impresión de su poética (igual que hizo Juan Bonifacio en su momento), si fue una orden superior por el mismo motivo o por otro que desconocemos, si le fue aconsejado que lo hiciera para mejorar su «mediano» estado de salud (según reflejan los catálogos de 1590) o si quería completar allí sus estudios de Teología (como hizo finalmente, aunque fuera un año después).

El P. Labata había sido ya rector en Monterrey y de allí se trajo para su rectorado en Salamanca a «unos mozos que él tenía allá para maestros del oficio de panadería» (dice Luis Valdivia<sup>45</sup>), por lo que no debe extrañar que pudiera tener interés en contar a su lado con la presencia del P. Diego García, que ya acumulaba por entonces una dilatada experiencia (20 años más o menos) como profesor de latín en el colegio de Monterrey. Es posible sospechar incluso que fuera iniciativa de algún superior de Diego García encargarle a este que escribiera un manual de poética para los colegios de la Compañía, y que dicha iniciativa o lo fue del entonces provincial de Castilla, P. Gonzalo Dávila, o del rector de algún colegio castellano, entre los que habría que señalar especialmente al P. Labata, muy interesado él mismo por la retórica del púlpito. Sin embargo, resulta desconcertante no hallar ninguna noticia de las actividades del P. García en el colegio de Salamanca ni tampoco una sola firma suya junto con la de otros jesuitas de su mismo colegio que con cierta frecuencia acudían al escribano Pedro Ruano para cerrar algunos de los muchos tratos solemnizados en los protocolos de dicho notario. La historia de los *Colegios de Castilla* de Luis de Valdivia, tan atenta siempre a dejar constancia de los padres que iban llegando a Salamanca o que se marchaban de allí a otros destinos, no recoge ni una sola mención al P. García en ninguno de los cuatro años que le suponemos establecido en este destino. Y sin embargo, acaba de publicar un libro; al año siguiente, en abril de 1593, cuando se halla completando sus estudios de Teología, le reclaman del colegio de Madrid como profesor de Retórica<sup>46</sup>; y otro año después se convertirá en el organizador de los estudios de Gramática del colegio de Monforte y en el preceptor personal del futuro VII conde de Lemos, Pedro Fernández de Castro.

Si es que estaba más enfermo de lo que puede deducirse de los catálogos, ello explicaría la ausencia de noticias suyas como miembro del colegio durante esos cuatro años (1591-1594). Incluso podría entenderse por el mismo motivo

---

<sup>45</sup> Cito siempre por la copia mecanografiada del libro de VALDIVIA, L. *Colegios de Castilla*, que me proporcionó en su día muy amablemente el P. Benigno Hernández.

<sup>46</sup> Véase en el capítulo 3 de este libro titulado «Firmado por Rengifo. Documentos originales» el doc. n.º 7.



que la mención al médico Miguel de Tiedra en su diccionario de rimas (al que califica de «médico insigne en Salamanca») constituyera un pequeño homenaje a quien tal vez le atendió por entonces, pues no es muy normal que en toda su «Silva de consonantes» este sea el único médico «insigne» cuyo apellido pueda servir de rima<sup>47</sup>. Pero lo cierto es que Diego García pasó el año 1592 preparando la publicación de su poética y el de 1593 completando su formación teológica, hasta que en 1594 se incorporó al colegio de Monforte.

### 2.3. EL NUEVO ESTATUS DE DIEGO GARCÍA A PARTIR DE SU ESTANCIA EN SALAMANCA

Es probable que la estancia en Salamanca del P. García fuera al principio una especie de retiro creativo, puesto que de algunas referencias cronológicas deducibles del texto del *Arte poética española* se concluye que en buena parte fue escrito después de 1590, es decir, después de dejar Monterrey. El libro estaba ya terminado el 20 de febrero de 1592, fecha en la que Rengifo obtiene de la Cámara de Castilla el privilegio real por el que se le da licencia para imprimirlo<sup>48</sup>. Sin embargo, esto no era lo más difícil, sino lo que venía después: el complejo proceso de estampación por el que el manuscrito original acabaría convirtiéndose en un voluminoso impreso de casi 375 páginas. Resulta significativo el hecho de que Diego García no se matriculara en Teología el mismo año de su llegada a Salamanca, y que sólo lo hiciera cuando ya había sido publicado su libro. Al menos, y mientras no tengamos otras noticias que lo desmientan, no hay otra explicación para el hecho de que Diego García no compaginara sus estudios de Teología con la revisión periódica del trabajo de la imprenta, que la de suponer que esta última actividad le ocupara la mayor parte de su tiempo. Y la verdad es que si ya era difícil imprimir un libro de texto continuo en las condiciones en las que trabajaba la imprenta a fines del siglo XVI, mucho más debía de resultar hacer un libro como el de Rengifo, cuya composición, especialmente en la parte de la «Silva de consonantes» o diccionario de rimas (que ocupa las dos terceras partes del total), debió de exigir un esfuerzo suplementario a los componedores que trabajaban al servicio del impresor Miguel Serrano de Vargas<sup>49</sup>. El contrato de impresión que este firma con el

---

<sup>47</sup> Miguel de Tiedra fue natural y vecino de Salamanca, en cuya universidad realizó la carrera de Medicina desde el curso de 1558/59 hasta el de 1567/68, en que alcanzó el grado de doctor en Medicina (juramento del 2-V-1568). Para más datos de su periplo estudiantil véase SANTANDER, T. *Escolares médicos en Salamanca* (s. XVI). Salamanca: Universidad de Salamanca, 1984, p. 360-361.

<sup>48</sup> Véase infra en el capítulo 3. «Firmado por Rengifo» el doc. n.º 4.

<sup>49</sup> Sobre Miguel Serrano de Vargas la bibliografía es ya abundante; véanse AGULLÓ Y COBO, M. *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI y XVII)*. Tesis doctoral (inérita). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 1991; RUIZ FIDALGO, L. *La imprenta en Salamanca*. Madrid: Arco-Libros, 1996; y DELGADO CASADO, J. *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*. Madrid: Arco-Libros, 1995.



P. Diego García el 28 de febrero ante el escribano Pedro Ruano<sup>50</sup> establece que se imprimirán 1.600 ejemplares del *Arte poética española* a costa del P. García, el cual deberá pagar de su bolsillo el papel que se necesite para imprimirla. Por su parte Serrano de Vargas se compromete a comenzar los trabajos de impresión a partir del lunes 2 de marzo de 1592 y a no dejar de trabajar en ello hasta haber terminado del todo el libro, sin que ningún día falte en su taller prensa donde imprimirlo, así como a contratar y a pagar un corrector a su costa<sup>51</sup>.

Y efectivamente, ningún otro libro salió de las prensas de Serrano de Vargas hasta que no estuvo en la calle la poética de Rengifo. Luego, durante el segundo semestre de ese mismo año, la imprenta de Miguel Serrano se dedicó a imprimir la segunda parte del *Concionum* del jesuita Juan Osorio, al menos hasta el 27 de octubre (fecha de la fe de erratas), aunque en la portada figura como fecha de publicación el año 1593 (la primera parte había salido publicada en 1591)<sup>52</sup>. El P. Osorio fue, por tanto, compañero de Diego García en Salamanca exactamente en las mismas fechas en que ambos estuvieron dedicados a escribir y publicar sus respectivas obras. Y lo mismo que sucedía con Diego García se repite con el padre Osorio, puesto que tampoco este figura presente en ninguno de los protocolos firmados por el colegio de Salamanca durante los años en que estuvo destinado allí, tal vez porque los que se dedicaban a escribir no ejercían otros ministerios. Sin embargo, hay una diferencia notable entre el libro del P. Osorio y el del P. García, ya que el primero cuenta entre los textos preliminares de sus libros con las oportunas licencias de los superiores de la Compañía, licencias que, en cambio, no encontramos en el *Arte poética española*. Hay que suponer que el carácter religioso de las obras de Juan Osorio exigía, por una parte, la licencia explícita de sus superiores, y permitía, por otra, que el autor pudiera

---

<sup>50</sup> Pedro Ruano fue el escribano al que acudieron regularmente los jesuitas de Salamanca, al menos durante el período en que estuvo allí Diego García (1591-1594). En el Archivo General de Simancas, Cámara de Castilla, leg. 719, hallamos un memorial de Pedro Ruano en el que da de sí mismo varios datos personales, profesionales y familiares. El 26 de octubre de 1592 (fecha del memorial) cuenta con 55 años y está enfermo. Lleva 28 años ejerciendo como escribano del número en Salamanca, pero se considera pobre. Pide dejar su cargo a uno de sus hijos herederos, pues algunos de ellos han aprendido el oficio, y así no tener que venderlo. Dice tener 10 hijos y algunos criados y criadas que le sirven. En otros documentos del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid se nombra a Pedro Ruano, de Salamanca, como primer marido de María Jiménez, ya viuda al parecer en torno a 1596, y como deudor de ciertos préstamos impagados que son reclamados por otros vecinos de Salamanca a su viuda, María Jiménez, y a sus herederos (Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Pleitos Civiles, Pérez Alonso (F), Caja 1258/4 y Caja 1217/4).

<sup>51</sup> Archivo Histórico Provincial de Salamanca (AHPs), Protocolo 4658, Pedro Ruano, fols. 2997r-2998v (véase el texto completo luego en cap. 3. «Firmado por Rengifo», doc. n.º 5).

<sup>52</sup> Véanse los conciertos de impresión de las obras de Juan Osorio también en los protocolos del escribano Pedro Ruano de Salamanca, AHPs, Protocolo 4654, fols. 2701, 2970 y 2972, para la primera parte de su *Concionum* (1591), y Protocolo 4659, f. 3098, para la segunda parte de la misma obra (1593). Al año siguiente aún firmará otro contrato de impresión con Miguel Serrano de Vargas, también ante el escribano Pedro Ruano (Protocolo 4663, f. 1261) para concertar la impresión del *Libro 3.º De Sanctis* (1594).

firmarlas con su verdadero nombre y no tuviera que recurrir al uso de un seudónimo.

El caso del *Arte poética española* sería justamente el contrario: como obra no religiosa la Compañía no da su licencia explícita (aunque hubiera sido un encargo realizado desde dentro de la propia orden) y exige que se publique con seudónimo<sup>53</sup>.

Un caso intermedio es el del también jesuita P. Bartolomé Bravo, autor de un manual de versificación latina titulado *Liber de Arte Poetica* (Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1593), raro de encontrar hoy. Se trata de una obra no religiosa que, en consecuencia, no fue publicada con licencia explícita (aunque suponemos que sí interna) de los superiores de la Compañía. Por otra parte, el P. Bravo no estaba destinado en Salamanca en 1593 sino en León (o tal vez en Ávila, su destino anterior), por lo que es normal que no figure en los protocolos jesuitas de la ciudad del Tormes, aunque es muy probable que pasara alguna temporada en Salamanca cuidando personalmente todo el proceso de impresión de su libro, como era habitual. Su obra, aun no siendo religiosa, cuenta con la licencia eclesiástica de Fr. Gabriel Pinelo entre los preliminares (fecha da en mayo de 1590) y aparece publicada con el nombre verdadero del autor y con la indicación de su pertenencia a la Compañía de Jesús. ¿Cuál es la diferencia, entonces, entre el caso del P. Bravo y el del P. García? Sencillamente, que el primero publica una poética latina y el segundo una poética castellana, y existieron órdenes internas de los superiores de la Compañía en las que se prohibía a los miembros de la orden publicar libros en castellano o en cualquier otra lengua vulgar, pues «no expedit ut in lingua vulgari imprimantur libri ex nostris»<sup>54</sup>. De esta manera, Rengifo (Diego García) ni siquiera pudo mostrar abiertamente su pertenencia a la Compañía de Jesús en la portada del *Arte poética española*, y tuvo que conformarse con que apareciera en ella el escudo de la orden, sin más indicaciones.

Es probable que el hecho de tener que firmar su obra con seudónimo implicara también la necesidad de financiar los costes de impresión con recursos ajenos a las arcas de los jesuitas. Es en ese momento cuando debió de intervenir decisivamente el V Conde de Monterrey, Gaspar de Zúñiga y Acevedo, compañero de estudios de Diego García mientras ambos eran adolescentes en el colegio de Monterrey y recibían las clases del P. Juan Pérez, lector de mayores, según queda referido.

---

<sup>53</sup> Tal vez fuera interesante comparar los contratos de impresión firmados por el P. Osorio y el P. García con el fin de establecer posibles diferencias entre unos y otros cuando una obra contaba o no con autorización explícita de los superiores de la Compañía, pero ello queda fuera de los objetivos de este trabajo.

<sup>54</sup> MHSI, *Paedagogica*, IV, p. 264. Cf. PÉREZ PASCUAL, Á. «El verdadero autor del *Arte poética española* (Salamanca, 1592) de Juan Díaz Rengifo y el uso de seudónimos en los escritores jesuitas del Siglo de Oro», en GARCÍA DE ENTERRÍA, M.<sup>a</sup> C., y CORDÓN MESA, A. (Eds.) *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1995. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 1998, Tomo II, p. 1223-1234 (vid. supra cap.1).



Pero el patronazgo del conde no debió de limitarse sólo a sufragar los gastos de papel y de taller que cobraba el impresor Miguel Serrano de Vargas, puesto que hay que ponerlo también en relación con el hecho de que aparezcan dos sonetos laudatorios de D. Pedro de Guzmán en los preliminares del *Arte poética española*.

Este nuevo personaje no debe ser confundido con el jesuita que compuso la *Historia de la Provincia de Castilla*, a la que el propio Diego García contribuyó con sus apuntes sobre el colegio de Monterrey, como hemos visto, sino que se trata casi con toda seguridad de un pariente político del propio conde, puesto que, por un lado, la hermana de este, María Pimentel y Fonseca, estaba casada con Enrique de Guzmán, segundo conde de Olivares, y por otro lado, una hija suya (del conde de Monterrey), Inés de Zúñiga y Velasco, acabaría casándose con el famoso conde-duque de Olivares.

De manera que por parte de su hermana y de su hija el conde de Monterrey acabó emparentando con la familia de los condes de Olivares, a la cual pertenecía un Pedro de Guzmán, tercero de los hijos del primer conde de Olivares (también llamado Pedro de Guzmán, pero fallecido en 1569), de quien tal vez heredara la reconocida afición a las letras. Era, por tanto, hermano de Enrique de Guzmán, y cuñado de María Pimentel, la hermana del conde de Monterrey. Pero también un sobrino de María Pimentel por parte de la familia de su marido se llamaba Pedro de Guzmán, el cual era hijo de Ana Félix de Guzmán (hermana de Enrique de Guzmán y cuñada de María Pimentel) y de Francisco de los Cobos y Luna, y acabó ocupando el cargo de Vicecanciller de Aragón. Nótese en este último caso que el apellido de su padre es De los Cobos, el mismo que tenía quien por las fechas en que se publicó el *Arte poética española* era rector del colegio de Salamanca, el ya mencionado Cristóbal de los Cobos, aunque no tengamos ahora ninguna noticia del posible parentesco entre el jesuita Cristóbal y el noble Francisco. Habría, pues, más de una posibilidad de que, tanto por la parte del rector del colegio de los jesuitas de Salamanca como por la del V conde de Monterrey, el P. Diego García entablara algún tipo de relación con cualquiera de los dos personajes llamados Pedro de Guzmán y pudiera pedirle que le escribiera los dos sonetos que leemos al principio del *Arte poética española*, para ver así autorizada su obra por alguien conocido y reconocido socialmente, pues ningún escritor (salvo Cervantes) se resignaba a carecer en los preliminares de su obra de poesías laudatorias de otros autores, mejor cuantas más hubiera y si procedían «de personajes graves y de título», como recordaba irónicamente el autor del *Quijote*<sup>55</sup>. Nos consta que por estas fechas hubo al menos un don Pedro de Guzmán, poeta, que ganó el premio a la mejor letra en «el juego de la sortija, celebrado en Madrid el 31 de marzo de 1590», según noticia de L. Pfandl<sup>56</sup>, pero resulta imposible determinar por ahora si era alguno de los dos que hemos

<sup>55</sup> Cf. SIMÓN DÍAZ, I. *El libro español antiguo*. Kassel: Edition Reichenberger, 1983, p. 139.

<sup>56</sup> PFANDL, L. *Historia de la literatura nacional española del Siglo de Oro*. Barcelona: Juan Gili, 1933, p. 593.



identificado en las líneas anteriores. Numerosos poemas manuscritos atribuidos a Pedro de Guzmán (sea este o no alguno de los dos que pertenecían a la familia del conde de Olivares) pueden encontrarse entre los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>57</sup>.

Publicada por fin en julio de 1592 el *Arte poética española*, el P. Diego García se dispone a matricularse en la universidad de Salamanca para completar sus estudios de Teología, como consta que acabó haciendo el 15 de diciembre de 1592 (véase infra «Firmado por Rengifo», doc. n.º 6). Lo más probable es que en su cuarto año de Teología (después de los tres que había estudiado en Monterrey) tuviera como profesores al propio Cristóbal de los Cobos, rector del colegio de Salamanca en 1591-1594 y reconocido teólogo, a Juan de Salas, quien leía la lección de Teología Escolástica en el mismo colegio desde 1588, al P. Valentín de Heriza, catedrático de Prima de Teología en el colegio de la Compañía en Salamanca por estas mismas fechas, o incluso al P. Miguel Marcos, en alguno de los intervalos que se produjeron durante el período que duró el pleito entre los jesuitas y la universidad de Salamanca, gestionado principalmente por el P. Marcos de la parte de los de la Compañía<sup>58</sup>. No asistiría, al menos como alumno oficial, a las lecciones que impartió en Salamanca en el curso 1593-1594 el ilustre teólogo Francisco Suárez, pero lo cierto es que convivió con él en aquel mismo destino durante al menos un año, antes de partir (Diego García) para Monforte de Lemos en 1594. A la vista de semejante elenco de profesores (y de otros que no figuran en la relación anterior), el P. Benigno Hernández, S. I. hizo notar que:

El colegio salmantino era considerado como el más importante centro de estudios teológicos de la provincia jesuítica de Castilla, ostentando el título de Colegio Máximo. De ahí el empeño que siempre tuvieron los superiores en dotar a sus cursos de un selecto profesorado [...]. De este modo, las lecciones de los jesuitas empezaron a adquirir, poco a poco, gran fama entre muchos universitarios salmantinos, hasta el punto de crearse una peligrosa polaridad entre las cátedras universitarias y las del colegio. Muchos estudiantes externos empezaron a preferir las aulas de los catedráticos jesuitas a las de la universidad.

Es un período también de ciertas convulsiones teológicas derivadas de la disputa *de auxiliis* en la que se enfrentaba el tomismo un tanto flexible de los jesuitas con el más rígido de los dominicos. A esta disputa se unió el ya

---

<sup>57</sup> Véanse los volúmenes 4, 5, 7 y 9 del *Inventario de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, o el *Catálogo de manuscritos con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII en la Biblioteca Nacional* (editado por el grupo Edad de Oro, dirigido por Pablo Jauralde Pou, de la Biblioteca Nacional). Madrid: Arco Libros, 1998 (5 vols.).

<sup>58</sup> Uno de esos intervalos se produjo precisamente durante el curso 1592-1593, en el que Diego García cursó su cuarto año de Teología, según relata Luis de Valdivia en su *Historia de los colegios de Castilla*.

referido conflicto entre el colegio de la Compañía y la propia universidad de Salamanca, instigado en un principio por Domingo Báñez, catedrático de Prima de Teología en la universidad entre 1577 y 1604. El conflicto duró más de 20 años, hasta que en 1603 se llegó al acuerdo de que los jesuitas no podrían impartir lecciones en su colegio a estudiantes externos, pero sí podrían hacerlo en el recinto de la Universidad<sup>59</sup>.

De esta manera, Diego García vivió directamente y en pleno centro del huracán uno de los períodos de mayor agitación teológica y escolar vividos por los jesuitas de Salamanca, aunque en su manual de poética apenas pueda rastrearse una mínima huella de tan accidentada experiencia. Casi podríamos pensar que la nostalgia que siente de los años pasados en tierras gallegas y su deseo de volver a ellas, como parece leerse entre líneas en una de las dos cartas autógrafas que conservamos (vid., «Firmado por Rengifo», doc. n.º 9), pudieron deberse en parte a la necesidad que sentía de recuperar un modo de vida mucho más sereno que el que estaba viviendo en Salamanca. No le vino a tiempo la llamada del colegio de Madrid, puesto que se produjo cuando aún se hallaba cursando su cuarto año de Teología (vid. infra cap. 3. «Firmado por Rengifo», doc. n.º 7), aunque por la salida que tuvo de Salamanca, es probable que ésa sólo fuera una excusa para no ir a un destino que se hallaba en una dirección totalmente opuesta a la que él deseaba.

Por otra parte, Diego García había adquirido en 1593 un nuevo estatus, por los más de 20 años que había ejercido como profesor de latín en Monterrey, por haber publicado ya su libro y por haber completado sus estudios de Teología. De ahí que se le buscara por parte de sus superiores un destino con mayores responsabilidades.

## 2.4. CULMINACIÓN EN EL COLEGIO DE MONFORTE DE LEMOS

A partir de 1594 Diego García se encuentra a la expectativa de un nuevo destino. Parece decidido por parte de sus superiores que se reincorpore al colegio de Monterrey, pero de camino a Galicia hace antes escala en la casa profesa de Valladolid, y allí su futuro adquiere un nuevo rumbo:

Cuando antes de S. Lucas vine para Galicia, pasé por Valladolid y se tornó a entablar y a asentar todo esto, de lo cual es buen testigo el P. R. Arias. Porque el P. Provincial, no creyendo que estaría esto [el colegio de Monforte] dispuesto para comenzar este año, como se avía concertado cuando por aquí pasó, me mandava ir a Monterrey. Y el conde de Monterrey avía dicho que él quería agora tomar la posesión, que una vez entablado en Monterrey no me sacarían de allí. El P. Provincial se vio apretado, porque el de Monterrey

<sup>59</sup> HERNÁNDEZ, B., S. J., «La Compañía en Salamanca». En: GARCÍA DE VELASCO, J. I., S. J. (Ed.). *San Ignacio de Loyola y la Provincia jesuítica de Castilla*. León: Provincia de Castilla, S. J., 1991, p. 443-444.

le avía pedido con mucho encarecimiento que yo volviese a su colegio, y el cardenal [Rodrigo de Castro, fundador del colegio de Monforte] por otra parte también pensaba que con estar yo un año allí [en Monterrey] cumpliera y me pudiera sacar después para aquí [Monforte]. Al fin yo llegué aquí 8 días antes de S. Lucas, y aviendo de volverme a Monterrey, según la instrucción que traía, suponiéndose no estar esto dispuesto, propusieronme aquí tales razones y tan fuertes, que contra toda mi voluntad y contra el orden del P. Provincial, me detuve, posponiendo mis particulares comodidades y de mis deudos al bien universal desta tierra, y servicio que nuestra Compañía debe al Ilmo. Cardenal [...]. Finalmente, viendo el P. Provincial nuestro buen ánimo a padecer cualquiera cosa a trueque de que este estudio se entablase, envié licencia para que yo me quedase [en Monforte]<sup>60</sup>.

Esta competencia entre el conde de Monterrey y el cardenal Rodrigo de Castro por contar en sus respectivos colegios con el P. Diego García como profesor se unió a la disputa que mantenían los condados de Monterrey y Lemos por el título de Viedma y Ulloa, y así el conde de Lemos, como cofundador del colegio de Monforte, también presionó a las autoridades jesuíticas para hacerse con los servicios del P. García. De ahí se entiende que la decisión final que este adoptó de quedarse en Monforte fuera interpretada como una ofensa, una burla o una declaración de guerra por los de Monterrey, según palabras del propio Diego García en la misma carta anterior:

Yo perdí cuanto tenía ganado en Monterrey, porque el conde se ofendió mucho, y toda su casa, y toda su tierra, donde yo era tan amado, faltó poco para tomarme por un burlador, viendo que llegué allí antes de S. Lucas con intento de parar, y lo publiqué así, y dentro de otros ocho les escribí que no volvía, y les comencé a hazer guerra con este estudio y a traerles acá los oyentes.

No obstante, cuando por fin Diego García se encamina hacia Monforte en septiembre de 1594, no hay nada decidido todavía, pues se trata tan sólo de un lugar de paso, antes de «volver a Monterrey, según la instrucción que traía». Dos meses antes había participado con dos poemas, un «Heroicum carmen» en latín y una sextina en castellano (ver infra cap. 3. «Firmado por Rengifo», doc. n.º 8) en las fiestas con que se celebró en Valladolid la llegada al monasterio benedictino de esa ciudad de una reliquia de San Benito regalada por don Diego de Álava, gentilhombre de Cámara del rey Felipe II. El acto tuvo toda la solemnidad de las grandes ocasiones, y al mismo estuvo invitado nada menos que el propio Rey, aunque finalmente no llegara a estar presente. La página web oficial de la Diputación de Valladolid, en cuya sede

---

<sup>60</sup> El texto íntegro de la carta puede leerse más adelante en cap. 3. «Firmado por Rengifo. Documentos originales», doc. n.º 9.



del palacio de Pimentel se pueden ver dos imágenes de esta fiesta en el zócalo de azulejos del zaguán (véase [www.diputaciondevalladolid.es](http://www.diputaciondevalladolid.es)), recoge una breve relación del acto:

La reliquia se trajo desde Madrid en la mejor litera que tenía el rey, con cuatro hachas blancas iluminándola todo el camino los monjes benedictinos y algunos frailes de otras órdenes religiosas. Iba acompañando la comitiva don Diego de Álava con algunos caballeros y criados de a caballo y de a pie. Salieron a recibirla doce monjes con sus mulas y hachas encendidas y toda la nobleza de Valladolid, llevándola a la iglesia con todo el acompañamiento y donde estuvo con doce monjes de guardia hasta el día en que salió en procesión con todas las cofradías, las órdenes religiosas, el clero y doscientos monjes de San Benito, intercalados entre los curas y beneficiados de la iglesia, y que fue el 10 de julio de 1594. Las calles por donde pasó la procesión estaban ricamente engalanadas y se levantaron cuatro arcos para la ocasión. En la plaza del Ocho se tocaba toda clase de música y en La Rinconada hubo muchas invenciones, una fuente de vino y otras fiestas nunca vistas.

El *Libro de las fiestas que se hicieron y poesías para el Recibimiento de la reliquia de nuestro padre San Benito que dio a este su monasterio el señor don Diego de Álava*, que se conserva en la biblioteca de Santa Cruz (ms. 229) incluye una más extensa descripción de cómo fue la recepción de la reliquia y de los actos que la acompañaron escrita por Fr. Edmundo de Villablanca, benedictino francés del convento de Valladolid. Él fue, por tanto, quien se encargó de recoger las composiciones poéticas de quienes habían festejado líricamente la llegada de la reliquia y quien incluyó en su *Libro* los dos únicos poemas que hoy podemos atribuir con total seguridad al «P. Diego García de la Compañía de Jesús». Pero no sabemos si lo hizo siguiendo algún criterio de selección o si simplemente se limitó a juntar indiscriminadamente los textos que le fueron entregando. Tampoco consta si se realizó una convocatoria pública (como ocurría en los certámenes literarios) o si los poetas fueron invitados personalmente por quienes se encargaban de organizar los actos. Todas estas incertidumbres nos impiden hacernos una idea aproximada de cuál era la consideración que tenía como poeta el P. García en su tiempo, o de si ya era reconocido por ser el autor del *Arte poética española*.



Texto manuscrito de la sextina de Diego García.

Dos meses después de asistir a estos actos se encamina a Monforte, sin saber todavía si iba a quedarse allí o si debía partir cuanto antes para Monterrey. En la resolución que se adoptó finalmente, según la cual Diego García permanecería de manera definitiva en el colegio de Monforte y no volvería a Monterrey, tuvo mucho que ver el P. Gaspar Moro, S. I., a quien Diego García conoció y trató en Valladolid, convertido por entonces en el aliado jesuita del cardenal Rodrigo de Castro y del conde de Lemos, pues el P. Moro fue siempre considerado un influyente miembro dentro del organigrama de la Provincia jesuítica de Castilla, y como tal lo presenta Luis de Valdivia:

Acabados sus estudios pasó a la provincia de México, donde estuvo algunos años muy acepto. Volvió después a España a negocios graves, y fue tan acepto a los señores consejeros y a los privados que le obligaron a quedarse en la corte, y para las cosas de la Compañía importó mucho el gran crédito que tuvo y merced que le hacían todos aquellos señores privados y el presidente y consejeros de Yndias, porque estimaban mucho su parecer y consejo, porque demás de ser muy gran letrado, su juicio era acertado. En todo vivió siempre con mucha religión, confesando y tratando a muchos señores y guiándolos en sus almas con mucho provecho<sup>61</sup>.

<sup>61</sup> VALDIVIA, L. *Varones ilustres de Castilla*. Archivo de Jesuitas de la Provincia de Toledo en Alcalá de Henares (AJPT), sign. C-192, tomo 3, fol. 201r. Véase también, ZAMBRANO, F., S. I. *Diccionario Bio-Bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*. México: Editorial Jus, México, 1970,

Esta destacada ascendencia del P. Gaspar Moro con los señores influyentes de la Corte y de la Iglesia<sup>62</sup> explica la influencia que pudo ejercer sobre Diego García, para que este se mostrara dispuesto a quedarse en Monforte, a pesar de los perjuicios personales y familiares que pudieran derivarse de ello. Por eso parece lógico que el P. García le pidiera a él antes que a otros la ayuda que necesitaba para solucionar sus propios problemas (en cuanto a la cuestión de su destino) y los de su familia, en especial los de una hermana viuda y un sobrino huérfano, al que tal vez podríamos identificar con el Juan Díaz Rengifo que prestó su nombre para ocultar el de Diego García en la portada del *Arte poética española*. De este sobrino dice su tío que era ahora (15 de mayo de 1595):

Teólogo, acabados sus estudios, de buen juicio y de conocida virtud y cordura, de mucho asiento, tiene toda la limpieza de padre y de madre que se puede pedir; en él está lo más riguroso del reino; es hombre de bien, arrostrado y de buena presencia, salud y fuerças, etc., hijo de una hermana mía, viuda y muy necesitada. A este podría el Ilmo. [conde de Lemos] hacerle merced de alguna renunciación o presentación de algún beneficio eclesiástico, simple o curado, que letras tiene para poderle tener. Y ya está ordenado de epístola, y agora se ordenará de evangelio, y edad tiené sobrada para cualquier cosa, ora fuese la provisión en este reino, ora por allá, como fuese cosa con que pudiese sustentarse y ayudar algo a lo que yo estoy obligado. Y si se uviese de hazer alguna unión a este colegio en este reino, podriase presentar este a la resta, como fuese tolerable como de 400 ducados.

En caso que luego no aya esto lugar, podría el Ilmo. fundar luego la cátedra de canto, que dicen se ha de poner en este pueblo y estudio, y començarse este S. Lucas, y tomarla ya este clérigo, el cual, fuera de las demás partes que tiene, sabe tan bien lo que toca al canto, que puede enseñarlo. Y esto no avía de ser sino entretenimiento mientras saliese otra cosa, y podría estando junto a mí, pasar con ventajas su Teología, como agora lo va haciendo. La institución de la cátedra es de suma importancia para hazer aquí clerecía perfecta en todo, y en cosa de canto hay extraordinaria falta. Y podría S. S<sup>a</sup>., de los 700 ducados que sobran del juro, señalar unos cuarenta o cincuenta mil maravedís para esa cátedra, y cualquiera de los generales que agora hay puede servir, pues esta lición no concurre a un mismo tiempo con las de latín, que así se haze en el colegio nuestro de León<sup>63</sup>.

Tomo X (s. XVII: 1600-1699), p. 432-443. En los fondos documentales del Dr. AJO GONZÁLEZ, C. *Historia de Ávila y su tierra*, III..., p. 327 se refiere una carta de Gaspar Moro de la Compañía de Jesús, en la que se habla de la donación que «el hermano» jesuita Gaspar Moro hace en 1579 a la Provincia de Castilla de la Compañía de Jesús a través del colegio de San Gil de Ávila para rescate de los padres que camino de Roma fueron cautivos.

<sup>62</sup> De cómo ejercía el P. Gaspar Moro ese trato privilegiado con los señores y poderosos, y de cómo se servía de ello para favorecer a sus amigos, son buena muestra dos cartas que se conservan en el Archivo de los Duques de Alba en el Palacio de Liria de Madrid (ADUAL): una en la que Gaspar Moro pide al conde de Lemos una escribanía para su amigo Pedro de Balcázar (sign. 152-24); y otra del cardenal Rodrigo de Castro en la que le propone al conde de Lemos que se sirva del P. Moro como mediador para cierto asunto delicado (sing. C-31-164).

<sup>63</sup> Véase infra cap. 3. «Firmado por Rengifo. Documentos originales», doc. n.º 9.



Por una del P.<sup>o</sup> Gaspar Diaz he entendido la Señalada m.<sup>a</sup> para  
V.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> aun sin nuevo voto, me hace, y estoy con gusto de  
los traque de Dios, mi poca confianza, y la mucha liberalidad de  
V.<sup>a</sup> Y por esta buena el remedio de algunas obligaciones, que me  
aguiñan, en los señores de Monterrey, encuyo arribo y seruuio  
gasté muchos años, y Dios mío S.<sup>o</sup> ya haciendo dectm suete las  
cosas, pues se sigue de quoy aya trabajado en aquella tierra tan  
sin ningún humano galardón, y muere al C.<sup>o</sup> M.<sup>a</sup>, a quien yo no  
he hecho seruy ninguno, a que me haga md. y quiera suplicar, lo  
que el Conde de Monterrey quiera de hacer. Estas son cosas de Dios  
cienque arriga mi desconfianza, y me enseña a fiar de su providencia.  
Y aun me da no pocas cosas buenas, de que quiere dar algún buen  
sucesse a los negocios de V.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> pues le da conueniente tan grande sa  
za para bien a quien tanto tiempo estubo aficionado a las cosas  
de Monterrey, aunque no en año de V.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Hasta aquí aya estado  
dejando muchas cosas de la grandeza de unmo de V.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> y a las  
cosas y tener con las manos, y tengo por lance en la md. que V.<sup>a</sup>  
me quiere hacer, como si la viera ya recibido. El p.<sup>o</sup> Gaspar Diaz  
no me dice en contar el intento de V.<sup>a</sup> pero ha me lo dicho la S.<sup>a</sup> Señalada  
que me hace sea mucha md. y me parece negocio muy a quento. Y  
el D.<sup>o</sup> Baptista Lopez ha de renunciar el beneficio en la pensión  
que sea tolerable, la persona que yo ofrecio es tal, con quien se  
bien decargar su sueldo, y tener un yon mi vna perspectiva de  
vidua. Y bien cierto estoy, que querra el D.<sup>o</sup> lo que le mandare  
pues siendo persona tan honrada, guardara el respeto, y no  
tomo que deue.  
El Abogado que Dios guarde muchos años, me tiene acordado el  
caso, y lo habra de quien quiera, que lo talen. Y lo talen en  
esta mi vida que mas acordado deua ser de que padre, ni madre, ni

Una de las pocas pistas que quedaría pendiente de seguir para saber si este sobrino era realmente Juan Díaz Rengifo la encontramos en la otra carta de Diego García que conservamos (15 de junio de 1595), la que escribe al VI Conde de Lemos, Fernando Ruiz de Castro, para agradecerle el que finalmente le concediera a su sobrino uno de los beneficios que había solicitado:

Por una del P. Gaspar Moro he entendido la señalada merced que Vuestra Señoría Ilustrísima, aun sin averme visto, me haze [...]. El P. Gaspar Moro no me dize en particular el intento de V. S.<sup>a</sup>, pero hámelo dicho la condesa, que me haze acá mucha merced, y me parece negocio muy a cuento. Y si el Dr. Baptista López ha de renunciar al beneficio con la pensión que sea tolerable, la persona que yo ofrezco es tal, con quien podrá descargar su conciencia y tener en él y en mí unos perpetuos servidores. Y bien cierto estoy que querrá el Doctor [Baptista López] lo que V. S.<sup>a</sup> mandare, pues siendo persona tan honrada guardará el respeto y término que debe<sup>64</sup>.

Desgraciadamente no sabemos aún quién era el Dr. Baptista López ni cuál era el beneficio que ocupaba (cosa difícil de documentar si tenemos en cuenta que del condado de Lemos dependían 120 abadías y beneficios<sup>65</sup>), pero ahora parece esta una de las mejores vías de investigación para confirmar si el sobrino de Diego García que sustituyó al Dr. López fue realmente Juan Díaz Rengifo.

Resuelta, por fin, la difícil situación de sus familiares más próximos, gracias a la intervención directa del conde de Lemos, Diego García puede dedicarse por entero a las importantes tareas que se le asignan, como organizador de los estudios del colegio de Monforte y como preceptor personal del entonces marqués de Sarria, futuro VII Conde de Lemos, Pedro Fernández de Castro, quien luego sería importante mecenas literario de escritores hoy tan famosos como Góngora, los hermanos Argensola o Cervantes. Y no es aventurado suponer que parte de la afición literaria de este conde le fuera inculcada por el P. García, como parece confirmar el propio testimonio del jesuita:

El marqués (que Dios guarde muchos años) me tiene robado el corazón, y le robara a quienquiera que treatre. No he visto en mi vida ni hijo que más amado deva ser de sus padres ni caballero de más noble condición, ni señor más querido de sus vasallos, ni letras en persona de su cualidad más bien estudiadas. Tiene su S.<sup>a</sup> un ingenio muy agudo, un juicio muy asentado, una aplicación a las letras tan sin ofensa del oficio de caballero, que se sirve de ellas y no las sirve, pues sabe dar a cada cosa su tiempo, sin que en lo uno aya sobra ni en lo otro falta. Yo me parto hoy a Monterrey a comprar a su S.<sup>a</sup> alguna cantidad de libros curiosos que quedaron en una famosa librería que dejó el licenciado Cisneros, que fue maestro del conde de Monterrey. Pienso

<sup>64</sup> Véase infra cap. 3. «Firmado por Rengifo. Documentos originales», doc. n.º 10.

<sup>65</sup> Cf. ADUAL, *Memorial de bienes y deudas* (1622), sign. Lemos, 79.



que no faltará a su S.<sup>a</sup> entretenimiento de gusto y provecho. Porque hemos de leer algunas cosas de Cosmografía y Astrología, y si también gustare su S.<sup>a</sup> de la lengua griega, o de cosas de Artes, yo le serviré en todo con extraordinaria voluntad<sup>66</sup>.

Puede decirse que a partir de este momento, y sin duda gracias a la eficacia con que desempeñó ambas tareas (todo ello unido al prestigio adquirido ya en Salamanca), la progresión de Diego García es continua, como ponen de manifiesto los datos de su currículum posterior. En 1597 o 1598 «profesó de cuatro votos» (los catálogos no coinciden siempre) y en 1599 fue nombrado para su primer trienio como rector del colegio de Monforte, cargo en el que sucedió al P. Juan de Saa, que había fallecido aquel mismo año por culpa de la peste que asolaba por entonces a toda la región. Para evitar nuevas muertes el colegio fue casi abandonado del todo, puesto que sólo permaneció en él el P. Juan Lobo, «que habiendo quedado solo trabajó doblado con los apestados de fuera y de casa, sacramentándolos», hasta que él también contrajo la misma enfermedad y murió junto con los hermanos Alonso Revilla y Miguel de Allo, de tal manera que «vino a quedar el colegio solo en poder de un hermano, a quien Dios guardó para este fin»<sup>67</sup>.

Mientras tanto, Diego García se había trasladado a la casa profesa de Valladolid, donde el 20 de mayo de 1600 asiste como rector del colegio de Monforte a la donación que el cardenal Rodrigo de Castro hace al colegio de una renta de dos mil ducados anuales<sup>68</sup>. Por esas mismas fechas, tal vez mientras espera en Valladolid a que finalice la epidemia de peste en Galicia, redacta y entrega al P. Pedro de Guzmán (también establecido en Valladolid en 1600) la relación que ya conocemos de lo que había sido su experiencia en el colegio de Monterrey durante sus primeros 20 años de jesuita<sup>69</sup>. Vuelto a Monforte continúa como rector hasta el año 1602, en que es relevado del cargo y nombrado Lector de Teología Aplicada a los Casos de Conciencia<sup>70</sup> y parece que también administrador económico del colegio, a la vista de los numerosos recibos y pagarés que se conservan con su firma en los años siguientes<sup>71</sup>. Suya fue (al menos durante los primeros años del s. XVII) la

<sup>66</sup> Véase infra cap. 3. «Firmado por Rengifo», doc. n.º 10. Evaristo Rivera recoge un testimonio aún más explícito de la propia madre del conde, cuando le manda al padre, como muestra del talento literario de su hijo, «otros mil versos que dice que son maravillosos [...] y un soneto que me hizo saliendo al campo, que me hallaba tan buena» (ADUAL, sign. C-40, carta 96); cf. RIVERA VÁZQUEZ. *Galicia y los jesuitas...*, p. 322. De la afición a la literatura del conde de Lemos ya como adulto da muestra, entre otros testimonios, la satírica «Carta del conde de Lemos a Don Bartolomé Leonardo de Argensola», donde elogia los tercetos escritos por el destinatario de la carta, recogida por PAZ Y MELIÁ, A. *Salas españolas o agudezas del ingenio nacional*. Madrid: Bello, 1890, vol. I, p. 377-383.

<sup>67</sup> VALDIVIA, L., *Varones ilustres de Castilla...*, Tomo 3, fol. 47.

<sup>68</sup> Véase infra cap. 3. «Firmado por Rengifo. Documentos originales», doc. n.º 14.

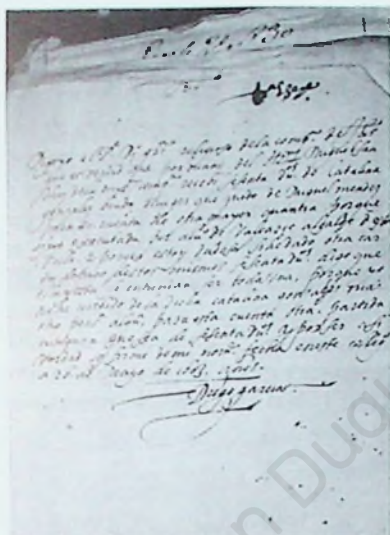
<sup>69</sup> Véase infra cap. 3. «Firmado por Rengifo. Documentos originales», doc. n.º 15.

<sup>70</sup> Véase infra cap. 3. «Firmado por Rengifo. Documentos originales», doc. n.º 17.

<sup>71</sup> Véase infra cap. 3. «Firmado por Rengifo. Documentos originales», doc. n.º 19.



tarea de gestionar los pagos que se iban realizando al arquitecto Simón de Monasterio, mientras este construía la nueva iglesia (que por cierto Diego García no vio terminada)<sup>72</sup>.



Nota contable de Diego García [Á. P. P.].

Apenas tenemos noticias de la actividad de Diego García entre 1603 y 1611, momento en el cual es nombrado para su segundo período como rector de Monforte. En esos años es posible que pasara alguna temporada en Bilbao, de cuyo colegio tal vez fuera rector por algún breve período, según se desprende de los testimonios de biobibliógrafos jesuitas como Agustín de Backer, quien asegura con cierta imprecisión que Diego García «devint recteur de quelques colleges» (en plural), o del más concreto de Pedro Ribadeneira, quien afirma que «rexit etiam collegia bilbaense et monfortense»<sup>73</sup>. Los catálogos trienales referidos al colegio de Monforte presentan una significativa laguna entre los años 1606 (año en el que sitúan a Diego García en Monforte) y 1611 (otra vez en Monforte), dejando por medio un lustro sin determinar cuál fue el destino del P. García. Durante estos años apenas hallamos alguna carta de pago del colegio de Monforte con su firma<sup>74</sup>. En el colegio de Bilbao el primer rector, Gaspar Sánchez, debió de permanecer el trienio comprendido entre 1604 (noviembre) y 1607; pero carecemos de

<sup>72</sup> Una información detallada de la figura y de los trabajos de Simón de Monasterio puede verse en RIVERA, E., *Galicia y los jesuitas...*, p. 575-577.

<sup>73</sup> Cf. BACKER, A. *Bibliothèque des Ecrivains de la Compagnie de Jesus*. Liège-París: 1853; y RIBADENEIRA, P. *Bibliotheca Scriptorum Societatis Iesu*. Roma, 1674.

<sup>74</sup> De 1608 en adelante; véase infra cap. 3. «Firmado por Rengifo. Documentos originales», doc. nº. 19 y nota 19.

documentación relativa al período comprendido entre este último año y el siguiente rectorado de Diego de Gamboa (1611-1614), puesto que los catálogos trienales se inician precisamente con el mandato del P. Gamboa y la *Historia de los colegios de la Compañía de Jesús en la Provincia de Castilla de Luis de Valdivia*, aunque anuncia un capítulo dedicado a tratar de los rectores «que ha habido en este colegio [de Bilbao] desde su comienzo hasta el año 1634», se interrumpe precisamente en ese mismo lugar. Es muy posible que durante algún tiempo Diego García se trasladara desde Monforte a Bilbao, y que allí sustituyera al P. Gaspar Sánchez a partir de 1607. Ya anteriormente se había encargado el P. Diego García de organizar para el curso 1594/1595 los estudios de Humanidades del colegio de Monforte que no había conseguido establecer el P. Sánchez un año antes<sup>75</sup>, por lo que no sería esta la primera vez que venía a hacerse cargo de la herencia dejada por el P. Sánchez<sup>76</sup>.

Cuando en 1611 Diego García accede de nuevo al rectorado del colegio de Monforte no cuenta ya con un buen estado de salud, aunque resistiera lo suficiente como para permanecer en el cargo justo los tres años para los que había sido nombrado (1611-1614), antes de morir a principios de 1615.

---

<sup>75</sup> Acerca de la breve estancia del P. Gaspar Sánchez en Monforte, véase RIVERA VÁZQUEZ, *Galicia y los jesuitas...*, p. 308: «Al P. Figueroa le sucedió como segundo rector un jesuita ilustre: el P. Gaspar Sánchez, natural de Cascante (Navarra). Desde que entró en la Compañía en 1560 hasta su muerte en 1610 dedicó casi todas sus fuerzas al estudio y magisterio de las Humanidades, en lo cual salió eminente y fue —junto con el P. Juan Bonifacio y el P. Juan Luis de la Cerda— una figura indiscutible [...]. El P. Sánchez venía a Monforte desde el colegio de Vergara, donde también era rector, contra su propia inclinación. Lo había pedido expresamente el cardenal para fundamentar sólidamente los estudios de latín, pero parece que no pudo conseguirlo, porque su permanencia fue breve. En febrero de 1594 ya se encuentra en el colegio [...]. Al fin de curso tuvo que marcharse de Monforte “por la incomodidad grande de la casa por ser muy húmeda y no levantada del suelo, que era un lagar donde se solía hacer el vino”, como dice Valdivia. El resultado fue que cobró una muy grave enfermedad de reumas y malos humores que le iba tullendo, a cuya causa le sacaron de aquí [...]. Hubo, pues, en 1594, dos cambios de rector».

<sup>76</sup> Agradezco sinceramente al P. Isidro M.<sup>o</sup> Sans, S. I. el que atendiera tan amablemente la consulta que dirigí a su Archivo de Loyola sobre los rectores de Bilbao y que me proporcionara buena parte de la información que recojo en este párrafo.

### 3. FIRMADO POR RENGIFO DOCUMENTOS ORIGINALES



Institución Gran Duque de Alba





Institución Gran Duque de Alba

Presento en orden cronológico 21 documentos o grupos documentales relacionados directamente con la figura de Rengifo (Diego García), con su vida y sus obras. Se trata de testimonios objetivos de lo que fue su trayectoria vital, reunidos ahora sin ningún tipo de marco argumental o interpretativo, a diferencia de lo que puede leerse en el capítulo anterior: «Sociografía de Rengifo». Ambos trabajos son complementarios y ya en aquel remito frecuentemente a este. Pero ni todos estos documentos están citados allí ni los que se citan admiten solamente una interpretación, de tal manera que el interesado en Rengifo tiene así la oportunidad de juzgar por sí mismo lo que debe o puede deducirse de los textos que se refieren a Diego García, escritos por él mismo o por personas que estuvieron relacionadas con él.

Los documentos de mayor interés aparecen transcritos íntegramente, respetando la ortografía original casi por completo, aunque se introduzcan a veces algunas modificaciones necesarias para resolver abreviaturas u ofrecer conjeturas sobre el significado de las mismas, para puntuar algún pasaje ambiguo, etc. Otros documentos son meros testimonios de la presencia de Diego García en algún lugar y en algún momento, sin que tengan mayor relevancia biográfica que esa (me refiero, por ejemplo, a cuando el P. García figura en la relación de miembros del colegio de la Compañía de Monterrey que firman un acuerdo ante notario; o a los recibos y pagarés que firmó en Monforte). En estos casos me limito a reproducir la parte del texto en la que se hace referencia a Diego García (salvo que el texto sea muy breve, y entonces lo reproduzco entero), para que quede constancia de que dicho documento está relacionado con él. Por último, hay ocasiones en que ni siquiera transcribo ninguna parte del texto original, cuando lo cito a través de fuentes indirectas que tampoco lo transcriben; sin embargo, y dado que son también testimonios valiosos de la biografía de Rengifo, me ha parecido oportuno incluirlos aquí.

Cada entrada lleva el siguiente orden: año (día y mes), «Título del documento» (cuando lo tenga el original) y/o [Tipo de documento], archivo donde se localiza, signatura y foliación (cuando el propio documento la tenga). Texto del documento. (En nota a pie de página se remite a aquellas publicaciones, libros o revistas, en los que el documento ha sido transcrito o en los que se da noticia de él).

1. 1554 (29 de julio): [Partida de Bautismo de Diego García], Archivo Diocesano de Ávila, Libro de Bautizados de San Juan Bautista, Signatura 1, año 1554.

Dilego]. En este dicho día [29 de julio de 1554] se batizó Dilego], hijo de Alexo García y de su mujer. Fueron sus padrinos Bizente Hernández, clérigo, y la hija de Dilego] García [sic]. Batizose en San Vicente.

2. 1580 (¿17? de junio): [Carta de Censo], Archivo Histórico de la Provincia de Orense, Clero, Caja 994.

Sepan quantos esta carta de censo perpetuo y nueva ymposición vieren como nosotros, el padre Rector y colegiales del colegio de Santiago [...] de la villa de Monterrey que es en el rreino de Galicia [...], juntos, a nuestro ayuntamiento llamados y congregados según avemos y tenemos acostumbrados de nos juntar para los semejantes actos [...], estando así juntos el padre Pedro Guerra, rector del dicho colegio, el padre Francisco González, procurador, el padre Francisco Labata, el padre Diego García, el padre Baltasar Cuadrado, el padre Martín de Santo Domingo, el padre Francisco de Lerma; el hermano Andrés de la Oz, el hermano Alonso Prieto, el hermano Hernando Martínez, el hermano Bernardino de Ledesma, el hermano Juan Dorado, el hermano Gregorio de Vitries [...]. A diecisiete días del mes de junio de mill y quinientos y ochenta años. [Firmas de todos los nombrados<sup>1</sup>].

3. 1581 (10 de junio): «Concierto entre el colegio [de Monterrey] y el abad de Mandín», Archivo Histórico Provincial de Orense, Clero, Libro 495, ff. 150r-152r.

In dei nomine amen. Notorio y manifiesto sea a todos los señores que este presente público ynstrumento de confirmación y aprobación de concordia vieren cómo en la villa de Monterrey, diócesis de Orense, dentro del colegio de la Compañía de Jesús de la dicha villa, a diez días del mes de junio del año del señor de mill e quinientos y ochenta y un años del pontificado de nuestro muy santo padre Gregorio papa [...], y en presencia de mí, notario e testigos de yuso escritos, personalmente constituidos los señores dotor Pedro Guerra, rretor del dicho colegio de la Compañía de Jesús de la dicha villa de Monterrei, y el padre Paulo de Tamón, ministro, padre Francisco González, procurador, padre Francisco Labata, Francisco de Lerma, el padre Diego García, el padre Andrés de la Hoz, Agustín de Villatumill, Alonso Prieto, Juan Baptista, hermano Juan Dorado, Juan de Guevara, Martín Martínez, juntos y congregados en su capítulo por son de campana tañido según lo an de uso y costumbre para las cosas

---

<sup>1</sup> Se trata del primer documento que yo he encontrado en el que se recoge una firma original del P. Diego García.



locantes al dicho su colegio, de la una parte, y de la otra Tome de la Freiría, abad del beneficio de Mandín [...].

4. 1592 (20 de febrero): «Privilegio Real» [Licencia de impresión del *Arte poética española*], Archivo General de Simancas, Cámara de Castilla, Libros de Relación, L-24, f. 120v.

En Madrid, a 20 de febrero de 1592 años se despacharon las provisiones y cédulas siguientes firmadas de Su Majestad y refrendadas de Juan Vázquez y libradas de los del Consejo Real:

[...] Rengifo: Licencia a Juan Díaz Rengifo, natural de Ávila, para que pueda imprimir un libro que a compuesto intitulado *Arte poética española y una «Silva de consonantes comunes y símulo (sic) del divino amor»* con privilegio por diez años [firmado por León, Secretario de la Cámara].

5. 1592 (28 de febrero): «Escritura de obligación entre el padre Diego García y Miguel Serrano de Vargas» [Concierto de impresión del *Arte poética española*], Archivo Histórico Provincial de Salamanca, P. N. 4658 (Protocolos de Pedro Ruano), fols. 2997r-2998v<sup>2</sup>.

[2997r] Sepan quantos esta pública escritura de obligación vieren como yo Miguel Serrano de Vargas, mercader de libros, vecino de esta ciudad de Salamanca otorgo y conozco por esta presente carta que me obligo por mi persona y vienes de imprimir e que imprimiré al padre Diego García de la Compañía de Xesús desta ciudad de Salamanca mill y seiscientos cuerpos del arte poético, el qual tengo de imprimir en letra de letura y en su cursiva [y en su breviario<sup>3</sup>], que es la mesma letra. Y los tengo de imprimir en marca de otava y el papel que para ello fuere menester se me a de dar por el dicho padre Di[ego] G[arcía<sup>4</sup>] a su costa, de suerte que llegando a cien resmas de papel para la dicha impresión se me an de dar baldadas para las quenta dos resmas de más de las dichas ciento, y de esta forma, llegando a çiento, se me an de dar dos resmas, y demás de estas dos resmas de cada tres resmas de las ciento se me ha de dar una mano de papel para la quenta de los dichos mill y seiscientos cuerpos. Los quales dichos cuerpos tengo de dar cumplidos y enteros y sanos y cumplidos los dichos mill y seiscientos cuerpos e los que sobren que ansimysmo an de ser de dicho padre Di[ego] G[arcía] se me an de pagar la impresión de los que sobren a rraçón de como se me an de pagar los de los dichos mill y seiscientos cuerpos, como yrá declarado en esta manera: que por cada resma que imprimiere se me a de pagar siete rreales, y luego de presente, para en quenta [2997v] de la dicha impresión, confieso aver

<sup>2</sup> Agradezco a José Miguel López Villalba que revisara, corrigiera y completara mi lectura de este documento.

<sup>3</sup> Añadido entre líneas.

<sup>4</sup> Resuelvo abreviaturas.

reçevido del dicho padre Di[ego] G[arcía] ducientos rreales y en rraçón de la entrega dellos renuncio la ley de la no numerata pecunia y las demás deste caso, y cada semana de cada prensa se me an de dar cinquenta rreales para yr pagando los oficiales y letra toda de la dicha impresión y aviéndola entregado toda ella se a de haçer quenta de los mrs. [maravedíes] que se me rrestaren debiendo y lo que pareciere debérseme se me a de pagar dentro de dos meses después de fecha la dicha entrega de la dicha impresión, todo ello puesto en esta ciudad a su costa. Y la dicha impresión la tengo de entregar en esta ciudad al dicho padre Di[ego] G[arcía] a my costa, la qual dicha impresión tengo de empeçar hacer desde el lunes que viene, que se contarán dos días del mes de março deste presente año de mill y quinientos y noventa y dos, y no alla de mano de la dicha ymprisión asta que la aya fenecido y acabado, y tendré cada día prensa y m.<sup>a</sup> [media] en que imprimir. Y los dichos mill y seiscientos cuerpos los tengo de imprimir y dar correxidos y pagado el corretor a my costa mientras los fuere imprimiendo, sin que por rraçón de todo ello se me aya de dar ni pagar más de tan solamente de cada resma que imprimiere los dichos siete rreales, todo lo qual que dicho es cumpliré so pena de lo pagar con el doblo con más todas las costas, daños, intereses y menoscabos que por no lo cumplir se vos siguieren y rrecrecieren so la cláusula rrato manente pacto [2998r]. E yo, el dicho Diego García, rrelixioso de la dicha Conpañya de Xesús que presente estoy a lo que dicho es haçeto esta escritura como en ella se contiene, e obligome por mi persona y vienes avidos y por aver de dar y entregar y que daré y entregaré para hacer la dicha ymprisión al dicho Miguel Serrano todo el papel que para ella obiere menester y cumplidas cien resmas le daré dos resmas de papel baldadas y desta suerte a de ser llegando al dicho número de cien resmas, y demás desto tengo de dar de cada tres resmas de papel de las dichas ciento una mano de papel, y desta forma se lo tengo de yr dando. Otrosí me obligo de dar y entregar al dicho Miguel Serrano o a quien su poder uviere por cada resma de papel de la dicha ymprisión los dichos siete rreales y conforme a esto le pagaré las sobras que sobraren cumplidos los dichos mill y seiscientos cuerpos, y cada semana le daré y entregaré para pagar a los oficiales [para cada prensa<sup>5</sup>] cinquenta rreales, y aviéndoseme entregado los dichos mill y seiscientos cuerpos, dentro de los dichos dos meses después de la dicha entrega, le pagaré echa quenta lo que le rrestare deviendo, todo ello puesto y pagado en su poder en esta ciudad a my costa y todo lo demás que a my toca de cumplir por esta escritura lo guardaré y cumpliré en rraçón de lo qual rrenuncio la esención del dolo y mal engaño, y las demás deste caso, como en ella se contiene, todo lo qual que dicho es cumpliré so pena de lo pagar con el doblo con más todas las costas, daños [2998v], intereses y menoscabos que por no lo cumplir se vos siguieren y recrecieren so la cláusula rrato manente pacto. Para lo qual ansí cumplir ambas partes por lo que a cada una de nos toca de cumplir damos poder cumplido a todas y qualesquier justicias y jueces del rrey n[uest]ro señor para ello competentes al fuero e jur[isdicción] de las quales e cada una dellas nos sometemos con n[uest]ras personas y bienes, rrenunciamos n[uest]ro

---

<sup>5</sup> Entre líneas.

propio fuero, privilegio jur[isdicción] y domicilio [ilegible] para que las dichas justicias nos compelan a lo así cumplir como si lo aquí contenido fuese sentencia definitiva de juez competente por nos o qualquier de nos pedida y consentida, no apelada y pasada en cosa juzgada sobre lo qual rrenunciamos qualesquier ferias y leyes que sean en n[uest]ro favor y la que prohíbe la general renunciación. En firmeça de lo qual la otorgamos ante Pedro Ruano, escrivano del rrey nuestro señor, e pú[bli]co del número de la dicha ciudad de Salamanca, que fue fecha y otorgada en Salamanca a veinte y ocho de hebrero de mill y quinientos y noventa y dos años, siendo presentes por testigos Martín Muriel, natural de la villa de Ledesma, y Francisco Pérez, natural de Vallamón, diócesis de Burgos, y Antonio Ruiz, vecino de Salamanca; e yo el dicho escribano doy fee que conozco a los dichos otorgantes, los quales firmaron en este n.º. Otrosí yo, el dicho escrivano, doy fee que el dicho Miguel Serrano recibió del dicho padre Diego García, los dichos ducientos reales en rreales de a quatro y de a dos en my presencia y de los dichos testigos. Va entre renglones: y en breviario, vala; va más entre renglones: para cada prensa y media, cincuenta, vala.

Diego García.  
Pasó ante mí:

Miguel Serrano de Vargas.

Pedro Ruano

5. 1592 (15 de diciembre) [Matrícula en la universidad de Salamanca], Archivo de la Universidad de Salamanca, Matrículas de todas las Facultades de Salamanca, sección «Colegios y monasterios desta Universidad de Salamanca», estudiantes procedentes del Colegio de la Compañía de Jesús de Salamanca, ms. 304, f. 11v:

[Se recoge aquí entre los alumnos matriculados ante Agustín Sánchez, «el padre Diego García»].

7. 1593 (10 de abril): [Carta del P. Provincial de Castilla Gonzalo Dávila al P. General Claudio Acquaviva, a propósito de un profesor de retórica que pide el colegio de Madrid], ARSI, ¿Cast. 14-I, fol. 20<sup>va</sup>].

Que el Padre Diego García está actualmente oyendo Teología.

---

<sup>6</sup> Transcribo la cita a partir de MARTÍ, A. «Epílogo», en su edición facsímil de DÍAZ RENGIFO, J. *Arte poética española*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1977, p. 404. Pero el profesor Martí olvidó indicar la referencia exacta de esta cita, por lo que recojo la referencia que da en otros lugares a las cartas que envía Dávila a Acquaviva. Cuando en su día escribí al prof. Antonio Martí para pedirle que me concretara este y otros datos, amablemente me contestó que por desgracia no podía darme ninguna referencia más precisa, pues se había deshecho ya de todos los papeles y anotaciones que había realizado durante su investigación de la vida del P. Diego García, por lo que sólo podía remitirme a lo que había publicado. En cualquier caso, y dado que esta es una noticia que se confirma por otras fuentes, no es demasiado grave la pérdida.



8. 1594 (22 de julio) [Poemas de Diego García]. Biblioteca de Santa Cruz (Valladolid), ms. 229.

Libro de las fiestas que se hicieron y poesías para el Recivimiento de la reliquia de nuestro padre San Benito que dio a este su monasterio el señor don Diego de Álava, gentilhomme de Cámara del rey don Phelippe Segundo [...], en veinte y dos días del mes de jullio del año passado de mill y quinientos y nobenta y quatro años.

[1] Iacobi Garciae Abulensis, Societate Iesu,  
Heroycum Carmen [ff.73v-74r]

Vallis o letane que qunque ad flumina sacra  
umbriferasque ulmos dulces memoratis amores  
ferre rosas Nimphe calatisque efundite plenis,  
Pallentes violas, lauros et lilia pulchra  
Qua sacram ascendit veniens novus hospes in arcem  
Ille Pater Patrum patribus paterille colendus  
Solivagas cupiens Benedictus eremus  
Angelicis implere choris niveaque iuventa  
Dum genus et patria alliciunt; dum blanda voluptas  
Totaque tartarcis coniurat turba Cavernis,  
Arma Capit teneris alacer bellator ab annis,  
Hucque vocabit pueros iuvenesque virosque senesque  
Imperatores, Reges mundique Monarchas  
Pauperibus cessit quoties diadema cucullis,  
Atque humili quotiis mutata est purpura sacco,  
Amplaque fictilibus cessare palatia caulis,  
Nec modo pomposis spoliavit honoribus aulas  
Subiecitque iugo fera colla tumentia suavi,  
Quini etiam eximios genuit dignosque tyara  
Pontifices concors quibus urbs concessit habenas  
Et regimen terre quibus alti rector olympi,  
Et laxare dedit<sup>7</sup> et stringere vincula nodys  
Hinc saepe accensis educta est victima flammis  
Obiectique truci gladiolaqueque Minaci  
Insontes agni qui ne pia corda profanis,  
Polluerent sacris colerent ve idola subacti,  
Purpuero niveos macularunt sanguine canos,  
Haec tua sunt Benedicte tibi toto orbe fatentur  
Christicolae devere, tuo stant cultus et arae.  
Praesidio et genitux genito te ecclesia gaudet  
Iure igitur festa velantur compita fronde;

<sup>7</sup> Sobrescrito «-is», como si hubiera querido escribir «deditis».

lure vie splendent; varioque emblemate pictae,  
 lure sacrae nitidis decorantur vestibus arae,  
 lure boant celeri laetantia Cymbala pulsu,  
 lure canunt litui sistrum, tuba fistula cornu,  
 lure sonant Cytharae; percusaque tympana plectro,  
 lure focus grato redolent altaria fumo,  
 lure pius populus portis se effundit apertis,  
 lure choris saliunt larvati ex ordine fratres,  
 Exuviasque amplas monumenta insignia Patris  
 Pignora chara humeris gestant, laetique patrono,  
 Ossa auro et nitidis servant in texta lapillis  
 Et venerabundy Curvato poplite Divi,  
 Reliquiis odstant atque oscula dultia libant».

[2] Del Padre Diego Garzía de la Compañía de IHS,  
 Sextina (f.89 r-v)

«Cuerpo, Padre, Gloria, Vida, Tierra, Muerte»

Del no rendido y victorioso cuerpo,  
 que a sus hijos dejó el sagrado Padre  
 quando su alma sublimada en gloria  
 subió a goçar de la inefable vida,  
 oy una parte parte a nuestra tierra,  
 la tierra que heredera fue en su muerte.

Que amor no da lugar a olvido, o muerte,  
 mas haze quel desierto y frío cuerpo,  
 que el alma acá dejó en la baja tierra  
 ricos despojos del bendito Padre,  
 venza el olvido y muerte con su vida  
 y viva en muerte con alteza y gloria.

Y el<sup>8</sup> que pisó del mundo el fausto y gloria,  
 y para sí escogió pobreza y muerte,  
 en tierra y cielo goce de la vida,  
 mientras el cielo niega al alma el cuerpo,  
 que tiempo ha de venir, glorioso Padre,  
 quando volváis a uniros con la tierra.

Mas no será la tierra entonces tierra,  
 pues quedará con tanto lustro y gloria,  
 que la presencia del supremo Padre,

<sup>8</sup> Otra lectura posible sería: «Y él, que pisó del mundo el fausto y gloria [...]», etc.

inmortal y imposible de la muerte,  
triumphe el fatigado y frágil cuerpo,  
sin miedo de perder jamás la vida.

Prendas de aquella es esta nueva vida  
que los sagrados huesos en la tierra  
resçiven divididos de su cuerpo,  
pues ya se estiende e buela mas su gloria,  
y menos puede la vencida muerte  
vorrar<sup>9</sup> de la memoria al dulce Padre.

Casa Real, que de tu mismo Padre  
resçives oy valor, grandeza y vida,  
goçando los despojos de su muerte,  
no te dio rey ninguno de la tierra  
con su soberbia fábrica tal gloria,  
ni tal olor con el ungido cuerpo.

Si a mí del cuerpo me faltó la vida  
para cantar, oh Padre, aquí tu gloria,  
honrete çielo y tierra, vida y muerte.

9. 1595 (15 de mayo) [Carta de Diego García al P. Gaspar Moro, S. I.],  
Archivo de los Duques de Alba (Palacio de Liria), sign. C-152-47.

El marqués de Sarria me dio el otro día su recado muy cumplido de V. R. Y oy me ha dado otro el P. Rector. Pague Nro. Sr. a V. R. tanta caridad como me haze, sin averlo yo merecido. Si ya no quiere V. R. recibir en quenta una voluntad grande que a V. R. tengo desde aquellos pocos días que nos encontramos en Valladolid, que cierto quedé muy prendado y obligado a jamás olvidarme de V. R.

Al final a mí me uvo de caber esta suerte de dar principio a estos estudios, y no la tengo por pequeña, pues estoy bien cierto que ha venido de la mano de Dios, pues según las dificultades que uvo urdidas por ventura por el demonio enemigo del bien desta tierra, no parece pudiera otro hazerme a mí parar aquí, aviendo tenido tantas órdenes en contra, y tantas dificultades por mi parte como abajo diré a V. R. Al fin hemos puesto los estudios y hemos comenzado esta labor, de suerte que cada día vamos experimentando anda aquí el dedo de Dios y en el corazón del Cardenal Ilmo. que le mueve, *et placebit Deo super vitulum novellum cornua produentem et ungulas*. Llega el número de los estudiantes a quatrocientos y treynta, el qual número no tuvo el collegio de Monterrey en 20 años de fundación, con no aver entonces otro estudio de la Compañía en el reyno. He plantado todos los buenos exercicios, usos y costumbres que para el progreso y aumento destos estudios yo he sabido. Y

<sup>9</sup> Así en el manuscrito.



confieso a V. R. que en mi vida leí con más ahínco ni tomé este negocio más de beras que agora. El fruto de los es estudiantes que se va cogiendo es muy copioso y quando otro no uviera más de el que el marqués coge, se pagaba bien nuestro trabajo. Pero ay muchos niños, hijos de gente noble, que van dando grandes esperanzas de salir muy aventajados, y entre estos algunos deudos y sobrinos del Sr. Tesorero, y entre estos especialmente uno que este año començó a leer, de raro ingenio, hermano de D. Mauro de Losada, el qual començará a estudiar para San Lucas. En el qual, y en sus hermanos y primos, pienso yo, con el favor divino (si aquí quedo) servir al Sr. D. Álvaro lo mucho que todos le devemos como a tan insigne protector y benefactor nuestro, como ya en parte lo he hecho en las ocasiones que se han ofrecido de todos sus deudos que han pasado por mi mano.

Dixe aquella condicional, porque quiero descubrir a V. R. mi pecho como a padre mío. Yo estuve 20 años en el collegio de Monterrey, en el qual tiempo procuré servir a Dios y a todo este reyno en la educación de la juventud lo mejor que supe, hize algunos servicios y no pequeños al conde y sus hermanos y a sus vasallos y tierra, por donde me tenían mucha afición, y obligación y voluntad de hazerme merced, como me la uvieran hecho, si yo les uviera dado sujeto en quién. Pero aunque tenía algunas obligaciones a que acudir de madre y hermanas, no uvo persona en todo aquel tiempo, en quien los señores hizieran. Después que yo salí de allá crecieron mis sobrinos, y uno acabó ya sus estudios de Teología y se ordenó, y otros los van prosiguiendo. Agora era el tiempo en que el conde me avía de hazer merced y así lo prometió, y su señora y su madre la condesa estavan muy en ello, para que en aviendo alguna vacante buena se diera a mi sobrino. Y aviendo yo buuelto agora a Monterrey en esta coyuntura que avían de començar estos estudios, aún se tenían por más obligados, y aun llegábase a esto el esperar que creciendo el hijo mayor del conde se le pudiera yo enseñar [y] yegar como ya hize este officio otro tiempo. Quando antes de S. Lucas vine para Galicia, pasé por Valladolid y se tornó a entablar y a asentar todo esto, de lo qual es buen testigo el P. Rector Arias. Porque el P. Provincial, no creyendo que estaría esto dispuesto para començar este año, como se avía concertado quando por aquí pasó, me mandava ir a Monterrey. Y el conde de Monterrey avía dicho que él quería agora tomar la posesión, que una vez entablado en Monterrey no me sacarían de allí. El P. Provincial se vio apretado porque el de Monterrey le avía pedido con mucho encarecimiento que yo bolviere a su collegio, y el cardenal por otra parte [¿también?] pensava que con estar yo un año allí cumpliera, y me pudiera sacar después para aquí. Al fin yo llegué aquí 8 días antes de S. Lucas, y aviendo de volverme a Monterrey, según la instrucción que traía, suponiéndose no estar esto dispuesto, propusiéronme aquí tales razones, y tan fuertes, que contra toda mi voluntad, y contra el orden del P. Provincial, me detuve, pospuniendo mis particulares comodidades y de mis deudos al bien universal desta tierra, y servicio que nuestra Compañía debe al Ilmo. Cardenal. Y no sólo ay las razones que los padres me propusieron, pero como quien tenía más noticia y experiencia de la tierra que todos ellos, hize

una larga información, que imbié a los padres consultores de la provincia, en razón de apoyar esta fundación, y del grande servicio que se podía hazer a Dios en esta tierra, y de cuánta obligación avía a dar todo contento al Ilmo. Nuestro fundador, a quien Dios ha tomado por instrumento para tanto bien de las almas. Esta relación me holgaría viese V. R., que la tendrá el P. Rector Arias. Finalmente, viendo el P. Provincial nuestro buen ánimo a padecer qualquiera cosa a trueque de que este estudio se entablase, embió licencia para que yo me quedase, y avida esta resolución, yo negocié dos maestros que me ayudaran, quales los pudiera desear. El estudio está entablado, y bien a lo que yo entiendo. Pero yo perdí quanto tenía ganado en Monterrey, porque el conde se ofendió mucho, y toda su casa, y toda su tierra, donde yo era tan amado, faltó poco para tomarme por un burlador, viendo que llegué allí antes de S. Lucas con intento de parar, y lo publiqué así, y dentro de otros ocho les escreví que no volvía, y les comencé a hazer guerra con este estudio, y a traerles acá los oyentes. Yo no he pedido la menor cosa del mundo a estos señores hasta agora, porque ni yo les he hecho ningún servicio, ni es justo que pida yo nada al Ilmo., a quien toda nuestra Compañía debe tanto. Una sola cosa podía yo agora pedir, supuesto que ya los estudios están asentados, y es que se me diese licencia para volverme a Monterrey, que aunque aquellos señores están ofendidos, la buelta en tal coyuntura pienso será bastante para restaurar todo lo perdido, y no faltará para aquí persona que haga esto mucho mejor que yo. Esta petición más me sale de necesidad, que de voluntad; la necesidad de mi madre y hermanas es muy urgente, y con el remedio de uno de mis sobrinos, echava yo este yugo de sobre mí, y creo le uviera ya echado si uviera quedado en Monterrey, que ha avido buenas ocasiones y las ay carla día. La voluntad de estar yo aquí muchos años es grandísima, porque veo el gran seminario que aquí se va formando y lo que importa para su aumento que le lleve adelante persona conocida y acreditada en el mismo reyno, y que conozca y tenga experiencia de cómo se ha de tratar la gente desta nación. Que son cosas que no se alcanzan sino con asistencia de muchos años, y ninguno de los maestros que las pueden dar tienen estas partes, aunque tengan otras muy buenas. Y la experiencia de las personas que han venido a este y al collegio de Monterrey después que yo salí dél nos certifican cuánta verdad sea esto, pues tan presto dieron la buelta a Castilla, y tan poco aprobaron por acá: y es menester que en estos collegios de Galicia aya hombres castellanos de nación que tengan tal estima y aprecio de los gallegos, que con su autoridad y religión puedan informar y entablar a todos los que de nuevo vinieren. No creo que es arrogancia pensar que en esta parte puedo yo algo.

El conocimiento que yo tengo en el reyno y los muchos discípulos en todas partes dél haze y hará que envíen aquí con confianza sus hijos y hermanos y deudos, y en breve tiempo cobre muchas fuerças este seminario: que aún no ha 15 días que vino un estudiante de una villa cerca de Tuy, el qual, aviendo estado en Monterrey, donde más cómodamente podía ser proveído y visitado, le sacaron de allá sus parientes, y me escribieron tres cartas: una de un hidalgo deudo suyo, otra el juez de la villa, y otra firmada de todo el cabildo de aquella



iglesia que es collegial, en recomendación del estudiante, y esto lo hizieron por ser personas a quien yo avía criado en los tiempos pasados.

Oblígame también a esta asistencia el amor grande que estos señores condesa y sus hijos me tienen, y el particular que yo he cobrado al marqués, a quien tengo por discípulo, que creçe en el saber cada día notablemente, y me tiene aplazado para que el año que viene le lea la lengua griega y algunas cosas de Matemáticas; y el Sr. D. Francisco, que pasará presto a mi classe, y los hijos del señor Juan de Losada, a quien yo querria sacar muy de mi mano.

Últimamente me obliga sobre todo la obligación que toda nuestra Compañía tiene al Ilmo. Cardenal, al qual yo, como miembro de nuestra Compañía, estoy obligado a responder, aunque sea a costa mía: sola la necesidad y obligación natural que a mi madre y hermanas tengo está en contrario. Esta bien cierto estoy que si vuelvo a Monterrey se remediara, pero no dudo que si el Ilmo. fuese servido con las migajas que caen debajo de su mesa se podrían remediar, y propondré algunos remedios. Primeramente, un sobrino en quien yo podría recibir merced y limosna [...], theólogo, acabados sus estudios, de buen juicio y de conocida virtud y cordura, de mucho [...] asiento, tiene toda la limpieza de padre y de madre que se puede pedir, en él está lo más riguroso del reyno, es hombre de bien, arrostrado y de buena presencia, salud y fuerças, etc., hijo de una hermana mía, biuda y muy necesitada. A este podría el Ilmo. hazerle merced de alguna renunciación o presentación de algún beneficio eclesiástico, simple o curado, que letras tiene para poderle tener. Y ya está ordenado de epístola, y agora se ordenará de evangelio, y edad tiene sobrada para qualquiera cosa, ora fuese la provisión en este reyno, ora por allá, como fuesse cosa con que pudiese sustentarse y ayudar algo a lo que yo estoy obligado. Y si se uviese de hazer alguna unión a este collegio en este reyno, podría presentarse a la resta, como fuese tolerable como de 400 ducados.

En caso que luego no aya esto lugar, podría el Ilmo. fundar luego la cattedra de canto que dicen se ha de poner en este pueblo y estudio, y començarse este S. Lucas, y tomarla ya este clérigo, el qual, fuera de las demás partes que tiene, sabē tan bien lo que toca al canto, que puede enseñarlo. Y esto no avía de ser sino entretenimiento mientras saliese otra cosa, y podría estando junto a mí, pasar con ventajas su Teología, como agora lo va haziendo. La institución de la cattedra es de suma importancia para hazer aquí clerecía perfecta en todo, y en cosa de canto ay extraordinaria falta. Y podría su S.<sup>a</sup> de los 700 ducados que sobran del juro, señalar unos quarenta o cinquenta mill maravedies para esta cátedra (*sic*), y qualquiera de los generales que agora ay puede servir, pues esta lición no concurre a un mismo tiempo con las de latín, que así se haze en el collegio nuestro de León.

Por estas mías o por otras que allá se sabrán mejor, me podría a mí hazer merced el Ilmo., y el Sr. Tesorero, y V. R., y bien creo que si se enterase su Ilma. de quān cierta ha sido mi pérdida por aver quedado aquí, sólo por esa razón (pues otros méritos yo no los alego ni los tengo), me haría merced, pudiendo tan fácilmente, pues cabe en su nobleza que nadie pierda con su Ilma., sino



que todos ganen y le devan. Y si nada desto uviere lugar yo padecería harto de mis deudos, y ellos padecerían por mí.

He escrito esto a V. R. por la mucha confianza que tengo en su caridad y porque a mí no me es dado hablar en esta materia, ni lo pienso hablar, para que V. R., pues trata y puede más de cerca, me haga esta caridad por la mejor vía que a V. R. pareciese. Y he hablado tan largo en esta porque V. R. tenga entera relación de lo que ha pasado. Nuestro Sr., etc. De Monforte de Lemos, 15 de mayo. 1594. Diego García.

P. Gaspar Moro, la Compañía de Jesús, etc. Valladolid.

10. 1595 (15 de junio) [Carta de Diego García al VI Conde de Lemos, Fernando Ruiz de Castro], Archivo de los Duques de Alba (Palacio de Liria), sign. C-256-9.

Por una del P. Gaspar Moro he entendido la señalada merced que Vuestra Señoría Ilustrísima, aun sin averme visto, me haze; y estoy confuso de ver las traças de Dios, mi poca confianza y la mucha liberalidad de V. S.<sup>a</sup> Yo tenía puesto el remedio de algunas obligaciones que me aprietan en los señores de Monterrey, en cuyo arrimo y servicio gasté muchos años, y Dios Nuestro Señor va traçando de otra suerte las cosas, pues se sirve de que yo aya trabajado en aquella tierra tan sin ningún humano galardón, y mueve a V.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> Ilma., a quien yo no he hecho servicio ninguno, a que me haga merced y quiera suplir lo que el conde de Monterrey uviere de hazer. Estas son obras de Dios con que corrige mi desconfianza y me enseña a fiar de su providencia y aun me da no pequeñas prendas de que quiere dar algún buen successo a los negocios de V.<sup>a</sup> Ilma., pues le da corazón tan grande para hazer bien a quien tanto tiempo estuvo aficionado a las cosas de Monterrey, aunque no en daño de V. S.<sup>a</sup> Hasta aquí avía oído decir muchas cosas de la grandeza de ánimo de V. S.<sup>a</sup> Ilma., ya las experimento y toco con las manos, y tengo por tan cierta la merced que V. S.<sup>a</sup> me quiere hazer como si la uviere ya recebido. El P. Gaspar Moro no me dize en particular el intento de V. S.<sup>a</sup>, pero hámelo dicho la S.<sup>a</sup> Condesa, que me haze acá mucha merced, y me parece negocio muy a quento. Y si el Dr. Baptista López ha de renunciar al beneficio con la pensión que sea tolerable, la persona que yo ofrezco es tal con quien podrá descargar su conciencia y tener en él y en mí unos perpetuos servidores. Y bien cierto estoy que querrá el doctor lo que V. S.<sup>a</sup> mandare, pues siendo persona tan honrada guardará el respeto y término que debe.

El marqués (que Dios guarde muchos años) me tiene robado el corazón, y le robara a quienquiera que tratare. No he visto en mi vida ni hijo que más amado deva ser de sus padres ni caballero de más noble condición, ni señor más querido de sus vasallos, ni letras en persona de su qualidad más bien estudiadas. Tiene su S.<sup>a</sup> un ingenio muy agudo, un juicio muy asentado, una aplicación a las letras tan sin ofensa del oficio de caballero, que se sirve de ellas y no las sirve, pues sabe dar a cada cosa su tiempo, sin que ni en lo uno aya sobra, ni en lo otro falta. Yo me parto oy a Monterrey a comprar para su S.<sup>a</sup> alguna cantidad

de libros curiosos que quedaron en una famosa librería que dejó el licenciado Cisneros, que fue maestro del conde de Monterrey. Pienso no faltará a su S.<sup>a</sup> entretenimiento de gusto y provecho, porque hemos de leer algunas cosas de Cosmographía, y Astrología, y si también gustare su S.<sup>a</sup> de la lengua griega, o de cosas de Artes, yo le serviré en todo con extraordinaria voluntad. Y no hago en esto por donde deva recibir particular merced: sólo correspondo a la particular obligación de mi religión, como el mínimo della, la qual se siente tan obligada a V. S.<sup>a</sup> Ilma y al Ilmo. Cardenal, que aunque yo hiziera mucho más de lo que hago, ni puedo hazer, quedaremos siempre cortos. Guarde Dios Nro. Señor, y prospere largos años a V. Ilma., como este menor siervo y capellán se lo suplica. De Monforte, 15 de junio 1595. Diego García.

11. 1595/1596 (1 de abril de 1595 y 15 de enero de 1596), [Asignación del cargo de Lector de Mayores en el colegio de Monforte de Lemos], Archivum Societatis Iesu (ARSI), Roma, Castilla, Epistolae Breves, 1-4-1595, fol. 16v; 15-1-1596, fol. 27v<sup>10</sup>.

12. 1595 (s. f.), [Asignación del cargo de jefe de estudios, monitor y consultor del colegio de Monforte de Lemos], ARSI, Castilla, Epistolae Breves, 1595, 27, fol. 42 v<sup>11</sup>.

13. 1597/1598 (s. f.), [Profesión de 4 votos], Archivo de Loyola, Catálogos Trienales.

14. 1599 (s. f.) [Primer nombramiento como rector del Colegio de Monforte, 1599-1602; es relevado el 6 de mayo de este último año], ARSI, Castilla, 14-II, fol. 389 v.<sup>12</sup> [Se incluye aquí una breve semblanza del P. Diego García].

Oyó fuera latín y retórica, en la Compañía griego, artes y teología, cursos enteros. Leyó latín, rethórica y griego 25 años. Fue vice-rector año y medio. Gradus in litteris: ninguno. Profesó de 4 votos ha año y medio.

14. 1600 (20 de mayo) [Escritura de aceptación de la donación realizada por el cardenal Rodrigo de Castro al colegio de Monforte de Lemos], Archivo Histórico Nacional, Jesuitas, leg. 63, n.º. 12<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Cito por MARTÍ, A. «Epílogo», p. 414, nota 52.

<sup>11</sup> IBÍDEM, nota 53.

<sup>12</sup> IBÍDEM, nota 54.

<sup>13</sup> Recogido también en COTARELO Y VALLEDOR, A. *El Cardenal Rodrigo de Castro y su fundación en Monforte de Lemos*. Madrid, 1946, Tomo II, Apéndice XXIX; pero transcribo el texto según lo recoge Antonio Martí. «Epílogo», p. 407-408. Existe extracto de este documento en ARCHIMBAUD Y SOLANO, J. A. *Fundación de los regulares expulsos de la Compañía de Jesús. Provincia de Castilla*, Tomo I, entre los documentos relacionados con el colegio de Monforte, p. 346-364, libro conservado en el Archivo de los Jesuitas de la Provincia de Toledo (Alcalá de Henares), sign. C-224.



En la ciudad de Valladolid, a 20 días del mes de mayo de 1600, ante mí, el presente escribano e testigos de yuso escritos, pareció presente el padre Diego García de la Compañía de Jesús, rector del colegio de Nuestra Señora de la Antigua de la villa de Montforte de Lemos, estante en esta ciudad, y habiendo visto y entendido esta escritura, así por haberla leído él mismo como por haberla oído leer al escribano, dijo que como tal rector de dicho colegio aceptaba y aceptó la asignación que el Sr. Cardenal de Sevilla, arzobispo de aquella Santa Iglesia, ha hecho en favor de dicho colegio de los dos mil ducados de renta en cada un año que se declaran en esta escritura e todo lo contenido en ella, en cuanto es ejecución de la primera capitulación y conforme a ella y a favor del dicho colegio e no en lo que de nuevo se añade, que sea carga, moderación o disminución de la primera capitulación y conforme a ella y a favor del dicho colegio, e non en lo que de nuevo se añade. Porque aquella que se guarde como en ella se contiene sin que quede derogada en cosa que no sea favorable al dicho colegio o de que se le puede seguir perjuicio o carga; y con esta calidad hace esta aceptación, la cual otorga ante mí el presente escribano e firma de su nombre a que conozco, siendo testigos Antonio Bravo Mantilla, Alonso del Castillo e Domingo de Valderas, estantes en esta ciudad. [Firma de Diego García]. Yo, Esteban de Liaño, escribano del Rey Nuestro Señor, vecino de esta ciudad de Valladolid, fui presente e fice mi signo. En testimonio de verdad. Esteban de Liaño.

15. ca. 1600 ( entre 1598 y 1603) *Historia del Colegio de Monterrey* [escrita por el P. Diego García y completada por los P. Francisco González, S. I., y Pedro de Guzmán, S. I.], Archivo Histórico Provincial de Orense, Clero, Libro 478, fols. 348-371<sup>14</sup>.

Fragmentos en los que se hace referencia al P. Diego García

- a) f. 348r: Recogió esta historia el P. Diego García, testigo ocular. Pocas cosas se añaden a lo que él embió escrito. El P. Diego García ha leído más de 20 años latinidad en este colegio y así es buen testigo<sup>15</sup>.
- b) f. 357r-v: Dize el P. Diego García, de cuya *Historia* saqué estos apun-  
tamientos<sup>16</sup>, que siendo él embiado por la obediencia a este colegio el

<sup>14</sup> He cotejado este documento con las versiones contenidas en ARSI, Castellana, 35, II, fols. 307-328, y en GONZÁLEZ SOLOGAISTÚA, B. *Por tierras de Galicia. Monterrey y el Camino de Santiago*. Madrid: Bolaños y Aguilar, 1944, p. 153-203 (donde transcribe la versión del P. Luis de Valdivia, S. I.). Indico en nota a pie las variantes entre las diferentes versiones.

<sup>15</sup> Nota al margen en los manuscritos de Roma (f. 307r) y Orense. El de Roma añade la siguiente nota preliminar: «De lo más que de este colegio se escribe son testigos los P. Diego García, y el P. Francisco González, antiguos, y primeros moradores, y como fundadores de él». A diferencia de otras notas de la versión romana que son incorporadas al texto principal de la versión de Orense, esta nota preliminar sólo aparece en el manuscrito de Roma.

<sup>16</sup> Esta anotación fue omitida por el P. Luis de Valdivia, S. I.



año de 1570, siendo vice-rector de él el P. Alonso Rodríguez, era por vacaciones, quando llegó a este collegio y halló casi todos nuestros padres esparcidos por los obispados de este reyno, y que sólo havía quedado en casa el padre vicerrector y algunos hermanos, porque el padre Juan Pérez, con el padre Segura, andaban predicando en los puertos de mar en el obispado de Tuy y arzobispado de Santiago; el padre Baltasar Quadrado, con el padre Thomás de Orduña, corrían sembrando la palabra divina por los obispados de Lugo y Mondoñedo; otros salían a hazer sus correrías por este obispado de Orense. En las quales misiones era tan extraordinario el fructo que se cogía y lo mucho que edificavan los nuestros con su pobreza y mostrar que solo pretendían la salud de las almas, que se llevaban tras sí los pueblos, y yéndose tras ellos de unas partes a otras, pretendiendo los pueblos a porfía; y acontecía muy ordinario no quedarse un alma por confesar, por toda una feligresía, acudiendo con tanto fervor, que parecía Semana Santa, siendo el tiempo más caluroso y embarazado del año [...]. Pero los tres años de 73 y 74 y 75 dieron más bastante materia a los nuestros para más ejercitar la charidad, porque demás de haber una hambre extraordinaria, ubo pestilencia cruel en muchas partes de este reyno, que se despoblavan los pueblos y sucedieron unos tabardillos pestilenciales, que lo cundieron todo, enfermedad que ni los médicos la sabían curar ni aun sabían entonces qué enfermedad era, y así en todas partes moría gente sin quento. Pero no fue parte este peligro para que nuestros padres dexasen de salir a sus misiones, porque el padre Martín de Santo Domingo y el hermano Diego García estuvieron siete semanas en Allariz disponiendo y aperciendo la gente para el trabajo de la peste que esperaban y tenían ya cerca por andar furiosa a la sazón en Orense, con resolución y licencia de los superiores para no salir de el pueblo ni dejar su puesto hasta morir ayudando a los próximos si allí tocasse la peste.

- c) f. 368r: Dize el P. Diego García (que comenzó la historia de este collegio) que se halló en una misión con el P. Juan Pérez el año de 1571 en la villa de Vigo, donde dize que fue cosa maravillosa quán ganado y aficionado dejó [el P. Juan Pérez] aquel pueblo. No recibió ningún presente que le hiziesen y todo lo que le ofrecían lo hacía llevar a un monasterio de frayles descalços. Andava encendido de amor de Dios, con todos tratava de Dios, tanto que por los mismos caminos por do veníamos al labrador que estava labrando su heredad y al que pasaba de camino, a todos les dezía alguna cosa de Dios y les daba alguna devoción que reçasse a la noche y a la mañana. En una posada donde llegamos una noche, supo que cerca de allí havía un abbad recogido y de buena vida, y luego le escribió una carta sin conocerle, alavándole el cuydado que tenía de sus ovejas y encomendándole la perseverancia para adelante [...].

- d) f. 369r: Havía el P. Thomás de Orduña andado algunos años en misiones por este reyno [de Galicia], trabajando y padeciendo grandes incomodidades. Dize el P. Diego García, en la *Historia* que se sacó esto, que le acompañó dos meses por aldeas deste condado y que con acontecerle estarse confesando desde la mañana hasta las onze horas del día, que dezía missa y comulgaba todos los que había confessado, después, diciéndole el P. Diego García que pidiesen alguna cosa para comer, respondía que con qué título podían pedir nada, pues tan mal lo merecían, y pasábase muchos días en estas misiones con pan de centeno y, si había, algún caldo de leche y calavazas<sup>17</sup>.

17. 1602 (s. f.) [Asignación del cargo como Lector de Teología aplicada a los casos de conciencia en el colegio de Monforte de Lemos], ARSI, Patentes, HS 62, fol. 48v; y ARSI, Castilla, 15-I, fol. 27v<sup>18</sup>.

18. 1611 (19 de julio)-1614 (4 de noviembre), [Segundo nombramiento y cese como rector del colegio de Monforte de Lemos], ARSI, Patentes, HS 62, fol. 49v; ARSI, Castilla, 15-I y 1606, fol. 77r; y ARSI, A. 1611, fol. 159r<sup>19</sup>.

19. 1602-1614 [Cartas de pago, de poder, de compraventa y de contratación emitidas por Diego García o en su nombre como rector del colegio de Monforte de Lemos o como gestor del mismo], Archivo del colegio de Monforte, ACMF, (varios legajos) y Archivo Histórico Provincial de Lugo, Protocolo 02999, Juan de Araújo:

a) (30-8-1602) [Carta de pago de 345 reales firmada por Diego García el 30 de agosto de 1602; Archivo del Colegio de Monforte, ACMF, legajo 2, n.º 29].

b) (20-10-1602): En el monasterio de Nuestra Señora de la Antigua, a veinte días del mes de octubre de mil y seiscientos y dos años, Álvaro de Valcárcel, alcalde ordinario de la dicha villa, requirió al padre Diego García, en nombre del dicho colegio, fuese recibir la paga y entrega de los vienes que tenía ejecutados a la muger y herederos que quedaron de Miguel Méndez, difunto, por los maravedises de que está mandado hacer pago al dicho colegio [...]. Y el dicho Diego García, en nombre de la dicha Compañía, dixo dava por seis días espera a la muger del dicho Miguel Méndez y a sus hijos para los maravedises de que se le avía de hazer pago. [ACMF, legajo 2, n.º 29]

<sup>17</sup> Los fragmentos c) y d) han sido omitidos en la versión de Luis de Valdivia transcrita por Benigno González Sologaistúa.

<sup>18</sup> Cito por MARTÍ, A. «Epílogo...», p. 414, n. 55.

<sup>19</sup> IBÍDEM, n. 58.

c) (26-5-1603): Digo yo, el P. Diego García, religioso de la Compañía de Jesús, que es verdad que por mano del hermano Miguel Sánchez, de la misma Compañía, recibí sesenta ducados de Catalina González, biuda muger que quedó de Miguel Méndez, para en cuenta de otra mayor quantía, porque fue executada por Álvaro de Valcárcel, alcalde de esta villa; y porque estoy dudoso si he dado otra carta de pago destos mismos sesenta ducados, digo que ella y esta se entiendan ser todas una, porque yo no he recebido de la dicha Catalina González ni de otra persona alguna para esta cuenta otra partida ninguna que sea de sesenta ducados, y por ser así verdad lo firmo de mi nombre, fecha en este collegio, a 26 de mayo de 1603 años. Diego García. [ACMF, legajo 2, n.º 29].

d) (28-6-1603): Digo yo, el P. Diego García, religioso de la Compañía de Jesús, que doy por buenas las siguientes cartas de pago, que son: una de mill reales, firmada del Hno. Diego Rodríguez; otra de quarenta ducados, firmada del mismo; otra de seyscientos y setenta y siete reales del mismo; y otra y otra (*sic*) de cuatrocientos reales firmada del hermano Juan Estería; y otra de mill reales que tiene mi firma. Y por ser así verdad, lo firmé de mi nombre, fecha a 28 de junio de 1603. Diego García. [ACMF, legajo 2, n.º 29].

e) (28-6-1603): Digo que la quantía de la última carta de pago que tiene mi firma no es de mill reales, sino de sesenta ducados, y por ser esta la verdad, lo torno a firmar, fecha ut supra [28 junio de 1603]. Diego García. [ACMF, legajo 2, n.º 29].

f) (3-12-1608): El Colegio de Nuestra S.<sup>a</sup> de la Antigua, de la Compañía del Nombre de Jesús de la villa de Monforte, a tres días del mes de diciembre de mil y seyscientos y ocho años, ante mi escrivano i t.<sup>os</sup> [testigos], Simón de Monasterio, maestro de la obra de la yglesia del dicho colegio, dixo que conocía y confesaba aver rescebido para el gasto de la dicha iglesia veynte y un mil ciento y doze reales del padre Diego de Mercado, del tiempo que fue rector, y por mano del padre Diego García desde el último fenescimiento de quantas que se hizo con Gonzalo de Güemes, en diez y siete de julio del año de seyscientos y tres asta catorze de octubre del año de mil y seyscientos y siete [...]. [ACMF, legajo 2, n.º 8]<sup>20</sup>.

g) (5-11-1611): Otorgamos y conocemos por esta presente carta que bendemos por juro de heredad al P. Diego García, rector del colegio de la Compañía de Jesús de la V.<sup>a</sup> De Monforte, ausente como si estoviesse presente, i al hermano Miguel Sánchez, procurador del dicho colegio, que está presente en nombre del

---

<sup>20</sup> Se conservan muchas otras cartas de pago de Diego García a Simón de Monasterio en este mismo legajo, fechadas en los años 1608, 1609 (7 de septiembre), 1610 (5 de marzo y 13 de agosto) y 1612 (15 de mayo y 18 de julio, con Diego García de nuevo como rector), además de la que se transcribe completa más abajo con fecha de 29-9-1613.



dicho padre rector i de todo el dicho colegio [...], cinco mil y seiscientos y diez maravedís de censo redimible. [ACMF, legajo 5, n.º 7].

h) (21-12-1611): En el colegio de Nuestra Señora de la Antigua de la villa de Monforte de Lemos, a veinte y un días del mes de deziembre de mil y seyscientos y onze años, ante mí escrivano e testigos, el padre Diego García, rector del dicho colegio de una parte, y Bartolomé de Belenda y Pedro María, mamposteros, vecinos de la dicha villa, de la otra, dijeron son y están concertados en que los dichos Bartolomé de Belenda y Pedro María dichos an de hacer y agan una parede por la biña del dicho colegio, para apartarse de otras que están junto a ella, ques desde la tapia de las otras viñas que están junto al poço de los Hidalgos derecho a la calle del Cardenal por donde se les señalan, y para ello ayán de abrir los cimientos de dos pies y medio de hondo [...] [ACMF, legajo 2, n.º 11, ante el escribano Thomé González].

i) (6-4-1613): Sepan quantos esta carta de poder y procuración vieren como yo, el padre Diego García, rector del collegio de Nuestra Señora de la Antigua de la Compañía de Jesús desta villa de Monforte de Lemos, por lo que me toca y en nombre del dicho collegio, doy mi poder cumplido [...], con poder de sustituir, al padre Antonio de Echavarría y al hermano Francisco Díaz, residentes en la villa de Madrid, corte de Su Majestad, y a los padres Lope de Ondegardo y Alonso Ramírez, residentes en la villa de Valladolid, todos religiosos de la Compañía de Jesús, y a cada uno y cualquiera dellos [...], para que en nombre del dicho colegio puedan pedir y demandar [...] y cobrar, así en juicio como fuera dél, lo que a las personas y tesoreros todos y cualesquiera deudas y maravedís que se devieren al dicho colegio [...]. A seis días del mes de abril de mill y seiscientos y trece años. Diego García. [Archivo Histórico Provincial de Lugo, Protocolo 02999, Juan de Araújo, f. 43].

j) (19-4-1613):

[1] «Obligación que haze el P. Rector a favor de Francisca Álvarez»

[El P. Diego García se obliga a pagar] «ciento y cincuenta ducados quel dicho collegio le resta deviendo [a Francisca Álvarez] de la compra del dicho lugar de Casteleriño» [Archivo Histórico Provincial de Lugo, Protocolo 02999, Juan de Araújo].

[2] «Venta que haze Francisca Álvarez, viuda, a favor del colegio de la Compañía de Jesús del lugar de Casteleriño»

Notorio y manifiesto sea a todos [...] como yo Francisca Álvarez, viuda, muger que fui de Miguel Gil [...], vendo, cedo, renuncio y traspaso [...] al padre Diego García, rector del colegio de la Compañía de Jesús de la villa de Monforte de Lemos y para el dicho colegio, el mi lugar de Casteleriño en que

vivo, sito en la dicha feligresía de San Martiño de Agandora, con sus casas y corrales, assí de vivienda como de ganado [...], por preçio y quantía de ducientos y cincuenta ducados, que el dicho padre Diego, rector, en nombre del dicho colegio de Nuestra Señora de la Antigua, me dio y pagó en dinero de contado [...]. A diez y nueve días del mes de abril de mill y seiscientos y trece años [...], siendo a ello presentes [...] el dicho P. Rector y la dicha Francisca Álvarez [...] [con firma de Diego García]. [Archivo Histórico Provincial de Lugo, Protocolo 02999, Juan de Araújo].

[3] «Venta que haze Antonio López a favor del colegio de la Compañía de una heredad que tiene en el cercado del lugar de Casteleriño» [con firma de Diego García]. [Archivo Histórico Provincial de Lugo, Protocolo 02999, Juan de Araújo].

[4] «Escriptura que hace el P. Rector de la Compañía de Jesús de Monforte y Francisca Álvarez, viuda».

En el lugar de Casteleriño, de la feligresía de S. Martiño de Gandara, a diez y nueve días del mes de abril de mill y seiscientos y trece años [...], pareció el P. Diego García, rector del colegio de Nuestra Señora de la Antigua de la Compañía de Jesús de la villa de Monforte de Lemos, y dijo que [...] avía comprado a Francisca Álvarez [...] el lugar de Casteleriño [con firma de Diego García]. [Archivo Histórico Provincial de Lugo, Protocolo 02999, Juan de Araújo].

k) (5-7-1613):

[1] [...] Doy [Diego García] mi poder cumplido [...] a Alejo de León, vezino desta villa [...], para que en nombre del dicho colegio [de Monforte] pueda pedir y demandar [...], hacer y cobrar [...] de las rentas reales y alcabalas de la billa de Vivero y su jurisdicción y partido, quatrocientos y sesenta reales y beinte y tres maravedís que se nos van debiendo al dicho colegio de los réditos del juro [...] [Archivo Histórico Provincial de Lugo, Protocolo 02999, Juan de Araújo, f. 45].

[2] [Poder del P. Diego García al] P. Felipe Núñez de Victoria, vezino de la villa de Puente Vedra, para que por el dicho colegio y en su nombre pueda pedir y demandar, recibir y cobrar [...] mil y trecientos y sesenta y ocho reales que al dicho colegio se le están debiendo del juro que cada un año tiene situado por privilegio [...]. [Archivo Histórico Provincial de Lugo, Protocolo 02999, Juan de Araújo, f. 46].

l) (5-8-1613): [Poder del P. Diego García] al P. Diego Hernando, ministro del dicho colegio [de Monforte] y al hermano Miguel Sánchez, procurador del dicho colegio, y al hermano Luis de Soto [...], y al hermano Diego Díaz, procurador del colegio de Santiago [para cobrar diversas rentas y alcabalas de

las ciudades de Orense, Santiago, Coruña, Lugo, Betanzos, Pontevedra, Vivero, Samos «y otras partes, assí deste reino de Galicia como del de Castilla [...]», a 5 días del mes de agosto de mil y seiscientos y trece años. [Archivo Histórico Provincial de Lugo, Protocolo 02999, Juan de Araújo, f. 51].

m) (19-9-1613):

[1] [Renunciación a favor del colegio de Salamanca].

[El Provincial Gaspar de Vegas da licencia al hermano Joan de Saavedra, residente en el colegio de Monforte para que disponga de sus bienes como quiera.] [Archivo Histórico Provincial de Lugo, Protocolo 02999, Juan de Araújo, f. 55]

[2] [Joan de Saavedra] pidió al P. Diego García, rector, el qual que estaba presente se la dio y concedió en presencia de mí [el escribano]. [Joan de Saavedra renuncia aquí a todos sus bienes a favor del colegio de Salamanca. Hace y entrega esta renuncia «al dicho P. Diego García, rrector, en nombre del dicho colegio de Salamanca, el qual la recibió [...]» [con firma de Diego García]. [Archivo Histórico Provincial de Lugo, Protocolo 02999, Juan de Araújo, f. 57].

n) (29-9-1613): En la villa de Monforte de Lemos, a beinte y nueve días del mes de setiembre de mil y seiscientos y treçe años, ante mí, Juan de Araújo, escrivano del número del Ayuntamiento y vezino de la dicha villa, pareció Simón de Monasterio, maestro de la obra de la iglesia del colegio de Nuestra Señora de la Antigua de la Compañía de Jesús de la dicha villa, y dijo que confesava y confesó haber recibido del padre Diego García, rector del dicho colegio, veinte y seis mil quinientos quarenta y nueve reales que balen nuebecientos y dos mill seisçientos y sesenta y seis maravedís, los quales abrán gastado en la obra que se hizo en la dicha iglesia desde diez y seis días del mes de julio del año pasado de mill y seiscientos y doze hasta oy, veinte y nueve deste mes de setiembre, de que por mano abía dado cartas de pago assí como los yba recibiendo y gastando en la dicha obra, las quales se an de entender con esta ser una misma cosa y de una mesma quantía y no diferentes, y de los dichos veinte y seys mill quinientos y quarenta y nueve reales díjose daba y dio por buen pago, contento y satisfecho a su voluntad, y en razón de la entrega y paga, aunque es bien cierta, por no parecer de presente, renunciaba y renunció la exepción de la non numerata pecunia, prueba y paga y las más que sobre ello habían, como en cada una dellas se contiene, y de los dichos maravedís daba y otorgaba carta de pago finiquito en forma al dicho colegio y al dicho padre rector en su nombre, y se obligaba y obligó con su persona y bienes, avidos y por aver, que no se vuelvan a pedir en tiempo alguno. Y lo otorgó assí ante mí el dicho escrivano, siendo testigos Juan de Calbos, beçino de Santa Mariña do Monte y Domingo Rodrigo, barbero, beçino desta villa, y Diego de Bilbao y el



dicho otorgante, que doy fee conozco, y firmó de su nombre Simon de Monasterio ante mí, Juan de Araújo. Concuerda con el original, y en fe dello yo, el dicho Juan de Araújo, escrivano del número del Ayuntamiento y vezino desta villa, lo signo y firmo. Juan de Araújo. [ACMF, legajo 2, n.º 8]<sup>21</sup>.

ñ) (septiembre, 1613): [Licencia que concede el obispo de Lugo al P. Diego García para que los sacerdotes del colegio de la Compañía puedan decir misa en la capilla habilitada en la finca «Jesús del Monte» que poseían los jesuitas de Monforte]. [ACMF, leg. 1, n.º 28].

o) (10-2-1614): [Poder del P. Diego García, Rector del colegio de Monforte, al P. Hernando de Villazas, al hermano Baltasar Pérez, al hermano Miguel Sánchez, procurador de dicho colegio, al hermano Alonso de Parada, procurador del colegio de León, al padre Alonso Ramírez, procurador de la provincia de Valladolid, al hermano Francisco Díaz, al hermano Juan de Sepúlveda y al padre Antonio de Echebarría, procurador en corte, para que puedan cobrar todo lo que se deba al colegio de Monforte], [con firma de Diego García], [Archivo Histórico Provincial de Lugo, Protocolo 02999, Juan de Araújo].

p) (24-2-1614): [Poder del P. Diego García, Rector del colegio de Monforte y de los padres Hernando de Villazis, Gabriel de Llamas, Juan de Benavide, Antonio de Castro, Manuel de Ibáñez; y de los hermanos Francisco de Borja, Montero, Juan Leal, Juan de Zuaço, Lucas Guanín, Tomás Guanín, Martínez, Martín de Miranda y Miguel Sánchez, todos juntos, dan poder al hermano Baltasar Pérez y al hermano Luis de Soto, para cobrar el juro de Vivero. Firmas de Diego García y todos los demás nombrados], [Archivo Histórico Provincial de Lugo, Protocolo 02999, Juan de Araújo].

q) (1-6-1614): [Poder de Diego García] a los padres Hernando de Villazis y Gabriel de Llanos, hermanos Miguel Sánchez, procurador deste dicho colegio, Baltasar Pérez, y Luis de Soto, moradores y asistentes en él, y al hermano Diego Díaz, procurador en el colegio de la Compañía de Jesús de la ciudad de Santiago [para cobrar todo lo que se deba al colegio de Monforte en Galicia y Castilla por cualquier concepto:], escrituras de censos, obligaciones, cédulas o de otra manera<sup>22</sup>. [Archivo Histórico Provincial de Lugo, Protocolo 02999, Juan de Araújo].

r) (3-1-1615): «Afrenta entre el P. Rector del colegio de Monforte con el doctor Leonel de Paz para médico del dicho colegio».

<sup>21</sup> Hace mención de esta escritura COTARELO Y VALLEDOR, A. *El Cardenal Rodrigo de Castro...*, Tomo II, p. 125.

<sup>22</sup> Último documento que he encontrado con la firma de Diego García. En otro documento de este mismo protocolo 02999, fechado el 18 de diciembre de 1614, aparece ya como rector el P. Juan de Benavides.

[Siendo ya rector el P. Juan de Benavides, se concierta que el doctor Leonel de Paz sea el médico del colegio de Monforte<sup>23</sup>.] [Archivo Histórico Provincial de Lugo, Protocolo 02999, Juan de Araújo].

s) (11-1-1615): [Poder de los padres y hermanos del colegio de Monforte de Lemos al P. Pedro Suárez para cobrar la herencia que les corresponda del cardenal Rodrigo de Castro, asistente en Villagarcía]<sup>24</sup>. [Archivo Histórico Provincial de Lugo, Protocolo 02999, Juan de Araújo].

20. 1615 (4 de febrero): [Acta de defunción], ARSI, Patentes, HS 62, fol. 245r<sup>25</sup>.

21. 1615 (11 de febrero): [Elogio fúnebre], ARSI, H. Soc. 43/a, 13r. Elogium Liit. Ann., 1615; y ARSI, Castilla, 32-I, fol. 119r, de donde extrae Antonio Martí la siguiente nota:

Monfortense collegium [...]. Duo diem suum obierunt eximiae pietatis et religiones viri. Pater unus, frater alter; Pater Didacus Garsia vir bene multis nominibus de collegio meritus, cuius tenuit clavum bis.

A propósito del colegio monfortiano [...]. Dos hombres de eximia piedad y religión murieron en su día, uno sacerdote, lego el otro. Padre Diego García, sujeto benemérito del colegio por muchos conceptos, cuyo gobernalle rigió por dos veces<sup>26</sup>.

Firma de Diego García [M. Á. S.].

<sup>23</sup> Incluyo este documento sólo a título testimonial y por la posibilidad de que fuera el doctor Leonel de Paz quien atendiera a Diego García en sus últimos días.

<sup>24</sup> En la relación de miembros del colegio de la Compañía de Jesús de Monforte que se hace en este colegio no figura ya el P. Diego García.

<sup>25</sup> Cito por MARTÍ, A. «Epílogo...», p. 414, n. 59.

<sup>26</sup> Cito por MARTÍ, A. «Epílogo...», p. 414, n. 60 (texto latino) y p. 408 (texto castellano).

#### 4. TEORÍA LITERARIA EN EL ARTE POÉTICA ESPAÑOLA



Institución Gran Duque de Alba





Institución Gran Duque de Alba

## 4.1. LA POÉTICA

### 4.1.1. Delimitación del concepto de «arte poética» en el *Arte poética española*

La influencia de Aristóteles en Rengifo se aprecia ya en las primeras líneas del primer capítulo del *Arte poética española*, que Rengifo, como Aristóteles en su *Poética*, dedica a delimitar el objeto de estudio de su tratado. A pesar de que en la relación de autoridades en que Rengifo pretende apoyar su definición de arte poética nos encontramos con los nombres de Platón y de S. Agustín, y no con el de Aristóteles, este parece haber sido el referente principal elegido por el autor del *Arte poética española* en el momento de redactar las primeras líneas de su obra:

Arte poética es un hábito, o facultad del entendimiento, que endereza y rige al poeta, y le da reglas y avisos para componer versos con facilidad<sup>1</sup>.

Advierte García Yebra en su edición de la *Poética* de Aristóteles lo ambiguo que resulta el texto contenido entre los pasajes 1447-1447b donde leemos que «el arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un sólo género de ellos, carece de nombre hasta ahora». Frente a lo que hubiera sido un resultado lógico, esto es, que se eligiera el término «poiesis» para designar

<sup>1</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética*..., I, p. 1 (cito siempre la *editio princeps* de la obra de Rengifo indicando el capítulo en números romanos y la página en números arábigos). Sobre la fuente aristotélica de este pasaje, veáanse los comentarios de Porqueras Mayo a la obra de Caramuel (PORQUERAS MAYO, A. *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*. Barcelona: Puvill, 1989, p. 57) y el texto de Vera y Mendoza, también recogido por PORQUERAS MAYO (IBÍDEM, p. 183). Allí dice Vera y Mendoza que, en sentido universal «arte», según Aristóteles, «es un hábito del entendimiento, que obra de diferentes maneras, con cierta y verdadera razón, en las materias que se puedan ofrecer» y remite a la *Ética a Nicómaco*, libro 6, capítulo 14. Lausberg, a este respecto, comenta que «muchos de los matices teóricos a propósito del concepto de «arte», en general, y de «arte poética», en particular, analizados aquí, proceden de una rica tradición retórica que sintetiza en LAUSBERG, H. *Manual de retórica literaria* (vol. I). Madrid: Gredos, 1966, p. 59-64. En estas páginas se aprecia nítidamente la decisiva influencia de la Retórica clásica en el pensamiento teórico de Rengifo, como veremos en varios casos a lo largo de este estudio.

toda imitación por medio del lenguaje, tanto en prosa como en verso, y que fuera la Poética la ciencia encargada de estudiar este tipo de arte, «la gente asoció —afirma G. Yebra— el nombre de «poeta» y, por consiguiente, el de «poiesis» (poetización, composición poética) no a «poiein» («hacer», en el sentido de «imitar»), sino a «verso». Con lo cual vino a suceder en griego lo que en español y otras lenguas modernas, que los términos de «poesía» y «poeta» suelen implicar la connotación de «en verso»<sup>2</sup>.

De aquí a la definición que encontramos en Rengifo no hay apenas ninguna distancia: arte poética es la que enseña a componer versos<sup>3</sup>. Tomado a rajatabla este principio por el autor de una poética escasamente especulativa, como es la que nos ocupa, resulta lógico que el producto final salido de su pluma sea poco más que un «manual de versificación», distinto en cuanto a su concepción previa de lo que entendemos generalmente por Poética, género particular de la Filosofía, que es lo que sugiere en su mismo tiempo y ya desde el título la *Philosophía Antigua Poética* (1596) de López Pinciano.

Por el contrario, el arte como técnica de composición poética en verso está constituido por un conjunto de normas que son aprendibles y que asesoran y corrigen, «enderezan y rigen», dice Rengifo, al ingenio natural en el proceso de creación. A ese conjunto de normas aprendidas Rengifo le da el nombre de «hábito»; y al «ingenio natural» el de «entendimiento». Pero, a la vista del comentario anterior de García Yebra a propósito de la identificación de los conceptos de «poesía» y «verso» en las poéticas aristotélicas, debe quedar claro que en la definición de Rengifo la expresión «componer versos» significa «componer poesía», lo cual explica y justifica que se considere la obra de Rengifo un «arte versificatoria», siempre que no añadamos a la identificación «poesía»=«verso» ninguna connotación depreciativa, dado que, en realidad, esta asociación procede de una interpretación generalizada de la *Poética* de Aristóteles.

Naturalmente, resultaba mucho más fácil para cualquiera en tiempos de Rengifo reducir el *corpus* de normas o reglas aprendibles a aquellas que se refirieran exclusivamente a la métrica, puesto que referido a ella se entiende mucho mejor el carácter «de adquirido por el uso, de convencional» con que podemos definir el sustantivo «hábito»<sup>4</sup>. Y nadie se atrevería a discutirle a Rengifo que la mecánica versificatoria es adquirida y no innata.

Pero de esta manera la poesía quedaba sometida al arte, entendido este como técnica adquirida o modulación sensorial del autor, cuyo resultado es una belleza reducida a términos que nunca logran igualar la perfección con que aparece representada en el entendimiento natural o innato, según

<sup>2</sup> GARCÍA YEBRA, V. (Ed.). *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos, 1988, p. 246, n. 22.

<sup>3</sup> Cfr. ASENSI, M. «Crítica límite. / El límite de la crítica» en VV.AA. *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco-Libros, 1990, p. 20-21.

<sup>4</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. *Métrica y Poética*. Madrid: UNED, 1988, p. 82. Para otras interpretaciones del término «hábito», véase GARCILASO DE LA VEGA. *Obra poética y textos en prosa* (ed. de Bienvenido Morros). Barcelona: Crítica, 1996, p. 18. n. 10-11.



era opinión de Plotino<sup>5</sup>. Esta tara conceptual es la que provocará después que muchos privilegiados genios (con Quevedo a la cabeza) manifiesten de una u otra forma la decepción que les causó leer un tratado sobre poesía en el que esta era tan maltratada. Desde su «genial» punto de vista era inadmisibile la idea de que el «arte poética» se inicie en una facultad del entendimiento que admita una técnica y que adquiera la categoría de ciencia<sup>6</sup>, exactamente igual a lo que se venía afirmando de la Retórica, cuya tradición teórica influye en las ideas poéticas de Rengifo de manera decisiva. Sin embargo, era esa una confusión que, como hemos visto, se podía deducir ya desde la *Poética* de Aristóteles, la primera y, probablemente, la principal fuente de entre las reconocidas por el propio Rengifo. El arte, viene a decir Aristóteles, es una «producción consciente basada en el conocimiento» adquirido por la experiencia y en el dominio de una técnica o conjunto de habilidades indispensable para conseguir los fines perseguidos por el artista<sup>7</sup>. Por eso, las poéticas aristotélicas tienen un marcado carácter reglamentador o normativo, y así es también, por supuesto, en el caso de nuestro autor.

Ese afán preceptivo encuentra uno de sus filones más productivos en la aplicación a la *Poética* de términos propios de la «elocutio» retórica, entendida como parte destinada a la composición misma de los versos (en el caso de la *Poética*) o de las frases (en el de la *Retórica*). El resultado de esta reducción de la «lexis» retórico-poética a la simple mecánica compositiva<sup>8</sup> es un conjunto de tratados cuyos análisis de la obra de arte literaria son, efectivamente, mucho más practicables, pero también, como queda dicho, exageradamente simplificados<sup>9</sup>. Las poéticas de Sánchez de Lima y, más claramente aún, la de Rengifo, son los testimonios extremos de esta tendencia. El *Arte poética española*, ya desde las primeras líneas de su primer capítulo, se sitúa dentro del conjunto mayoritario de obras cuyo esquema tópico-doctrinal privilegia el «ars» frente al «ingenium», defiende la necesidad de aprender el arte con el argumento tópico de los tratados de versificación de que nadie lo sabe todo, y reduce su manual, casi por completo, a un compendio de preceptos métricos en el que hallamos algunos pocos apuntes teóricos que con algo más de desarrollo y ejemplificación hubieran ganado para Rengifo la estima de sus lectores más críticos.

El *Arte poética española* cumple, no obstante, con la principal tarea de las poéticas, la de delimitar el «marco» de lo literario, señalando cuál es el interior y el exterior de lo poético, definiendo para ello conceptos o esquemas que, como es propio de la ciencia literaria, ya desde Aristóteles, estudia desde fuera:

---

<sup>5</sup> BOBES C. et al. *Historia de la teoría literaria. I. La antigüedad grecolatina*. Madrid: Gredos, 1995, p. 205.

<sup>6</sup> IBÍDEM, p. 164.

<sup>7</sup> IBÍDEM, p. 94-95.

<sup>8</sup> Cfr. ARISTÓTELES, *Poética*, (ed. de García Yebra)..., 1449b, p. 30-34.

<sup>9</sup> GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría literaria moderna. I*. Madrid: Cupsa, 1977, p. 57.

Lo que parece cierto es, que Adán tuvo arte poética infusa, y dél la aprenderían sus hijos, y con el tiempo, y los vicios, y corrupción de costumbres se perdería, hasta que hubo hombres ingeniosos y dados al estudio de las artes liberales, que tornaron a resucitarla. Y pudo ser que Orfeo y Amfión huviessen echado los primeros rasgos en ella. Pero no se escribe dellos aver compuesto tratados, ni libros de propósito, sino sólo aver hecho y cantado versos artificio-samente.<sup>10</sup>

La problemática distinción entre Poesía y Poética tiene su reflejo en Rengifo cuando reflexiona sobre los autores que con su ingenio inventan nuevas formas, aunque no hayan compuesto tratados, de un modo en que parece que el discurso crítico y el discurso literario se confunden, pues el ejemplo es doctrina, en esos autores y en Rengifo.

#### 4.1.2. Tratamiento del tópico sobre el origen del arte poética

Esta consideración que hemos ido viendo en el parágrafo precedente del arte poética como conjunto de normas aprendibles remite implícitamente al tópico de los orígenes de la Poética, puesto que, si se trata de una habilidad adquirida, debe determinarse en qué momento, cómo y por quién fue alcanzada por primera vez esta capacidad, y de qué manera se transmitió y desarrolló posteriormente. Las respuestas dadas a estas cuestiones fueron formando un tópico cuya formulación aparece con escasas variantes en numerosos tratados del período clasicista. Curiosamente, «la tesis general en la que coinciden [...] tanto grandes historiadores de la cultura renacentista, desde Burckhardt y Croce a Toffanin y Garin» e «historiadores de la Poética» como Saintsbury, Menéndez Pelayo, Spingarn o Weinberg<sup>11</sup>, es también, *mutatis mutandis*, la que leemos en el capítulo primero del tratado de Rengifo. Si para los primeros, «la conciencia filológica» renace en períodos de decadencia creativa, cuando se han «ahogado las energías creadoras» y se ha «extinguido el vigor de la poesía», para Rengifo:

Adán tuvo Arte Poética infusa, y dél la aprenderían sus hijos, y con el tiempo, y los vicios, y corrupción de costumbres se perdería, hasta que hubo hombres ingeniosos, y dados al estudio de las Artes liberales que tornaron a resucitarla<sup>12</sup>.

Pasado el momento creativo, la experiencia estética se convierte en reflexiva, puesto que se accede a ella desde el estudio. El receptor toma entonces conciencia de su papel de observador y a partir de ese distanciamiento

<sup>10</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, I, p. 1-2.

<sup>11</sup> GARCÍA BERRÍO. *Formación de la teoría...*, I, p. 36 y n. 54.

<sup>12</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, I, p. 1-2.



nace la Poética, que no es sino la capacidad de meditar acerca de lo que en la obra de arte hay de «arte» precisamente<sup>13</sup>. A partir de aquí, y «en la medida en que la teoría literaria se ha autocomprendido según los principios de las ciencias empíricas, un rasgo primordial de estas ha sido arrastrado en el proceso de cientificidad: la técnica»<sup>14</sup>.

Aristóteles y Cicerón anticipan de algún modo estos planteamientos. Si ya se ha visto que Aristóteles entiende la poesía como resultado de un arte adquirido, Cicerón viene a completar la misma idea cuando afirma, en palabras de García Berrio, que «es la autorreflexión de la facultad poética en pureza la que [...], a través de unos estadios intermedios —investigación, observación—, cristaliza en lo que se suele denominar arte»<sup>15</sup>. Después, el tamiz cristianizador por el que tuvieron que pasar las ideas de los autores clásicos durante la Edad Media llevó a explicar la necesidad de re-aprender el arte como una consecuencia más del pecado original cometido por Adán, quien en su origen tuvo «infuso» (dice Rengifo) este don en su propia naturaleza.

Este reaprendizaje ya no puede llevarlo a cabo cualquiera, sino que han de ser aquellos hombres que pueden dedicarse al estudio de las artes liberales, entre las que se incluye la Poética. Con ello se establece una decisiva diferenciación entre doctos e incultos en lo que al dominio del arte poética se refiere. A los primeros corresponde «resucitar» (como dice Rengifo) los principios de la poesía y, si es posible, enseñársela a los demás, que no otro es el propósito, a fin de cuentas, del propio Rengifo. De manera que son los doctos quienes están llamados a ser poetas, pues sólo ellos dominan el arte con perfección<sup>16</sup>.

#### 4.1.3. Situación del *Arte poética española* dentro de los paradigmas de las Artes Liberales y de la teoría literaria clasicista

Según lo visto hasta aquí, el *Arte poética española* responde a la acepción más tradicional del término «Poética» o conjunto de conocimientos sobre la literatura. El Arte Poética, apoyada en el entendimiento, busca un conocimiento científico, objetivo, de la obra literaria en cuanto construcción

<sup>13</sup> Cfr. JAUSS, H. R. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1992, p. 34.

<sup>14</sup> ASENSI. «Crítica límite...», p. 21-22.

<sup>15</sup> Cfr. GARCÍA BERRIO. *Formación de la teoría...*, I, p. 462-463. El texto original de Cicerón más próximo a esta idea sería el siguiente: «Al primo quidem totius rationis ignari, qui neque exercitationis ullam viam neque aliquod praeceptum artis esse arbitrantur, tantum quantum ingenio et cogitatione poterant consequantur; post autem, auditis oratoribus graecis cognitisque eorum litteris admittisque doctoribus, incredibili quodam nostri homines dicendi studio flagaverunt» (Cicerón. *De oratore*, I, 14; sigo la edición de Edmond Courbaud, París: Les belles lettres, 1985 [7.ª ed.], p. 12).

<sup>16</sup> Cfr. GARCÍA BERRIO. *Formación de la teoría...*, I, p. 212-213. Otro problema diferente, pero cercano a este, es si debemos considerar esta forma de explicar el rescate de las artes llevado a cabo por ociosos hombres doctos como una manera indirecta de reconocer un fin deleitoso más que cívico en la poesía, como plantea el propio García Berrio a propósito de Salviati y su concepción de la poesía (IBÍDEM, p. 389).



verbal artística, de modo parecido al de otras disciplinas cercanas como la Gramática o la Retórica. Se trata, por tanto, de una preceptiva cuya especulación teórica se centra claramente en el análisis de la obra en sí, de sus unidades formales, desde un enfoque más morfológico que funcional, aunque con alguna reflexión esporádica a propósito del contenido o significado del texto literario. La Poética de Rengifo responde más, lógicamente, al modelo tradicional de una estética de la representación que a los modernos conceptos de la estética de la recepción, aunque como en toda la Poética clásica y especialmente en la Retórica, a la que tanto debe aquella, la variable constituida por el lector o destinatario reciba también parte de la atención especulativa. Pero, en efecto, la estética de la época de Rengifo, y la de este mismo, es, ciertamente, una estética de la representación, puesto que entiende el arte como actividad productiva representadora, antes que receptiva o «co-creadora»<sup>17</sup>. Si en algún momento encontramos en la Poética de Rengifo algún comentario a propósito del «efecto» de la obra en el receptor —cuando, por ejemplo, aconseja dejar para el último verso la rima más notable (c. XXVI); o cuando aborda el tópico retórico del «movere» (c. V)—, la idea de «efecto» no tienen aquí nada que ver con una imagen del lector como «co-creador» activo de un texto nunca terminado por el autor, sino con la de un destinatario más bien pasivo que se deja afectar emocionalmente por las estrategias discursivas (dispositivas, elocutivas) del texto, las cuales responden a un diseño preestablecido y siempre entendido como acabado desde el momento en que aparecen en el texto escrito. Así que, y de acuerdo una vez más con Aristóteles y su clasificación de las ciencias, la Poética es una actividad cognoscitiva encaminada a la creación («poiesis») que se distingue en su objeto de estudio de otras disciplinas como la Retórica o la Filosofía por el particular lenguaje que utiliza, y que Rengifo identifica simplificado-mente con el verso, como hemos visto:

Parecerá a alguno, que esta materia que hemos dado al Arte Poética también lo es de la Oratoria, y también de la Lógica: pues así como el poeta puede hazer versos en todo género de cosas; así también el lógico puede formar silogismos, y el orador hablar con elegancia, y copia. No niego yo eso; antes juzgo que estas tres artes tienen una misma materia remota, y no es inconveniente: porque así como en las cosas naturales, aunque todas convengan en la materia, tiene cada una su propia forma, por la qual se constituye, y diferencia de las demás, así entre la Lógica, Oratoria y Poética, ai diferencias essenciales, que nacen del respeto particular con que cada una la mira y toca<sup>18</sup>.

El carácter normativo del *Arte poética española*, en cuanto prescribe temas, formas, tonos, usos sociales, etc., de diferentes géneros poéticos o

<sup>17</sup> Cfr. JAUSS. *Experiencia estética...*, p. 109.

<sup>18</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, III, p. 4. Cf. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. *Orígenes del discurso crítico*. Madrid: Gredos, 1993, p. 201-202 y 205.

versificatorios, permite a cualquiera distinguir el tratamiento o «respeto particular» que es propio de la Poética, frente al de las otras artes. Tiene el inconveniente, sin embargo, de no parecer más que un simple recetario poético, porque supone un aprendiz-lector implícito cuyo comportamiento se concibe como «universal» y no como necesariamente limitado; capaz probablemente de inquietar a muchachos, en palabras de Quevedo<sup>19</sup>, pero incapaz de satisfacer nunca las inquietudes intelectuales de un lector aventajado, del que siempre recibe burlas, por cierto. Tiene, por otra parte, el defecto de promover un pragmatismo rígido, ya que plantea el ejercicio de la poesía dentro de un sistema estructurado de formas lingüísticas (y, en parte, conceptuales) orientado a producir textos y efectos demasiado esquematizados. Esa rigidez de las propuestas de Rengifo se aprecia, sobre todo, en su servilismo ante los modelos y esquemas métricos canonizados, de los cuales el aprendiz no debe desviarse ni un punto, porque «lícito es inventar nuevas canciones, pero no a todos, sino a solos aquellos que tiene arte y prudencia para lo hazer»<sup>20</sup>. En esto, la Poética de Rengifo presupone la misma limitada creatividad que la Retórica, en parte por la dificultad con que, más allá de la evidencia del verso, distingue nuestro autor las diferencias entre una y otra actividad artística. Ambas comparten en su pensamiento rasgos esenciales, como el ser a la vez un «arte de persuasión», una «ciencia», o incluso una «moral», puesto que en la tradicional vinculación entre «vir bonus» y «vir retoricus», el retórico es sustituido sin esfuerzo por el poeta.

Consecuencia de este concepto retórico (cientificista y moralizador) de la Poética es una preceptiva conservadora y normativizadora, que propugna una defensa de los géneros establecidos por los autores consagrados y de las normas relativas tanto a la forma como al contenido en que tales géneros se sustentan. Un defecto que se suele señalar a propósito de la obra de Rengifo es, precisamente, que su tratado no pasa de ser un intento didáctico que simplifica mucho lo poético y que ofrece un panorama poco vivo y nada problemático de la lírica de su tiempo. Pero también Cascales, por ejemplo, es criticado por simplificar o resumir en exceso la Poética y por no comprometerse, al menos en las sistematizadoras *Tablas Poéticas*, con los conflictos vivos en la poesía de aquella época<sup>21</sup>. Así que esta parece ser una tendencia propia de tratados escritos con afán de reglamentar universalmente lo poético, más allá de contingencias ocasionales, por muy relevantes que estas hayan resultado ser una vez que son observadas y valoradas con cierto distanciamiento temporal.

No hay que olvidar que las poéticas de muchos preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII (Sánchez de Lima, Rengifo, Pinciano, Carvallo, Cascales, etc.) apenas pueden ser consideradas algo más que una «primera educación literaria». En todas ellas es dominante la defensa de la imitación

---

<sup>19</sup> QUEVEDO. *Anacreón Castellano* (1609). En: QUEVEDO, F. *Obras Completas* (vol. II), Madrid: Aguilar, 1986 (6.ª ed., 3.ª reimpr.), p. 770.

<sup>20</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LIX, p. 64.

<sup>21</sup> GARCÍA BERRIO, A. *Formación de la teoría...*, I, p. 56-57.



o apropiación literaria de los modelos clásicos como procedimiento creativo aconsejable para el aprendiz, asignando al término «imitación» uno de los significados dados ya por Platón mismo.

Rengifo ha recibido numerosas críticas por haber convertido su Poética en un simple vademecum preceptivo destinado a poetas amateurs<sup>22</sup>. Y es verdad que la voluntad de Rengifo es la de favorecer la proliferación de aficionandos a escribir poemas. Sin embargo, esta intención, expresada ya en los preliminares del *Arte poética española* va, en realidad, un poco más allá, pues lo que dice pretender es que esos poetas ensalcen y glorifiquen las hazañas de su protector, el conde de Monterrey. Este era un tópico frecuente en las dedicatorias, pero era necesario que existiera algún fundamento real para que pudiera expresarse. En este caso, era verdad que el conde de Monterrey se había ganado ya cierto prestigio ayudando a Felipe II en la conquista de Portugal, iniciada en 1580, o en la defensa de La Coruña frente al acoso del famoso pirata Drake, en 1589. De manera que Rengifo tiene una magnífica oportunidad de repetir el tópico con total fundamento.

En todo esto, en el carácter de preceptiva normativa elemental que no pasa de ser una primera educación literaria destinada a multiplicar el número de poetas cuyas obras sirvan de propaganda de los intereses o de la imagen de un ilustre benefactor o de una causa determinada, el caso del *Arte poética española* sigue el ejemplo nada menos que de la *Epístola a los Pisones* de Horacio. Sólo que, a diferencia de este, Rengifo depende doctrinalmente de Aristóteles, más que de ningún otro autor (si exceptuamos a Cicerón), y ello le lleva a dirigir su normativa hacia los aspectos más puramente formales, según dijimos, mientras que Horacio adoctrina independientemente del Estagirita y orienta su Poética hacia un tratamiento más amplio y profundo de lo poético.

Esto nos permite, en cualquier caso, aclarar que no todo es aristotelismo en el *Arte poética española*, puesto que también Horacio está presente en ella e influye en el tratamiento de muchos aspectos teóricos. Como algunos comentaristas de Horacio, Rengifo adopta una postura tal vez interpretable como antiaristotélica, que consiste en aceptar la posibilidad de que el aprendiz, superada la etapa de iniciación, pueda ir abandonando poco a poco la estrecha tutela de las normas, ya que «con el uso vendrá a adquirir un tal hábito, que sin acordarse de reglas, exercite la poesía con grande facilidad»<sup>23</sup>. Horacio es, desde luego, una fuente importantísima de Rengifo. Quizás no tanto como Aristóteles, pero sí más explícita.

El *Arte poética española* no tiene, pues, el carácter de glosa o paráfrasis sistemática de las poéticas de uno u otro. Demuestra cierto grado de libertad

<sup>22</sup> El origen de estas críticas hay que relacionarlo con la nueva mentalidad cultista, triunfante a partir de 1610, que implica, entre otras cosas, una actitud elitista en quienes se pretenden poetas verdaderos frente al resto del vulgo, no admitido en su círculo. Según Darst, un buen manifiesto de esta actitud es el *Libro de la erudición poética* (1611) de Luis Carrillo y Sotomayor, muy próximo al *Anacreón castellano* (1609) de Quevedo, que citábamos unas líneas más arriba; cf. DARST, D. H. *Imitatio*, Madrid: Orígenes, 1985, p. 68-70.

<sup>23</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XX, p. 22.



al mantenerse en un lugar equidistante de ambas fuentes y alejado, además, de la urgencia crítica contemporánea, igual que sucede con las poéticas de Escalígero, Pinciano y Cascales. Por otra parte, participa de la modernidad de estas también en su preocupación por las limitaciones estético-morales de la ficción, como la mayoría de los autores del Renacimiento y del Barroco, especialmente en lo referido al problema de la verosimilitud de las novelas de caballerías.

Frente a esto, sus ideas acerca de aspectos muy puntuales del estilo poético, su condena, por ejemplo, de los hiatos o de determinadas concurrencias sonoras, denotan una posición conservadora que resulta, una vez más, de su constante dependencia doctrinal con respecto de las normas escolares ciceronianas y, en general, de la ya señalada retorización de su teoría poética, puesto que el estudio de los «elementos», es decir, del uso estilístico de los fonemas, era una materia que acabaron compartiendo la Métrica y la Poética con la Retórica, aunque, según Aristóteles, fuera sólo propia de las artes versificatorias<sup>24</sup>. La condena de los hiatos pudo leerla Rengifo en Palmireno, autor muy próximo a la órbita jesuítica (dedicó una de sus obras al P. Juan Bonifacio)<sup>25</sup>.

La deuda con la Retórica clásica es perceptible a cada momento. Tanto que podemos decir que la obra de Rengifo es, por igual, una vulgarización de la Retórica y la Poética clásicas, entendiendo como tal vulgarización el esfuerzo llevado a cabo por Rengifo para traducir y adaptar a la teoría poética castellana ideas y conceptos aprendidos en las fuentes clásicas de formación del orador y del poeta.

#### 4.1.4. Una Poética en lengua vulgar para la poesía lírica

El deseo de fijar una normativa sistemática que fuera válida para la poesía española, pero que se mostrara como heredera de los tratados preceptivos escritos por las autoridades clásicas (Aristóteles, Horacio y Cicerón, principalmente) obliga a Rengifo a realizar el meritorio esfuerzo de seleccionar, traducir y aplicar con discernimiento a la lírica castellana cuantos principios pudieran ser aprovechables por esta de entre todos los que se referían a la poesía clásica grecolatina. Porque si, como muy acertadamente afirma él mismo, no es «suficiente para la Poesía Española todo lo que se aprende en las Escuelas, donde se enseña la cantidad de la sílaba latina»<sup>26</sup>, lo «común del Arte», tal como se lee en los clásicos, «aunque no tratan de la Poesía Española, sino de la Latina, Italiana o Griega [...] en todas las lenguas es

<sup>24</sup> VEGA RAMOS, M.<sup>a</sup> J. *El secreto artificio*. Madrid: CSIC-Univ. Extremadura, 1992, p. 14 y 103. Castelvetro, sin embargo, opinaba que es una materia común a la poética y a la retórica (IBÍDEM, p. 103).

<sup>25</sup> RICO VERDÚ, J. *La retórica española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: C.S.I.C., 1973, p. 180.

<sup>26</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Al Conde de Monterrey» (prels., sin paginar).

uno»<sup>27</sup>. Buena cuenta de esta distinción la encontramos en la clara disposición del *Arte poética española*, con cinco capítulos (los primeros) dedicados al estudio de lo que es «común» a la poesía escrita en cualquier lengua, y el resto, a lo que es específico de la métrica castellana. Por esta razón, es normal que la gran mayoría de las referencias a autores clásicos las hallemos en la parte inicial.

No se trata, en este sentido, de una poética «académica», como pudieran serlo los *Poetices libri septem* de Escaligero, sino de una poética que algunos han dado en llamar «cortesana», porque, a diferencia de las académicas (las escritas en latín), estas «proporcionan en vulgar (aunque se considere un vulgar ilustre, del que ya hablaremos) conocimientos técnicos básicos para el juicio y la práctica de la poesía»<sup>28</sup>. En el fondo, los preceptistas en vulgar asumen que su doctrina ya ha sido tratada en otra lengua y que la suya no es sino una formulación traducida, una compilación, un resumen, una ordenación o una interpretación de lo que han leído y aprendido en las autoridades clásicas. En el caso de las poéticas en romance castellano hay que tener en cuenta que disponen, además, del precedente de las poéticas italianas y que estas les proporcionan un modelo de adaptación terminológica y de tratamiento en vulgar de la materia que les es propia. Así, la relación de deudas que hace el propio Rengifo en los preliminares de su *Arte* evidencia que existe por su parte una asimilación consciente, simultánea y equitativa de las doctrinas clásicas e italianas y que la única aportación original que se arroga nuestro autor es la de haber intentado aplicar esa ajena doctrina a la poesía escrita en castellano. Sólo esporádica y casualmente (creo) afloran a la superficie del texto de Rengifo consideraciones explícitas que supongan cierta novedad. Quizás, por señalar un caso, cuando utiliza ejemplos de poetas castellanos para abordar el tratamiento de las eufonías vocálicas o consonánticas, porque en ello se diferencia de lo que ofrecían los tratados de Herrera y Tasso en este punto, que seguían manteniendo aquí los ejemplos virgilianos.

Pero la dificultad estribaba tanto en que el objeto de estudio era la poesía en vulgar, como en que ese estudio o reflexión se realizaba también en vulgar. El escribir una Poética en romance sobre la poesía castellana era entonces una decisión compleja, que supone tomar partido por una opción teórica muy clara a favor de la capacidad literaria del vulgar, entendida esa capacidad «en términos elocutivos y específicamente ornativos»; a favor también de la posibilidad de reducir la poesía en vulgar a «arte»; y, por fin, de tomar en consideración a determinados autores vernaculares como

<sup>27</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Al Prudente y Christiano Lector» (prel., sin paginar).

<sup>28</sup> Cf. VEGA RAMOS, M.<sup>a</sup> J. *El secreto artificio...*, p. 193 n.1. Bürger llama arte «cortesano feudal» a aquel que se ha institucionalizado y sistematizado en un conjunto de normas inviolable, puesto que «una falta contra las cláusulas establecidas sería implícitamente poner en tela de juicio la institución arte cortesano-feudal». En: BÜRGER, P. «Problemas de investigación de la recepción». En: VV. AA. *Estética de la recepción* (compilación de textos y bibliografía por MAYORAL, J. A.). Madrid: Arco-Libros, 1987, p. 177-211; la cita anterior en p. 203.



modelos de uso poético del romance, a partir de los cuales quedaran fijados la norma y el canon o patrón de imitaciones posteriores<sup>29</sup>, como veremos más adelante.

La importancia de esta decisión obliga a Rengifo a dar una justificación clara y contundente («no juzgo ser suficiente [...]», etc.) que se apoya en una valoración al alza de la métrica petrarquista y de la tradicional castellana frente a la latina. Valoración que tiene su origen en Juan del Encina y su *Arte de la poesía castellana* (1496) y su culminación, precisamente, a fines del siglo XVI, cuando petrarquismo y metro corto hispánico caminaban juntos imbuidos de idéntico espíritu humanista de reivindicación de las excelencias de la lengua y la literatura romances. Cincuenta años antes de la aparición del *Arte poética española* se consideraba que los «traductores» o adaptadores de las poéticas clásicas requerían valor y osadía para enfrentarse a los odios y envidias de los doctos, «para desafiar la hipocresía y para ser escarnecidos e incluso crucificados», según términos de Speroni en sus *Dialogi* de 1542<sup>30</sup>. En 1592 Rengifo cree que esa amenaza se mantiene. Pero frente a ella muestra mejor la firmeza de su decisión, tanto más meritoria si tenemos en cuenta que él mismo, como profesor de Griego y Latín, debía de admirar sinceramente a los clásicos, especialmente a los que venimos considerando como sus tres fuentes principales (Aristóteles, Horacio y Cicerón):

Bien creo yo que ay agora, y ha avido en los tiempos passados personas de tanta erudición, que pudieran aver dado luz en esta materia, como en otras más graves, y dificultosas la dan: pero no han querido tomar este assumpto, o por no sujetarse a los juizios, y pareceres de tantos, que en todo pretenden tener voto, y censurar y medir aun lo que no alcançan, o por parecerles bastante lo que en común se enseña, y sabe de la Poesía Latina. Las quales razones no han sido parte para que yo dexasse de proseguir este intento. Porque no juzgo ser suficiente para la Poesía Española todo lo que se aprende en las escuelas, donde se enseña la cantidad de la Síllaba Latina, ni temo la diversidad de pareceres, aunque sea bestia de muchas cabeças debaxo del escudo, y amparo de V. S. cuya es esta obra, como lo es la voluntad y persona del que la ofrece<sup>31</sup>.

Si Speroni creía que hacía falta valor y osadía para enfrentarse a las críticas que los doctos pudieran dirigir contra quienes se hubieran atrevido a traducir al romance los preceptos de la Poética clásica, también Duarte, en la edición póstuma de las obras de Herrera, resalta de éste su valor por

<sup>29</sup> Cf. VEGA RAMOS, M.<sup>a</sup> J. *El secreto artificio...*, p. 171-208. Dice esta autora: «La poética y la retórica son considerados incluso como instrumentos de la agricultura del vulgar, ya que la reglamentación que llevan a cabo de la escritura poética en romance es un factor que enriquece la lengua. Las flores y frutas alcanzadas en la poesía vulgar son productos más debidos a la reglamentación que a la naturaleza de la propia lengua», según Du Bellay, siguiendo a su vez a Speroni (IBÍDEM, p. 178).

<sup>30</sup> IBÍDEM, p. 199.

<sup>31</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Al Conde de Monterrey» (prel., sin paginar).



haber escrito en «nuestro idioma» sus reflexiones literarias<sup>32</sup>. De manera que la protección que solicita Rengifo al conde de Monterrey en el pasaje anterior puede no ser solamente un tópico propio de las dedicatorias.

Pero Rengifo no es un simple traductor. Su Poética demuestra continuamente un conocimiento directo de la poesía latina y castellana, que le viene de haberse dedicado él mismo a componer versos en una y otra lengua y de haber estudiado y enseñado durante muchos años las obras de los clásicos, incluidas, por supuesto, las poéticas y retóricas más conocidas e influyentes. De ellos asimila las ideas más importantes, pero con la colaboración de los autores italianos de poéticas es capaz en muchos aspectos de ofrecer preceptos que sólo tienen validez para la poesía escrita en castellano. Es el caso, por ejemplo, de su doctrina a propósito de la sonoridad de los fonemas, a la que ya nos hemos referido. En las pocas líneas que dedica a este punto en el capítulo XIX del *Arte poética española* se ve que ha entendido perfectamente que no todas las normas dadas por sus fuentes podían ser aplicadas indiscriminadamente a toda la poesía española. De manera consecuente con respecto al modelo elegido, el de Petrarca y toda su escuela, Rengifo selecciona sólo aquellas reglas que corresponde aplicar a un género poético muy concreto, el de la poesía lírica, objeto principal de su interés, e ignora las que van dirigidas a la composición de otros géneros, como el épico, que exigen, al menos en cuanto al tratamiento de la sonoridad, una reglamentación diferente, y por los que, además, no parece tener mucho interés nuestro autor.

La opción en este punto era muy clara. O se propugnaba una sonoridad que buscara sugerir sensaciones de «dulzura», «suavidad» o «fluidez», o una cuyos rasgos dominantes fueran la «tardanza» o «aspereza». Lo primero se consideraba propio de la lírica; lo segundo, de la épica.

Esta manera de separar un género y otro se correspondía con la tripartición ciceroniana de los estilos. Al sublime se le equiparó con la épica, y al medio con la lírica. Las oposiciones «áspero»/«dulce» y «tardo»/«fluido» eran las que permitían distinguir un género o estilo del otro. Rengifo no ha tenido más que trasladar a la poética petrarquista española la doctrina que a propósito de la sonoridad había sido canonizada por la autoridad de Cicerón. La concurrencia de vocales o de consonantes, «especialmente aquellas que de suyo tienen dura pronunciación, como la z, y la x»<sup>33</sup> da como resultado una sonoridad tarda y dura. Por tanto, para producir un sonido que produzca deleite, como se espera de la poesía lírica, el poeta habrá de evitar esas combinaciones, sólo adecuadas a la épica.

La originalidad que podemos reconocerle a Rengifo en este punto consiste en su manera de ofrecer un ejemplo extraído no de la poesía de Virgilio, como era frecuente, sino de algún anónimo poeta castellano (quizás él mismo); lo que, como queda dicho, era una novedad entre los primeros preceptistas españoles.

<sup>32</sup> VEGA RAMOS, M.ª J. *El secreto artificio...*, p. 199 y 203.

<sup>33</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XIX, p. 21.

#### 4.1.5. La recepción de la Poética

Una de las funciones más importantes del *Arte poética española* y de otras poéticas es fijar el canon y mediatizar la creación y la recepción<sup>34</sup>, aportando al lector el conocimiento de una serie de estructuras, esquemas o señales que informan previamente del carácter y del significado de los textos<sup>35</sup>. Las artes poéticas no son otra cosa, pues, que elementos configuradores de ese «contexto» (pragmática) u «horizonte de expectativas» (estética de la recepción) que operan sobre los textos literarios para que estos sean percibidos como tales.

La forma en que se producen y entienden las obras literarias depende en gran medida de sobrentendidos, conocimientos culturales de las reglas, convenciones y expectativas que están en juego cuando el lenguaje es usado en este contexto [lingüístico-convencional]. Por ejemplo, una información contextual puede ser nuestro conocimiento del género literario al que pertenece una obra<sup>36</sup>.

El *Arte poética española* (como las poéticas en general) trata de recoger las convenciones normativas que han de tenerse en cuenta para considerar que un texto es poético. El autor escribe y el lector lee esperando confirmar o bien el cumplimiento de la norma, o bien la ruptura con esta, pero tomándola siempre como referencia en su aproximación al texto literario. Una de los principales modos de prefigurar el contexto u horizonte es el que consiste en determinar las características propias de cada uno de los géneros literarios. Un género como el soneto «codifica propiedades discursivas como haría cualquier otro tipo de lenguaje», en cuanto fija las condiciones de propiedad de dicho acto, o lo que es lo mismo, en cuanto establece qué normas se han de cumplir para que un texto (acto de lenguaje) sea considerado «soneto»<sup>37</sup>.

Sin embargo, esta labor de canonización y de configuración del contexto, del horizonte de expectativas o, si se quiere, de los géneros, no siempre es llevada a cabo por las poéticas con la misma oportunidad. Lo normal es que no sirvan tanto para canonizar como para informar del canon ya establecido, pues suelen andar sobre seguro, ofreciendo como modelos a autores, géneros, formas o estilos que la tradición ya ha consagrado. Se habla entonces de poéticas afirmativas del canon, y entre ellas hay que incluir, por descontado, la de Rengifo, como se aprecia en lo que se refiere a su doctrina sobre la sonoridad (por poner un ejemplo relacionado con un aspecto tratado pocas

<sup>34</sup> Cfr. JAUSS, H. R. «El lector como instancia de una nueva Historia de la Literatura». En: VV. AA. *Estética de la recepción*. Madrid: Arco-Libros, 1987, p. 59-85 (véase especialmente p. 68).

<sup>35</sup> IBÍDEM, p. 69.

<sup>36</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. «Literatura y actos de Lenguaje». En: VV. AA. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco-Libros, 1987, p. 83-121 (véase el texto de la cita en la p. 100).

<sup>37</sup> IBÍDEM, p. 105-106 y n. 15.



líneas más arriba), puesto que «perpetúa la tradición de las sonoridades vitandas y las normas de la composición oratoria»<sup>38</sup>.

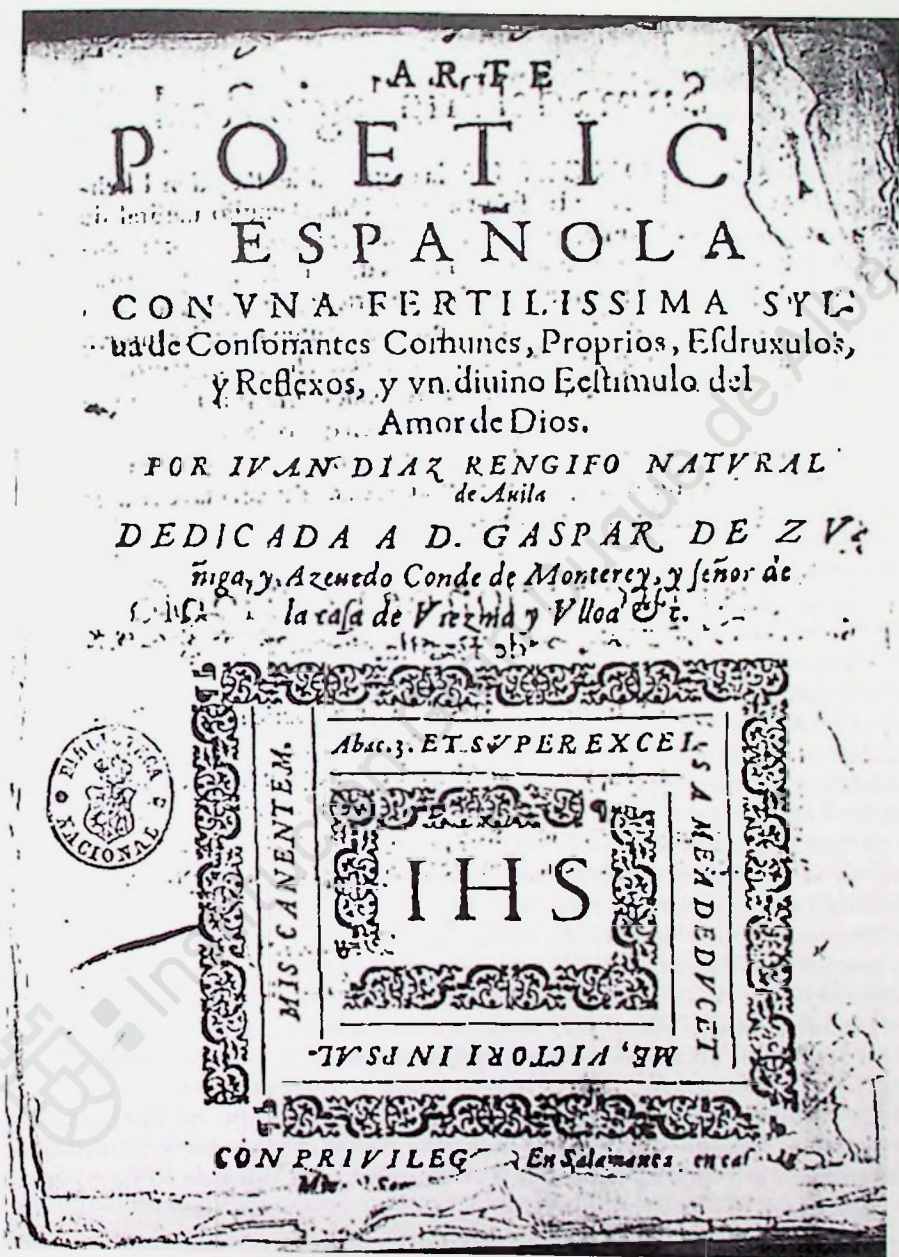
En cambio, su decisión de escribir una poética en vulgar (con todas las implicaciones derivadas de ello, vistas más arriba) y de elegir ejemplos de autores que escriben en romance puede considerarse también una forma de canonización de lo vulgar frente a lo clásico, aunque la gran mayoría de los autores y de los géneros estuvieran ya consagrados antes de la aparición del *Arte poética española*<sup>39</sup>.

El carácter afirmativo del canon, en el caso de algunas poéticas como la que estamos estudiando, corre el peligro de provocar que estas dejen de servir como modelo teórico, especialmente si el canon que defienden está en trance de ser superado y sustituido por un nuevo modelo. La frecuente acusación que se hizo al tratado de Rengifo de ofrecer unos contenidos desfasados se debe a que en el momento de su aparición (año 1592) se empeñaba todavía en la defensa de un modelo estético —el petrarquismo— superado ya por una corriente renovadora —Manierismo, Barroco—, apelando incluso en esa defensa al argumento de que ni siquiera Garcilaso de la Vega se había atrevido a introducir cambios en los esquemas poéticos fijados por Petrarca. Rengifo no entendió la diferencia histórico-estética que se daba entre los primeros años de nuestro siglo XVI, en los que la conquista del petrarquismo era un objetivo y un mérito, y los últimos, cuando, superado ese modelo, se andaba ya a la búsqueda de un nuevo horizonte estético. El petrarquismo fue un arte productivo en España mientras constituyó una forma de negatividad con respecto a una tradición en peligro de agotamiento (la octosilábica, aunque luego encontraran los poetas y preceptistas españoles la manera de que ambas convivieran casi en igualdad de condiciones). Sin embargo, el petrarquismo, ya desde su consolidación en nuestra literatura con Garcilaso, deja de ofrecer el mérito estético de la negatividad, y aunque se mantiene como modelo para los poetas de todo el siglo XVI, pierde entre los poetas

<sup>38</sup> VEGA RAMOS, M.<sup>a</sup> J. *El secreto artificio...*, p. 13.

<sup>39</sup> La función canonizadora y pedagógica de las antologías o selecciones de autores ha sido precisada por J. M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos: «Quisiera apuntar la idea de la necesaria conjunción entre Antología y Pedagogía. Ese intento de lijar, detener y preservar, seleccionando, suele ir unido a una instrucción [...]. El concepto de antología y el de canon guardan también una interdependencia notable con otro tercer elemento: la instrucción, la paideia. Cuando el Platón de *La República* se plantea [...] qué debe enseñarse a los jóvenes y discute la oportunidad de la selección de ciertos discursos (logoi), apartando los verdaderos de los falsos, está vinculando la selección a una pedagogía, a una instrucción, a una enseñanza [...]. La selección de autores en diferentes catálogos y la misma idea de «auctor» venía vinculada a la escuela, enseñanza, paideia»; en POZUELO YVANCOS, J. M.<sup>a</sup> «Canon: ¿Estética o Pedagogía?». *Ínsula*, 600 (Diciembre, 1996), 1996, p. 3-4. Sobre este mismo tema, Lía Schwartz recuerda que «las poéticas y retóricas de esos siglos (XVI y XVII) son [...] las que han transmitido los sistemas de normas y convenciones que configuran los esquemas genéricos y estilísticos de la época [...]. Sin el conocimiento de la obra de los preceptistas, el lector actual tendría mayor dificultad para reconstruir los modelos literarios de esos siglos. Las poéticas y retóricas de esos siglos ya incluían nóminas de escritores [...] que prefiguran la jerarquización efectuada en los cánones de la época»; en SCHWARTZ, L. «Siglos de Oro: cánones, repertorios, catálogos de autores». *Ínsula*, 600 (Diciembre, 1996), p. 10-11.





Portada de la primera edición del *Arte poética española* (Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1592) [BNE: R/3175].

finiseculares su condición canónica indiscutible, puesto que, entonces, a un arte que reivindica el horizonte de expectativas que ha dado lugar a los ya «clásicos» (es decir, a Garcilaso y sus seguidores), se le da menos valor que al que tiene la capacidad de imitar renovando y superando a los modelos<sup>40</sup>. Se trata de la misma diferencia que señala Barthes entre «arte» y «estilo», es decir, entre lo convencional y lo personal<sup>41</sup>. El *Arte* de Rengifo tiene el inconveniente de negar el «estilo», lo cual no es sino una forma más de propugnar el sometimiento a la norma y de proscribir el individualismo estético, en una postura que, en el fondo, es coherente con la idea que defienden los jesuitas de un arte pedagógico, orientado a la socialización y no a la independencia:

La poesía clásica —dice Barthes— era sentida como una variación ornamental de la prosa, el fruto de un «arte» (es decir, de una técnica), nunca como un lenguaje diferente o como el producto de una sensibilidad particular [...]. «Poética», en la época clásica, no designa ninguna extensión, ningún espesor particular del sentimiento, ninguna coherencia, ningún universo separado, sino sólo la inflexión de una técnica verbal, la de «expresarse» según reglas más bellas, por lo tanto, más sociales que las de la conversación, es decir proyectar fuera de un pensamiento interno que sale armado del Espíritu, una palabra socializada por la evidencia misma de su conversión<sup>42</sup>.

La norma o el canon son principios relativos, dependen de convenciones sociales establecidas en un momento histórico preciso. La pertinencia de las poéticas que tratan de reunir esos principios deberá ser juzgada en relación con el estado de la cuestión objetivable en el momento de su aparición, como reclama Rifaterre<sup>43</sup> a propósito del análisis del estilo. Uno de los indicadores que le parecen más fiables es el conjunto de reacciones a un texto que proporcionan lo que el llama «informadores»<sup>44</sup>. Este procedimiento es igualmente productivo si se aplica al análisis de la recepción de una poética, porque nos permitirá ver cuáles son las respuestas que se dieron después de haberla leído. En el caso del *Arte poética española*, el primer resultado muestra una clara oposición entre los juicios críticos, generalmente de desprecio (Quevedo, Anastasio Pantaleón Ribera), y su sorprendente éxito comercial. Las opiniones adversas proceden de quienes representaban (ahora ya lo sabemos) el nuevo canon estético de fines del siglo XVI y principios del XVII, mientras que a los numerosos compradores de la *Poética* de Rengifo hay que incluirlos en el grupo de los poetas en período de aprendizaje. El tono jocoso con el que los representantes de la vanguardia intelectual del siglo XVII comentan la obra de Rengifo es un

<sup>40</sup> JAUSS, *Experiencia estética...*, p. 50.

<sup>41</sup> BARTHES, R. *El grado cero de la escritura*. Madrid: Siglo XXI, 1986 (8.ª ed.), p. 20-21.

<sup>42</sup> IBÍDEM, p. 47. Véase también, p. 54.

<sup>43</sup> RIFATERRE, M. *Ensayos de Estilística Estructural*. Barcelona: Seix-Barral, 1976, p. 50.

<sup>44</sup> IBÍDEM, p. 52.



síntoma inequívoco de que para ellos el canon estético propugnado en el *Arte poética española* les resultaba ya caduco.

Esta caducidad tiene mucho que ver con el hecho de que lo único que se podía aprender en ella era una mecánica automatizada de composición poética, en detrimento del «estilo» o del «genio» individual. De alguna manera, los lectores más críticos (mejor formados o dotados para la literatura) del siglo XVII percibían la necesidad de que la obra de arte supusiera, frente a la norma, una cierta «desautomatización», puesto que intuían que esta era la esencia de la literariedad, como luego han venido a defender los formalistas<sup>45</sup>:

El lenguaje literario es desautomatizador porque vulnera el conjunto de posibilidades contextuales que cabría esperar y que el lector no encuentra [...], posibilidades que el género literario, la época o la tradición han configurado como una norma<sup>46</sup>.

Lo cual vendría a coincidir con la estética de la negatividad con respecto al horizonte de expectativas que algunos teóricos de la estética de la recepción (Jauss a partir de Adorno) han analizado como uno de los posibles principios de lo literario.

En el caso de Rengifo, por ejemplo, la rima es una de las bases fundamentales de lo poético, pero para Quevedo no es más que un instrumento auxiliar de su lenguaje irónico, paródico o conceptual. En Rengifo, la selección de las palabras-rima se convierte en una de las operaciones más delicadas de la creación poética y, por tanto, el poeta debe conocer el «vocabulario» normativizado que la tradición (petrarquista en este caso) ha aceptado como poético. De ahí que la mayor parte de su tratado consista en un diccionario de rimas cuyo modelo es, precisamente, otro rimario, el de Rovillio, elaborado a partir exclusivamente de términos utilizados por Petrarca. Por el contrario, Quevedo utiliza a menudo un lenguaje coloquial «como vehículo desautomatizador de unos tópicos petrarquistas [...] gastados por el uso, automatizados por su probabilidad de aparición»<sup>47</sup>.

Pero frente a estas contrariedades teóricas, destaca el reconocido éxito comercial de su tratado, porque, sin duda, era muy diferente el horizonte de expectativas de los autores de «vanguardia» del de los simples aprendices u ocasionales participantes en justas literarias. Para los primeros, la obra de Rengifo no tiene ningún valor. Si la conocen o la han comprado habrá sido en sus años de escolares (sobre todo si estudiaron en colegios de jesuitas). Para los otros, los que aún están aprendiendo o se ven comprometidos a participar en algún concurso poético, el de Rengifo constituía un manual de

---

<sup>45</sup> Cfr. POZUELO YVANCOS, J. M.<sup>a</sup> *Del Formalismo a la Neorretórica*. Madrid: Taurus, 1988, p. 21-68.

<sup>46</sup> IBÍDEM, p. 67.

<sup>47</sup> IBÍDEM, p. 34.



inestimable ayuda para salir del paso. Estos son también los que, sin duda, dan forma al *Arte poética española*, puesto que a ellos va dirigida desde una industria de la cultura que también entonces se rige por la misma práctica actual de proporcionar al público lo que este reclama.

Además de su propia presencia en la sociedad de su tiempo, el *Arte poética española* es un documento que ayuda a estudiar también la recepción de algunos autores, en especial la de Petrarca en España, a pesar de que resulte ya en el momento de su aparición un testimonio tardío y casi anacrónico de esa recepción. El éxito comercial que reflejan sus varias ediciones a lo largo de los siglos XVI-XVIII puede interpretarse como el reflejo del gusto de muchos lectores incapaces de advertir el agotamiento del petrarquismo primitivo.

No obstante, la mediación de las poéticas afecta, además de al lado estético o receptivo, al lado artístico o creativo. Si la norma estética cambia, puede hacer, como queda dicho, que una obra se sienta anticuada y las preceptivas deben encargarse entonces de modificar las fórmulas con que pretenden orientar o dirigir el trabajo de creación. Lo normal es que aparezcan entonces nuevas poéticas. La de Rengifo superó este inconveniente gracias a las ampliaciones de Vicens a principios del siglo XVIII, y todavía en el siglo XIX algún erudito (Aribau, por ejemplo) consideraba posible readaptar otra vez esta misma obra al nuevo gusto de los nuevos tiempos. Todo este proceso significa que a lo largo de su vida comercial la Poética de Rengifo atravesó por varios momentos (incluido el de su primera edición) en los que fue sentida como anticuada, porque representaba una norma ya superada, a pesar de lo cual conservó un público bastante numeroso entre lectores poco exigentes. Rengifo elige un modelo ya canonizado que impone a los poetas de segundo orden la forma externa de los géneros cultivados por el modelo. Petrarca, desde su canonización a partir de P. Bembo, es reutilizado infinitas veces como el autor que enseña la manera perfecta de componer el verso, el esquema rítmico o las rimas de un soneto. Cada vez con mayor claridad, las poéticas defensoras del «arte», es decir, de los preceptos, se fueron convirtiendo en más normativas y menos teóricas, acentuando y dando prioridad a todo lo relacionado con la forma, en detrimento de la originalidad o del prestigio de los contenidos. Sin embargo, esta fase manierista, en la que hay que situar también a Rengifo<sup>48</sup> tiene una vida breve. Muy pronto, la destreza técnica del artista que es capaz de producir en serie un determinado tipo de textos a partir de un arquetipo o modelo perderá prestigio frente al saber moral y doctrinal reivindicado frecuentemente durante la crisis ideológica del Barroco<sup>49</sup>. A partir de ese momento, que coincide más o menos con el de la aparición y

<sup>48</sup> Manierista en cuanto es la suya una Poética que propone únicamente una «asfixiante repetición» de esquemas y estructuras; cfr. GARCÍA GALIANO, Á. *La imitación en el Renacimiento*. Kassel: Reichenberger, 1996, p. 402, n. 24.

<sup>49</sup> Cfr. JAUSS, *Experiencia estética...*, p. 94.

comercialización del *Arte poética española*, esta no tendrá nunca ocasión de adquirir la estima de los entendidos, aunque mantenga durante muchos años su éxito de ventas.

## 4.2. LA POESÍA

### 4.2.1. Concepto de Poesía

Si la reflexión sobre el concepto de arte poética merece nada menos que la atención exclusiva de uno de los únicos cinco capítulos que Rengifo dedica a exponer explícitamente su teoría literaria, el concepto de poesía no está definido con tanta precisión.

La esencia de la poesía reside en parte, según Rengifo, en la apropiación de elementos procedentes de la Aritmética y de la Música, que ayudan al poeta en su trabajo de «trabaçón de las vocales», de elaboración de «las consonancias de unos versos con otros» o de afinación del oído que debe juzgar el número de las sílabas<sup>50</sup>. En lo cual no hace sino seguir la tradición que desde Pitágoras concibe que todas las cosas están regidas por un orden matemático y que la armonía musical depende de las relaciones de proporción, medida y número<sup>51</sup>. Es probable que esta idea pitagórica de la poesía subordinada a la música sea en Rengifo una concepción heredada a través de fuentes indirectas, por ejemplo, Platón, mucho más conocido por el autor del *Arte poética española*. Continuando con esta tradición, y aprovechando también la colaboración de Horacio, nuestro autor vincula el componente aritmético-musical de la poesía a una de sus funciones más importantes: la de reducir «con la suavidad de sus versos cantados a la vihuela [...] a la vida política y civil los hombres de aquel tiempo, que como salvages vivían en los montes, sin ley, sin

<sup>50</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, I, p. 1.

<sup>51</sup> Tal vez no resulte exagerado suponer cierta continuidad entre esta manera pitagórica de asociar música y literatura a partir de los conceptos de proporción, medida y número y algunos trabajos deconstruccionistas en los que también se llega a una posible identificación de la base estética de música y poesía. Paul de Man, por ejemplo, concibe la estética musical como un «puro juego de relaciones» en el que la percepción del objeto artístico tiene un fundamento diacrónico (y no sincrónico, como es el caso de la pintura), ya que «los signos musicales no pueden coincidir: su dinámica está siempre orientada hacia el futuro de su repetición, nunca hacia la consonancia de su simultaneidad». Y luego añade que «al igual que la música, el lenguaje es un sistema diacrónico de relaciones» (MAN, Paul de «Retórica de la ceguera: Derrida, lector de Rousseau», en VV.AA. *Teoría literaria y deconstrucción...*, p. 202-204), mucho más evidente incluso, cabría añadir, en el caso de la poesía, especialmente de la que se sirve del verso y la rima, ya que su estructura se basa siempre en la expectativa de un más allá en el que se han de repetir en idéntica medida un verso o unos sonidos. El concepto de verso como «oración atada y obligada a cierto número y cantidad de sílabas» (DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, VIII, p. 12), y el de rima, como la repetición de «un vocablo semejante a otro» (DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Silva de consonantes» I, p. 122), implican también una idea de la poesía basada en relaciones armónicas, cuantitativas, proporcionales, etc., que se perciben diacrónicamente.



Rey, y sin República»<sup>52</sup>. La idea subyacente a este poder civilizador de la poesía es la de que «la música es orden y armonía, y, por una especie de empatía con ella, también el resto de las artes, entre ellas la poesía, podían generar unos sentimientos de orden, armonía y bondad»<sup>53</sup>, puesto que previamente se ha identificado lo bueno con lo bello, y el arte con la moral y las buenas costumbres, de un modo análogo al que los retóricos vinculaban «vir bonus» y «vir retoricus».

La finalidad de la poesía forma parte, por tanto, de la propia razón de ser de lo poético. Corresponde al poeta conseguir que su poesía alcance con éxito un propósito moral, aprovechándose para ello de las cualidades seductoras de lo rítmico: la escritura poética ha de mantener una relación de servidumbre con respecto a su compromiso social. No importará tanto el esfuerzo que deba realizar el poeta como la habilidad con que sepa encastrar ese trabajo hacia una causa<sup>54</sup>. Lo que pretende Rengifo es ahorrarle al poeta el esfuerzo de composición formal<sup>55</sup>, para que dedique mayor atención a llenar su poesía de contenido moral. Cuando presenta el «Estímulo del divino amor», por ejemplo, le dice a su joven lector:

Servirte ha de dos fines, que en esta obra yo he pretendido, de enseñarte a componer cosas altas y divinas, y de aficionarte a ellas [...]. De cuyo ardor nacerá la perfección y alteza de tus versos, y el verdadero espíritu poético<sup>56</sup>.

Frente a la idea de Jakobson de que un signo es poético en la medida en que hace tomar conciencia de su diferencia con respecto a lo que representa, según la fórmula A#A1 («A distinto de A1»), las poéticas del período clasicista relacionan directamente el valor poético de la palabra al referente que evocan. Este es el punto de partida que explica el que en la tradición literaria que se refleja en el *Arte poética española* haya una clasificación y división del léxico poético en tres órdenes o estilos, según la materia a la que se refiera cada término. Así, los «consonantes» que recoge Rengifo son graves, bajos o humildes, y el poeta debe escogerlos según el tema que trate. Lo cual no quiere decir que las palabras humildes sean menos poéticas que las graves, sino, solamente, que su valor poético

<sup>52</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, I, p. 1.

<sup>53</sup> BOBES, C. et ál. *Historia de la teoría literaria. I...*, p. 43.

<sup>54</sup> Cfr. BARTHES. *El grado cero...*, p. 65. La estrecha relación entre ars/res/prodesse ha sido señalada ya por García Berrio, Bobes Naves, etc.

<sup>55</sup> Repárese especialmente en las advertencias «Al Prudente y Christiano Lector» que Rengifo antepone a su «Silva de consonantes», señalando allí los provechos que el poeta puede sacar de su diccionario de rimas, muchos de ellos relacionados precisamente con ese afán de aliviar su trabajo: «hace esta silva fácil y pronto al poeta, porque le ofrece muchedumbre de consonantes con que cerrar la copla, sin que le sea necesario detenerse a buscarlas», «librale de un enfado, y cansancio intolerable», «los mismos consonantes [...] van dando conceptos y abriendo la vena, y el camino...», «podrás de aquí adelante usar de varios consonantes, con que hermosese y hagas suave y dulce la Poesía [...], etc. (DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Silva de consonantes», [Prólogo], p. 121-122).

<sup>56</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Estímulo del divino amor», p. 101-102.



reside en que su uso sea adecuado a la materia del texto, es decir, que se tenga en cuenta en su selección el concepto que transmiten. Podemos ver, por tanto, que se trata de un concepto instrumental de la poesía, ya que todo lo relacionado con la forma, incluso lo que pudiera ser considerado puramente ornamental, se supone al servicio del contenido. Como había dicho ya Boccaccio, la poesía «es una actividad no fútil, sino llena de jugo para los que quieren con su ingenio exprimir el significado de las ficciones». El empleo de un lenguaje sublime y adornado, del verso o de un determinado género literario en poesía es análogo al de la Teología, ya que se pretende en ambos casos magnificar los hechos, «cubrir la verdad con un velo fabuloso», pues, sigue diciendo Boccaccio, «es poesía pura lo que se compone y expone de manera exquisita bajo un velo»<sup>57</sup> que estimula el goce estético y didáctico del desciframiento<sup>58</sup>. Así que ese concepto pragmático de la poesía no excluye la idea de que el verso sea un elemento esencial de la poesía, lugar común que fue discutido con frecuencia en los tratados clasicistas de teoría poética.

La posición de Rengifo en este punto coincide con la de Escalígero, quien defendía que el verso es consubstancial a la poesía<sup>59</sup>. El *Arte poética española* no tiene en cuenta lo que Aristóteles había dicho a propósito de esta cuestión: que la esencia de lo poético no es el verso, sino la imitación verosímil<sup>60</sup>. En el largo debate que se dio entre los preceptistas españoles y europeos se trató de separar lo que era literatura científica en verso de lo que era estrictamente literatura; pero, a pesar de que Aristóteles había sostenido lo contrario, predominó en España (con excepciones ilustres como la de Cascales) la opinión de que la poesía implicaba el verso<sup>61</sup>. Este distanciamiento de Rengifo con respecto a la doctrina del Estagirita se debe, por una parte, a su predominante formación retórica, ya que de ella debió de adquirir la idea de que la complejidad del efecto poético reside exclusivamente «en los mecanismos textuales específicos, entre los que el verso era, efectivamente, la estructura más inmediata»<sup>62</sup>. Pero, por otra, quizás no

<sup>57</sup> Apud DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. *Orígenes del discurso...*, p. 206-207: «La dificultad, consideraba S. Agustín, tiene una función educativa, y hace más agradable la recepción» (IBÍDEM, p. 169).

<sup>58</sup> Curtius señala entre los autores españoles el caso de Íñigo Luis de León, quien en los *Nombres de Cristo* afirma que la hermosura de un poema de contenido religioso «se debe seguramente al tema, que es el único digno de la poesía: "Dios puso la poesía en el ánimo de los hombres para levantarlo hacia el cielo de donde ella procede [...]". El espíritu de Dios no sólo concedió a los profetas la visión de lo invisible, sino también la forma métrica, para que con ella hablasen por más subida manera que el resto de los hombres"» (CURTIUS, E. R. *Literatura europea y Edad Media Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1988, Tomo II, p. 767).

<sup>59</sup> SHEPARD, S. *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1970. p. 51-52.

<sup>60</sup> ARISTÓTELES. *Poética...*, 1451b (p. 158): «El historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...]», etc.

<sup>61</sup> MARTÍ, A. «Epílogo...», p. 427.

<sup>62</sup> GARCÍA BERRIO, A. *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las «Tablas poéticas» de Cascales*. Madrid: Taurus, 1988, p. 82.

sea menos relevante el hecho de que la Poética de Rengifo estuviera destinada, como queda dicho, a la reglamentación de la poesía lírica, género que, a diferencia de la tragedia, la comedia y la poesía heroica, no había sido canonizado ni atendido siquiera por la autoridad de Aristóteles. Por esta razón, muchos tratadistas del Renacimiento consideraban, siguiendo a Platón, que la lírica era un género carente de imitación, de la que sí gozaban los tres géneros aristotélicos, y que el hecho de que empleara el verso no era, por tanto, suficiente motivo para incluirlo dentro del grupo de los géneros poéticos. La lírica se definía, pues, como el género cuya característica específica o propia es el verso y no la imitación<sup>63</sup>, criterio tácito o explícito al que debieron atenerse quienes, como Rengifo, trataban de normativizarlo. Una vez más la poesía era relegada a un lugar secundario en relación con otras ocupaciones intelectuales, artísticas y literarias, tal como venía sucediendo desde la época de Cicerón hasta la Edad Moderna, pasando por el Medioevo, cuando Hugo de San Víctor la sitúa dentro de los «*Appendentia artium*»<sup>64</sup>.

#### 4.2.2. Los orígenes de la poesía

Esa manera de menospreciar la poesía debe de tener entre los autores cristianos alguna relación con su idea acerca de sus orígenes, ya que era frecuente que relacionaran la historia de la poesía con la de los hombres, desde Adán en adelante, con todas las implicaciones derivadas de ello. Una de las más importantes era la que relacionaba los orígenes de la poesía y el pecado original, que afectaría de manera decisiva al desarrollo histórico de la poesía.

Como religioso que era, Rengifo ve en Dios el principio de todo lo humano. Como racionalista erudito acepta también las explicaciones de Aristóteles, Horacio, y otros cuyos libros eran tenidos por científicos, en lo que concernía al proceso por el cual el hombre pasa a dominar y ejercitar racionalmente la poesía:

Esta arte, como todas las demás, tuvo principio de la naturaleza. Porque primero fueron los hombres poetas naturales, y hizieron rimas sin artificio, y las cantaron: y después haziendo reflexión sobre ellas, y observando y notando con el juycio del oýdo el número de las sylabas, la travazón de los vocablos, la energía de los epítetos, las consonancias de unos versos con otros, aprovechándose de la Arithmética, y música, a quien esta arte está subordinada, inventaron muchos géneros de versos, y dieron preceptos para mejor hacerlos<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> GARCÍA BERRIO, A. *Formación de la teoría...*, I, p. 96-97.

<sup>64</sup> Cfr. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. *Orígenes del discurso...*, p. 200-201.

<sup>65</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, I, p.1.



Y después de citar los nombres de los que, según la tradición horaciana y patrística, le parecen ser los primeros testimonios poéticos (Orfeo, Anfión, el *Libro de Job*, etc.) concluye:

Lo que parece cierto es que Adán tuvo arte poética infusa, y dél la aprenderían sus hijos, y con el tiempo, y los vicios, y corrupción de costumbres se perdería, hasta que hubo hombres ingeniosos y dados al estudio de las artes liberales, que tornaron a resucitarla, y pudo ser que Orfeo y Anfión huviessen echado los primeros rasgos en ella. Pero no se escribe dellos aver compuesto tratados, ni libros de propósito, sino sólo aver hecho y cantado versos artificioosamente. Mas después dellos hubo muchos entre los griegos y latinos, que escribieron, y levantaron tantas diferencias de metros, cuantas consonancias hallaron en la música<sup>66</sup>.

Rengifo afirma el origen de la poesía en la naturaleza, pero entendiendo que las facultades poéticas naturales son dones que el hombre ha recibido, en el momento de su creación, de la mano de Dios. Pinciano, por el contrario, parece defender que la «poesía puede tratarse como una actividad que surge de la naturaleza física del hombre»<sup>67</sup> y no de la divinidad, como pensaban Platón y sus seguidores. La diferencia entre los defensores del origen divino de la poesía y los defensores del origen naturalista consiste en que, para los primeros, el poeta, en cada uno de sus actos creativos, es poseído por una fuerza superior o divina (a la que después se llamó inspiración) de un modo incontrolable, como un arrebató del espíritu tocado de un halo divino, un instante extático que termina tan caprichosamente como empezó, sin que esté en la mano del poeta retenerlo o someterlo a su voluntad. Para los otros, los defensores de un origen naturalista de la poesía, esta es el resultado del desarrollo de una potencia exclusivamente humana, la razón, a través de la cual el hombre puede ejercitar voluntariamente una actividad creadora o artística.

Rengifo intenta conciliar estas dos actitudes presentándolas como dos fases sucesivas de un proceso que conduce a los resultados que observa en su tiempo: «Primero fueron los hombres poetas naturales», pero dotados de una fuerza creadora innata que han recibido del Creador, porque «lo que parece cierto es que Adán tuvo arte poética infusa...». Así que, en un primer momento, la poesía es una facultad de procedencia divina, pues, aunque Rengifo no lo diga explícitamente, sólo Dios pudo infundir a Adán, el primer hombre, el arte poética<sup>68</sup>. Adquirido este don

<sup>66</sup> IBÍDEM.

<sup>67</sup> SHEPARD, S. *El Pinciano...*, p. 34.

<sup>68</sup> PORQUERAS MAYO. *La teoría poética en el Manierismo...*, p. 35 n., cita a otros muchos autores que coinciden con Rengifo en mencionar a Adán como el primer poeta: Alejo de Venegas (1541), Gaspar de Aguilar (1591), Pinciano (1596), Luis A. de Carvallo (1602), etc. Por su parte, Curtius recoge a este propósito la opinión del cardenal Cisneros, para quien fue el arcángel Miguel el que enseñó la poética a Adán, lo cual no invalida la teoría del origen divino de la poesía, pues hubo de ser siempre Dios quien enseñara a los ángeles y arcángeles las ciencias y las artes (CURTIUS. *Literatura europea...*, II, p. 772).



de «poetizar»<sup>69</sup>, ya no es necesario que la divinidad arrebate al poeta cada vez que se halle en trance creativo, tal como venían defendiendo los discípulos de la escuela platónica; bastará con que el poeta desarrolle con la práctica sus facultades artísticas y adquiera el «hábito poético». Como hemos leído en Rengifo, los poetas hicieron primero «rimas sin artificio», y después, «haziendo reflexión sobre ellas», los más preparados («hombres ingeniosos...») acabaron por deducir una serie de «preceptos para mejor hazerlos». Se trata de sintetizar dos escuelas, la platónica y la aristotélica: la poesía tiene un origen divino, en cuanto fue Dios el que infundió el arte poética a los hombres (platonismo-cristianismo<sup>70</sup>); pero después la facultad poética de los hombres se racionaliza con la práctica de «los mejor dotados para estas cosas»<sup>71</sup>.

Entre estas dos fases, Rengifo sitúa un período de transición, en el cual el arte poética, «con el tiempo, y *los vicios y corrupción de costumbres*, se perdería, hasta que hubo hombres ingeniosos y dados al estudio de las artes liberales tornaron a resucitarla».

La alusión a la decadencia y corrupción de las artes liberales parece reflejar aquí cierta influencia del pensamiento de Luis Vives<sup>72</sup>. Pero lo más interesante es que una vez admitido el origen divino de la poesía, adaptando a la ortodoxia cristiana el planteamiento platónico de esta cuestión, el período de decadencia de la poesía se supera no por efecto de una reconciliación con la divinidad, sino por la dedicación de algunos hombres «ingeniosos» al estudio de las artes liberales, es decir, por la racionalización del fenómeno poético, fundamento central siempre del pensamiento teórico de Rengifo. Esta puesta en razón de la poesía es el primer paso para juzgarla con criterios exclusivamente literarios, inde-

<sup>69</sup> Quizá sería mejor decir «poetar», como defiende García Yebra, pues «poetizar» se suele emplear en el sentido de «embellecer poéticamente» y no con el significado más etimológico de «crear» una obra en forma poética; en ARISTÓTELES, *Poética...* (ed. de GARCÍA YEBRA), p. 276, n. 152.

<sup>70</sup> Juan Alfonso de Baena puede ser considerado como un posible antecedente de una concepción cristiano-platónica del acto creador, que conjugaría ambas corrientes al entender el don de la poesía como una «gracia infusa del señor Dios que la da e la envía e influye en aquel o aquellos que bien e sabia e sotil e derechamente la saben fazer»; cito apud PORQUERAS MAYO, A. *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*. Barcelona: Puvill, 1986, p. 20 y 74.

<sup>71</sup> ARISTÓTELES, *Poética...*, 1448b. «Aristóteles entiende que la poesía, como todas las artes —dice García Yebra—, no nació perfecta, sino que, partiendo de rudas improvisaciones, fue lentamente progresando y perfeccionándose (cf. 49a10). Indirectamente rechaza aquí la teoría de la manía o furor divino, sustentada por Demócrito y por Platón, como origen de la poesía» (IBÍDEM, p. 255, n. 62).

<sup>72</sup> «Señala Vives que la causa de haberse corrompido el frescor y fuerza de las artes está en que las pasiones fueron invadiendo las voluntades de los que las profesaban, tiéndolo todo de avaricia y soberbia»; cito apud MARTÍ, A. *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972, p. 23 y 245. Luis A. de Carvallo en su *Cisne de Apolo* (Medina del Campo, 1602), que sigue a Rengifo en la idea de que Adán tuvo arte poética infusa, como hemos dicho, culpa, sin embargo, al propio Adán, por su pecado original, de la corrupción de la poesía: «es cierto que tuvo [Adán] esta arte [poética] infusa, como tuvo todas las otras, y con su culpa, como órgano desconcertado, perdió el concierto y armonía del lenguaje, el cual con la poética se imita y remeda»; cito por CARVALLO, L. A., *Cisne de Apolo* (ed. de PORQUERAS MAYO). Madrid: CSIC, 1958, I, p. 155-210.

pendientes de la moral, la política, etc.<sup>73</sup>; aunque no se llegue todavía a ello en la obra de Rengifo.

#### 4.2.3. Función de la poesía

Ese equilibrio entre lo divinizante y lo racionalizador es, no obstante, el que lleva a Martí a afirmar que, aunque «Rengifo comparte con los demás autores estas preocupaciones [...], hay que darle crédito, sin embargo, por haber evitado posturas extremas, que tanto abundaron, sobre todo en la segunda mitad del s. XVI»<sup>74</sup>. A partir de este momento tuvo lugar, primero en Italia y después en España, una cierta polémica a favor y en contra de la poesía. En Italia, muchos jesuitas ilustres condenaron la poesía. Martí cita a Lorenzo Gambara, Panicarola, o Posevino. Fuera de la orden fundada por S. Ignacio, Tomaso Campanella en su *Poética* (1596) afirmaba que la poesía debe servir al bien supremo, postura que Martí califica de «antipagana y retrógrada». Pero, en general, todos los tratados de poética del período clasicista abordaban el tópico de la expulsión de los poetas de la República ideal de Platón, acusados de pervertir la moral y las costumbres. Esto supone que los preceptistas se ven enfrentados a la vez a la autoridad de la Iglesia y a la de un clásico ilustre. Su defensa de la poesía se apoyará también en razones extraídas de otro clásico no menos ilustre y en argumentos religiosos.

Rengifo, a pesar de escribir bajo la influencia del concilio tridentino y de pertenecer a la orden de los jesuitas, manifiesta una actitud de «serenidad y ponderación» y un «pensamiento positivo y liberal en favor del arte y de la poesía en numerosos pasajes de su obra»<sup>75</sup>. Además, encontró en Aristóteles una manera de rebatir la autoridad de Platón.

Aristóteles había distinguido en la composición literaria dos tipos de normas: las estructurales y las funcionales. Las primeras «se refieren a la medida y al orden del texto literario, y son fundamentales para la belleza. Las segundas están en relación con el fin que se propone la obra»<sup>76</sup>. Esta era una manera de establecer una clara distinción entre fines internos y externos de la poesía, que serían complementarios. Filippo Sasseti, por ejemplo, consideraba que la finalidad interna de la poesía es la «imitación, y la externa, la utilidad»<sup>77</sup>. Castelvetro establece también diferencias entre fin interno y externo de la tragedia. La interna se refiere a la problemática caracterización de los personajes; pero la externa tiene que ver con las reacciones que la obra provoca en el auditorio. Este esquema dual interno-externo es el que

<sup>73</sup> SHEPARD, S. *El Pinciano...*, p. 37; y IAUSS. *Experiencia estética...*, p. 33-34.

<sup>74</sup> MARTÍ, A. «Epílogo», p. 434-434.

<sup>75</sup> IBÍDEM, p. 435. Ya hemos visto cómo pudo ser esta una de las posibles razones por las que el verdadero autor del *Arte poética española* tuvo que ocultarse tras un seudónimo.

<sup>76</sup> BOBES, C. et ál. *Historia de las teorías...*, I, p. 92.

<sup>77</sup> GARCÍA BERRIO, A. *Formación de la teoría...*, I, p. 347.



organiza y distribuye en uno u otro sentido las reflexiones teóricas en torno a los dos polos enfrentados de la cuestión de la finalidad de la poesía: placer y utilidad. Normalmente correspondía a la finalidad intrínseca todo lo que tenía que ver con el carácter imitativo o compositivo de la poesía, con sus elementos lúdico-formalistas. Paralelamente, entre los fines extrínsecos o externos estaban los relativos a la utilidad de la poesía. De aquí se pasaba a una fácil conclusión: la de que la poesía en sí, como objeto artístico, no tenía fines perniciosos, sino que habría que atribuir a los poetas, o incluso a los lectores, el mal uso que se hiciera de ella<sup>78</sup>. Estas son también, a grandes rasgos, las consideraciones que podemos encontrar en el *Arte poética española* de Rengifo:

Ay dos maneras de fines: unos son propios, y intrínsecos al arte: otros extrínsecos, que son más fines del artífice, que del arte. El fin intrínseco de la arte poética es hacer versos: y a este fin se ordenan los preceptos, y reglas que usa el poeta: y quanto más se ajusta y conforma con ellos, tanto la poesía sale más perfecta y acabada. Los fines extrínsecos pueden ser muchos, porque unos hay que componen por su recreación: otros por servir a la República [...]: y algunos hay que gustan de emplear el tiempo en hazer canciones, sonetos, octavas y Liras en alabanza de los santos [...]. Pero no faltan otros que de tal modo exercitan la poesía, que no parece sino que se pusieron por fin, y blanco, el estragar las costumbres, y enseñar a los tiernos mancebos, y doncellas a ser deshonestos, y livianos, o a lo menos a perder el tiempo [...]. O otra suerte de gente torpe, y vil, que con villetes, y cartas de metros llenos de ponçoña pretenden albandar, y enternecer los castos, y enteros coraçones de las personas en quien tienen puesta su afición [...]. No pierde por esso el arte: pues como dixe, mas son fines del que usa mal el arte, que de la misma arte, la qual es en sí buena, y siempre fue tenida, y estimada en mucho por los hombres más doctos y graves que ha avido en el mundo<sup>79</sup>.

El fin intrínseco del arte poética es simplemente formal: hacer versos. Los fines extrínsecos pueden ser muchos: utilidad, deleite, devoción, servicio a la República, recreación honesta, y también deshonesto, etc.; pero estos «son más fines del artífice que del arte», con lo cual salva Rengifo a la poesía de las acusaciones dirigidas contra ella tanto por Platón como por

<sup>78</sup> De un modo parecido, Minturno distingue una «verdad interior» y una «verdad exterior» y afirma que es el poeta el que manipula la verdad interior; cfr. GARCÍA BERRIO, A. *Formación de la teoría...*, I, p. 173, 277 y 341.

<sup>79</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, IV, p. 5-6. Nótese la semejanza de la última parte de esta cita con las siguientes palabras de Tasso: «Non la poesia in universale, ma in particolare que poeti esclude, i quali con l'armonia, e dolcezza de loro versi commovevano, et infiammavano i teneri animi de giovenetti a cose lascive, e voluttuose: e con l'esempio, e con l'imitatione gli rendevano molli, effeminati, e del tutto inutili al benificio, et a la essaltatione de la republica. Ne questo e difetto de la poesia, ma del poeta: il quale a guisa de malvagio medico da il veleno in vece de la medicina» (TASSO, B. *Ragionamento della poesia*. Venecia: G. Giolitto, 1562, p. 10; cito apud GARCÍA BERRIO, A. *Formación de la teoría...*, I, p. 277 n. 147).



algunos miembros de la Compañía de Jesús y, en general, por todos los que veían en la Poesía un arte destinada sólo al deleite y, por tanto, peligrosa<sup>80</sup>. En muchos otros casos, en cambio, eran los propios jesuitas los que trataron de instrumentalizar la poesía con fines pedagógicos y religiosos.

Pero la sospecha tradicional sobre el componente placentero de la poesía<sup>81</sup> obligaba a cuantos la defendían a encontrar una manera de justificarlo. En la antigüedad clásica, la tradición hedonista y socrática había relacionado ya placer y utilidad. El arte, naturalmente, «es causa y ocasión de placer, y precisamente en el componente placentero que el espectador registra tiene la pedagogía el mejor de sus aliados»<sup>82</sup>. La belleza debe tener como fin la virtud. Después, en la tradición de los Padres de la Iglesia, se considera que la dificultad de los textos, nacida de la especial elaboración del lenguaje literario-alegórico, hace más agradable su recepción y que, además, tiene una función educativa<sup>83</sup>. Por fin, muchos autores del Renacimiento declaran que el placer es simplemente un instrumento más de la utilidad de la obra artística, y que lo placentero de la poesía es la sustancia que sirve para endulzar la doctrina, esto es, una forma más de *captatio benevolentiae*. Hoy también se piensa que la aprehensión del mensaje literario exige la mediación del placer estético que provoca la activación de las capacidades cognitivas del lector y comunicativas del texto<sup>84</sup>. Estas son diferentes maneras de expresar lo que se considera como postura equilibrada con respecto a los dos términos del tópico «prodesse»/«delectare». Y, como ya anunciaba Martí, es también la misma opinión que podemos encontrar en Rengifo:

Quien quisiere saber el principal fin exterior en que ha de poner los ojos quando compusiere, Horacio nos lo enseña en este verso: Aut prodesse volunt, aut delectare Poetae: En el qual dize, que los Poetas han de pretender con la Poesía aprovechar, y deleytar. Aprovecharán con la materia, si fuere de suyo buena: y deleytarán con la suavidad del metro. Mas porque los hombres se enfadan, y hartan presto de oýr las cosas que más les convienen, para que de

---

<sup>80</sup> KOHUT, K. *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*. Madrid: CSIC (Anejos de la Revista de Literatura, 36), 1973, p. 32 y ss. En una formulación del problema que parece próxima a la de Rengifo, Pinciano se basa en la distinción de dos tipos de poesía, con fábula o imitativa y no imitativa en verso, para decir que Platón rechazaría la primera, pero toleraría la segunda (cf. VILA-NOVA, A. «Preceptistas del s. XVI». En: DÍAZ PLAJA, G. *Historia general de las literaturas hispánicas*. Barcelona: Vergara, 1968, T. I, p. 567-692 (véase ahora p. 606).

<sup>81</sup> Sospecha que tiene su continuación incluso en nuestro propio tiempo en la obra de Adorno, para quien «el que busca y encuentra placer en las obras de arte es un superficial», incapaz de llevar a cabo una «reflexión estética» que le permita liberarse de los «ocultos intereses» con que el poder utiliza el placer artístico. Esta sospecha de que el placer sea empleado por el poder como un instrumento de ideologización ha sido, sin embargo, rechazada por Barthes con el argumento de que el goce estético exige «distanciamiento» del receptor con respecto al objeto artístico (JAUSS. *Experiencia estética...*, p. 66-86).

<sup>82</sup> BOBES, C. et ál. *Historia de la teoría...*, I, p. 54.

<sup>83</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Orígenes del discurso...*, p. 169.

<sup>84</sup> «Al negar el placer estético, [se] renuncia, sin darse cuenta, a las propiedades cognitivas y comunicativas de la aisthesis» (JAUSS. *Experiencia estética...*, p. 152).

buena gana las den oýdo, muchas vezes es menester açucararlas, y hazerlas gustosas con el lenguaje, en que se les proponen, y para esto no menos sirve la Poesía, que la Retórica, y aun la misma Poesía puede recibir en sí todo el ornato, y artificio de que usa el Retórico, y aprovecharse de los colores ajenos, para más hermosearse, y mejor conseguir su fin<sup>85</sup>.

Dentro de este programa general de socialización, civilización o moralización en el que están incluidas muchas de las obras de los preceptistas y de los poetas, el lenguaje con el que se escribía o debía escribir la poesía constituyó un importante motivo de reflexión. Una vez aceptada y reivindicada la potencialidad estética de las lenguas romances, estas se situaron en relación de igualdad con respecto al latín<sup>86</sup>, y a partir de ahí era posible incluso un intercambio de recursos. Los poetas pueden hacer uso de los «colores retóricos» de tradición clásica para embellecer sus textos y alcanzar mejor sus fines, pero también la poesía escrita en latín imita a la castellana:

Han comenzado en nuestros tiempos a querer imitar los [versos] latinos. Y no es poca alabanza de nuestra lengua, que sea tan facunda, que en ella se hallen, y quepan todos los números juntos, que por todas las demás lenguas están esparcidos: ni es de maravillar que los españoles tomemos a los latinos sus versos, pues ellos han ya comenzado a hurtarnos los nuestros, y a hazer octavas y redondillas en latín, de las cuales he yo visto algunas suaves y graciosas<sup>87</sup>.

El importante papel jugado por las poéticas en la que podríamos llamar «socialización» del lenguaje poético, al posibilitar la aceptación de recursos propios y ajenos que embellezcan el discurso literario<sup>88</sup> es un reflejo de ese programa de socialización del lector al que nos referíamos líneas más arriba: es esencial que el lenguaje poético esté previamente normalizado; debe ser un habla social, porque está dirigido al consumo de una determinada clase social que debe identificarse con él. Sólo entonces será una escritura ética o comprometida<sup>89</sup>. De esta manera, las poéticas, aunque nunca tanto como la propia tradición de los poetas y sus obras, abren un camino por el que la poesía puede expresar a su modo un mensaje estético cargado de intención social. Las poéticas enseñan que la propia estructura formal del texto, y no sólo su contenido, tiene capacidad por sí misma para «apaciguar las pasiones y colocar al oyente en un estado anímico de concordia con el universo»; que es la armonía de los componentes expresivos del poema la que genera los sentimientos de orden y bondad que convierten al hombre salvaje en civilizado, dominando sus pasiones a través del arte<sup>90</sup>:

<sup>85</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, IV, p. 5.

<sup>86</sup> Cfr. GÓMEZ MORENO. Á. *España y la Italia de los humanistas*. Madrid: Gredos, 1994, p. 109-120.

<sup>87</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XIV, p. 18.

<sup>88</sup> Cfr. BARTHES. *El grado cero...*, p. 47-48.

<sup>89</sup> IBÍDEM, p. 54-55.

<sup>90</sup> Cfr. BOBES, C. et ál. *Historia de la teoría...*, I, p. 42-43; y JAUSS. *Experiencia estética...*, p. 137.



Orfeo y Amphión [...] con la suavidad de sus versos cantados a la vihuela, redujeron a la vida política y civil los hombres de aquel tiempo, que como salvajes vivían en los montes sin ley, sin Rey, y sin República<sup>91</sup>.

Este tópico tradicional de las poéticas clasicistas se remonta a las obras de Aristóteles, Platón<sup>92</sup> y Horacio, en las que la creación poética se sitúa en el contexto de una filosofía política, como un hecho social que cumple una función en la organización de la polis o de la república. Esta finalidad socializadora está en Rengifo por encima de la formal-hedonista, lo cual supone que no cabe incluir a nuestro autor en el grupo de teóricos manieristas, como podría corresponderle por la fecha en que publica su tratado. La evolución teórica que va de la defensa del contenido (renacentista) a la de la forma (manierista) se da en Italia a partir de la segunda mitad del siglo XVI en los tratados de poética; mientras que en España se iniciaría sólo en algunos tratados de Retórica como los de Luis Vives (*De ratione dicendi*) o Antonio Lulio (*De oratione*). En ellos el adorno expresivo, el formalismo lingüístico, se concibe como una finalidad en sí de la expresión literaria y no ya como un medio de captar la atención del lector para luego instruirle. «El artificio poético —señala Berrio parafraseando a Vives— se torna independiente, y el deliete pierde su transitividad comunicativa para hacerse íntimo, intransitivo»<sup>93</sup>.

Rengifo reivindica un lenguaje literario que aproveche los recursos de expresión y adorno en beneficio de un didactismo incondicionalmente asumido como finalidad principal de la poesía. El lenguaje no debe perder nunca su referencialidad, su transitividad, puesto que en ella se sustenta la doctrina. Se trata, en definitiva, de dar prioridad al primer término de la dualidad tópica «res»/«verba». Pero, dado que la Poesía ha de enseñar algo, la cuestión que se plantean los tratadistas es ¿qué debe enseñar? Sin duda, modelos de vida social y espiritual. Es cierto que la literatura permite al lector disfrutar de

<sup>91</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, I, p. 1.

<sup>92</sup> A pesar del archiconocido tópico de la expulsión de los poetas de la *República* de Platón, no hay que olvidar que en otras obras suyas, en el *Protágoras* (325e-326a), por ejemplo, admite que la poesía ofrece modelos de comportamiento social: «Y los maestros se cuidan de estas cosas, y después de que los niños aprenden las letras y están en estado de comprender los escritos como antes lo hablado, los colocan en los bancos de la escuela para leer los poemas de los buenos poetas y les obligan a aprendérselos de memoria. En ellos hay muchas exhortaciones, muchas digresiones, y elogios y encomios de los virtuosos hombres de antaño, para que el muchacho, con la emulación, los imite y desee hacerse su semejante» (apud DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Orígenes del discurso...*, p. 64).

<sup>93</sup> GARCÍA BERRIO. *Introducción a la poética...*, p. 102. No me parece, sin embargo, que debamos incluir también a Carvallo en esa corriente manierista de defensa de una finalidad formal-hedonista de la poesía, como hace García Berrio, ya que «el oficio del Poeta —dice el autor del *Cisne de Apolo*— fue siempre alabar a Dios, y reformar, enmendar, y corregir las costumbres de los hombres. Y para esto fue necesario aplicar remedios conforme a las necesidades. Porque los viciosos tienen necesidad de reprehensión, los ignorantes de doctrina, los virtuosos de recreación, porque no falten en la virtud, y por ser de ordinario la reprehensión de los vicios, áspera a los viciosos, y la doctrina dura a los ignorantes, y por eso mal recibido lo uno y lo otro, los poetas lo açucaran y hazen suave con la suavidad y melodía de sus cantos, para alivianar la molestia, y hazer amable lo que era odioso» (CARVALLO. *Cisne de Apolo...*, I, p. 161-162).



modelos de sociedad ideales y desconocidos con los que puede completar el mundo incompleto en el que vive. Además, el «descubrimiento» de esos nuevos mundos supone de por sí un goce estético, porque le permite evadirse del mundo real, de su papel verdadero en la realidad: la literatura perfecciona su mundo y le proporciona gratificaciones que este no encontraría en su propia realidad<sup>94</sup>.

Pero esta postura corre el peligro de convertirse también en una defensa de la finalidad hedonista del arte, si no se vincula la presentación de ideales repúblicas imaginarias con una acción social real y posible. De ahí que el didactismo de los textos literarios implique necesariamente el acatamiento de los principios realistas de verosimilitud, como propugnaba Aristóteles y como parecían haber olvidado muchos autores del Renacimiento. Lo didáctico puede justificar incluso la distorsión de la verdad histórica, siempre que con ello no se traspasen los límites de lo verosímil, y siempre que esa distorsión se considere más efectiva para la difusión de una doctrina moral, social o de cualquier otro tipo. Porque lo admirable de esos mundos ideales tiene valor pedagógico cuando no perjudica lo verosímil. La ficción literaria debe constituir un punto de orientación para la práctica cotidiana, no sólo la práctica de un individuo que actúa de manera subjetiva, sino la de todo un colectivo al que esa ficción puede servirle de elemento que contribuya a crear una identidad social, o incluso a promover cambios en las estructuras sociales existentes que esa ficción problematiza, mediante la percepción imaginativa de modelos sociales más perfectos, que si son irrealizables hacen que el arte se sienta como distinto de la vida real y, por tanto, merecedor de la censura de los preceptistas que, como Rengifo, conciben la poesía como un instrumento de la pedagogía cívica. Lo inverosímil impide la identificación, ya que no se da la posibilidad de situarse en un terreno conocido en el cual somos capaces de experimentar lo desconocido, sino que se coloca al lector directamente en lo desconocido. De esta manera, la identificación, como estratagema de la que se vale el autor para estimular actitudes en el lector, no llega a producirse y la literatura no cumple su objetivo didáctico-moralizador<sup>95</sup>. Esta es la razón por la que en el s. XVI las novelas de caballerías y demás géneros literarios inverosímiles reciben la condena de los tratadistas, especialmente si se trata de autores que pertenecen a la Compañía de Jesús y están empeñados en la divulgación de una moral contrarreformista. Por eso Rengifo, al que debemos incluir en este grupo, censura a los autores «que se dan a fingir aventuras, y patrañas portentosas [...], que son mentiras, y sin moralidad, ni fruto ninguno, por ser muy desproporcionadas, y fuera de todo curso natural»<sup>96</sup>.

<sup>94</sup> JAUSS. *Experiencia estética...*, p. 40-43; y BÜRGER. «Problemas de investigación...», p. 194-195.

<sup>95</sup> ISER. W. «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico». En: VV. AA. *Estética de la recepción...*, p. 215-243 (véanse ahora p. 238-239).

<sup>96</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, IV, p. 4.

Sin embargo, es obvio que existen realidades «invisibles», como las denomina Jauss<sup>97</sup>, evocadas por la literatura religiosa (la belleza del Reino de Dios, la trascendencia de las instituciones religiosas, la interior vida espiritual del alma cristiana), que no sólo no debemos incluir entre las ficciones inverosímiles de los poetas, sino que son precisamente la materia idónea de toda la poesía, el «verdadero espíritu poético», del que habla Rengifo<sup>98</sup>. Queda con ello consagrada la idea de Platón de que sólo deben ser permitidos los discursos literarios que están en el orden Verdad-Bien-Belleza, como puedan ser los himnos a los dioses o los cantos de alabanza de los hombres buenos, que son los únicos que redundan en beneficio del Estado y del hombre, porque fomentan la virtud. Y sin embargo, esto no quiere decir que los poetas no tuvieran que defenderse una y otra vez de las sospechas de los inquisidores, tanto si los temas de su poesía eran paganos como religiosos. Era posible incluso que si la temática era divinizante sus precauciones tuvieran que ser mayores, porque «la experiencia estética vista desde el criterio de la autoridad religiosa, está siempre bajo la sospecha de rebeldía; es decir, al servirse de ella para representar una significación sobrenatural, representa la manifestación sensorial de una manera perfecta, provocando el placer por el objeto en sí»<sup>99</sup>. Rengifo escribe su manual pensando en un tipo de poeta que, una vez informado por los entendidos de los detalles de la materia que se propone tratar, «pintará aquellas mismas cosas mejor que los mismos artífices que se las dixerón»<sup>100</sup>. Esto puede suponer que el lector se sienta más atraído por las formas hermoeadas que por las ideas que se intentan representar a través de ellas, y por tanto, que, independientemente de sus contenidos, la poesía sea siempre peligrosa, ya que su objeto primero es la creación de una belleza que produzca placer en el lector, aunque con ella se pretenda inculcar la doctrina. Este irresoluble problema hace que algunos admitan y hasta cultiven la poesía como instrumento de propaganda religiosa, y que otros, incluso dentro de una misma orden religiosa, la rechacen.

#### 4.2.4. La materia poética: concepto de imitación y exigencia de verosimilitud

La prioridad que los preceptistas del Siglo de Oro otorgan al primer término de la dualidad tópica «res»/«verba» se debe al concepto tradicional de arte según el cual su función principal es, precisamente, la de «hacer visible lo invisible, de hacer presente lo que solamente puede ser imaginado

<sup>97</sup> JAUSS. *Experiencia estética...*, p.127-128. Podemos equiparar estas realidades «invisibles» con las «abstracciones doctrinales» de que habla GARCÍA BERRIO. *Formación de la teoría...*, I, p. 421. Y también con las «impresiones morales» mencionadas por MAN. «Retórica de la ceguera...», p. 198.

<sup>98</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Estímulo del divino amor», p. 102.

<sup>99</sup> JAUSS. *Experiencia estética...*, p. 32-34.

<sup>100</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, III, p. 4.



[...]. De ahí el acento puesto sobre el contenido como fundamento del juicio estético», que viene a demostrar la sumisión de los tratados de este período a una «metafísica de la presencia», según Paul de Man; sin que, de ese modo, podamos plantear ninguna «diferencia entre las impresiones físicas exteriores y las impresiones morales» a la hora de establecer ambas como materias susceptibles de imitación por parte del artista<sup>101</sup>. Si en la defensa de la universalidad de la materia artística que se venía realizando desde la retórica clásica, especialmente desde Quintiliano, se afirmaba que todos los objetos son posible materia del discurso, la extensión del significado del término «objetos» abarcaba principalmente las acciones humanas, en la Poética «el paisaje, conceptos intelectuales, etc., [...] eran rechazados tradicionalmente como objetos de imitación»<sup>102</sup>. Frente a esta objeción, García Berrio parece encontrar en Cascales la particularidad de considerar que también es imitable por los poetas lo que concierne a objetos inanimados, y sólo se remonta, entre los preceptistas españoles, a Pinciano para señalar cómo en este no está tan clara, aunque sí sugerida, esa misma idea; y, entre los italianos, a Robortello, como único representante significativo de esta opinión. Pero tomando a Aristóteles como referencia —según el cual, el poeta «representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser»—<sup>103</sup>, Rengifo llega a decir, de forma «positiva y valiente», según Porqueras Mayo<sup>104</sup>, que «la materia del arte poética son las cosas que tienen ser y las que no lo tienen, si no es el que del mismo poeta reciben»<sup>105</sup>. Con lo cual se sitúa dentro de cierta Escolástica representada entre otros por la excepcional figura en su tiempo del jesuita F. Suárez, con quien el autor del *Arte poética española* compartió su cuarto curso de Teología cuando ambos residían en Salamanca en el mismo colegio de la Compañía (curso de 1593-1594), y seguramente algunas de las mismas ideas que luego el ilustre teólogo recogería en sus *Disputaciones Metafísicas* (1597). En lo que se refiere a la materia poética, la influencia del P. Suárez se aprecia en esa forma de entender que el ser no sólo es «id quod est», como lo había definido Santo Tomás, sino también «aquello que puede ser». El poeta, como un segundo creador, convierte seres potenciales en reales; lo cual nos remonta nuevamente a esa dependencia de una metafísica de la presencia por la que el poeta basa su creación en la imitación de lo que ya existe o de lo que debe convertir en algo con existencia real<sup>106</sup>.

No entra Rengifo a discutir el problema, largamente debatido entre los preceptistas italianos de su tiempo, de si la poesía lírica, a la que está dedicado su tratado, incluía las acciones entre sus objetos posibles de imitación, o

<sup>101</sup> MAN. «Retórica de la ceguera...», p. 196-198.

<sup>102</sup> GARCÍA BERRIO, A. *Introducción a la poética...*, p. 57.

<sup>103</sup> ARISTÓTELES. *Poética...*, 1460b.

<sup>104</sup> PORQUERAS MAYO. *La teoría poética en el Renacimiento...*, p. 48.

<sup>105</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, III, p. 3.

<sup>106</sup> Nótese aquí la influencia de las ideas de Demócrito sobre el poeta como ser poseído o inspirado por la divinidad (cf. BOBES et ál. *Historia de la teoría...*, p. 36-38).



solamente fábulas y conceptos. Esta no era una cuestión marginal, pues durante mucho tiempo la lírica como género no tuvo existencia oficial, a pesar de su «plena realidad en la praxis poética», precisamente porque recibía la acusación de carecer de imitación de acciones. Esta carencia implicaba a su vez una ausencia de contenido moral y era aquí donde encontraban sus adversarios una razón para condenarla, al menos en la teoría<sup>107</sup>.

La contrarréplica a esta frecuente acusación utilizaba como argumento principal, en el caso de Rengifo, la defensa de un contenido religioso como objeto de imitación poética, pues los asuntos que conciernen a la divinidad eran considerados como la materia más sublime, muy por encima, claro está, de las acciones humanas más elevadas y magníficas. Sin llegar a concebir la inspiración poética como resultado de una influencia divina, como hace Ficino, el poeta que se remonta en su obra a la imitación de la materia divinizada «libera el alma de sus opresores vínculos terrenos y la conduce a las regiones de la verdad para permitirle, después, realizar en el mundo y en las formas sensibles aquello de lo que ha participado [...] [y] gozar de la armonía suprema de la mente divina»<sup>108</sup>. La poesía religiosa hace que el poeta (o el lector) sienta cómo

va obrando en tu alma afectos de amor de Dios, y que se va encendiendo en tu corazón este dulce y sabroso fuego [...], de cuyo ardor nacerá la perfección, y alteza de tus versos, y el verdadero espíritu poético.<sup>109</sup>

La comunicación poética de esa experiencia religiosa no puede ser sino la descripción o el relato derivados de la vivencia, con lo que la poesía, entendida como expresión por medio del lenguaje, queda necesariamente subordinada a la materia, sobre todo si la materia es mística.

Parece latente en el pensamiento de Rengifo, una vez más, la conocida reflexión de Horacio de que es preferible una buena materia a un buen discurso (vv. 319-322 de su *Epístola*...); y tal vez más aún la jerarquía de los grados de belleza establecida por Platón, y sus continuadores como Plotino, en la que la belleza espiritual o divina es muy superior a la corporal o humana. Esta alineación en defensa estricta de la «res» es la que llevaba a algunos a señalar como equivocada la preferencia de las delicias formales sobre las espirituales en los textos literarios. Por una vez, quizá involuntariamente, Rengifo se hace eco de un viejo lugar común antirretórico, según el cual lo verdadero contenido en la materia es superior a los deleites de los recursos expresivos del discurso: el alma (res) tiene prioridad sobre el cuerpo (verba)<sup>110</sup>. Sólo como una inevitable concesión al propósito de facilitar al poeta

<sup>107</sup> GARCÍA BERRIO. *Formación de la teoría...*, I, p. 98 y 421.

<sup>108</sup> GARCÍA GALIANO. *La imitación...*, p. 214.

<sup>109</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Estímulo del divino amor», p. 102.

<sup>110</sup> VEGA RAMOS. *El secreto artificio...*, p. 152. Un análisis comparativo de las ideas de los tratadistas españoles auriseculares acerca de la dualidad *res/verba* puede verse en DARST. *Imitatio...*, p. 59-68.

su trabajo de composición y que este se preocupe más de la materia del poema, puede entenderse que Rengifo invierta por una vez el sentido del acto creador:

Las mismas consonantes —dice— como se van leyendo, van dando conceptos, y abriendo la vena, y el camino no sólo para acabar una copla, sino para comenzar, y proseguir otras<sup>111</sup>.

Dado que el signo se compone de significante y significado, la elección de un término por exigencia de la rima antes que por su significación supone una alteración del orden normal descrito más arriba. No se trata de describir o relatar un hecho a través de la palabra, sino de asociar una palabra ya dada por exigencia de la rima a un mensaje adecuado al sentido del texto<sup>112</sup>. La «Silva de consonantes» del *Arte poética española* podría ser considerada en sí misma, aislada de los capítulos anteriores, como un manantial del que, junto a las palabras ordenadas por su rima, brotan ideas y materias posibles para el trabajo del poeta. Lo cual no deja de reflejar una muy considerable valoración del vocabulario como componente poético, que debe relacionarse tanto con la tradición petrarquista que había canonizado un léxico propio (como recuerda Rengifo cuando hace mención de un diccionario de rimas elaborado sólo con palabras usadas por Petrarca), como, tal vez, con «la supervaloración de los elementos formales, metaforismo y vocabulario especialmente» que se dará luego entre los autores del Barroco<sup>113</sup>.

Podemos aceptar, tal vez, que Rengifo haya querido encarecer el valor de su obra incluyendo este discreto paréntesis en defensa de la palabra. Pero no significa esto que haya olvidado el carácter referencial del léxico poético. Para Rengifo el lenguaje de los textos literarios es sólo una réplica del lenguaje real, incluso cuando evoca realidades imaginarias o alegóricas, porque el poeta habla a través del poema como si lo hiciera de verdad, esto es, empleando las palabras como si su referente tuviera existencia plena, y como si la intención de su discurso comprometiera al lector de la misma manera que se sienten comprometidos los interlocutores de un coloquio real<sup>114</sup>:

Al [poeta] pertenece no sólo el hablar de cosas verdaderas, pero mucho más el fingir, y aun esto en tanto grado, que dize Aristóteles, que solos los que fingen son propiamente poetas. Y no quiso dezir que los poetas avían de mentir, sino que avían de describir y pintar tan al vivo las cosas que diessen como vida a lo que estava muerto, y fingiessen ya la fama, ya

<sup>111</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética*..., «Silva de consonantes», [Prólogo], p. 121.

<sup>112</sup> Este procedimiento había sido rechazado tajantemente por Herrera; cf. NAVARRETE, I. *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y Teoría en la España renacentista*. Madrid: Gredos, 1994, p. 212.

<sup>113</sup> GARCÍA BERRIO. *Formación de la teoría*..., I, p. 60.

<sup>114</sup> Cfr. OHMANN, R. «El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas». En: VV. AA. *Pragmática de la comunicación literaria* (compilación y bibliografía de J. A. MAYORAL). Madrid: Arco-Libros, 1987, pp. 35-57 (vid. p. 45); y LEVIN, S. R. «Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema». En: VV. AA. *Pragmática de la comunicación*..., p. 59-82 (vid. p. 67).



la envidia, ya la república ya otras cosas que no son vivientes ni personas, como si realmente lo fueran, o que fingiesen marañas, y fábulas tales, que aunque no huviessen assí passado fuessen muy semejantes a las que suelen acaecer<sup>115</sup>.

En los textos en los que las palabras tienen un sentido figurado actúa el pacto necesario entre el lector y la obra, según el cual se entiende que el poeta ha disfrazado su mensaje con términos cuya significación es translaticia<sup>116</sup> y que el lector deberá descifrar el verdadero sentido que el texto tiene en relación con el universo de referencias reales:

¡Cuántas veces la Poesía bien concertada ha sacado agua de los duros pedernales, hecho parar los ríos, detenerse los tigres, y leones en medio de su carrera, y inclinarse las ramas de los altos árboles para oír, y finalmente edificarse los pueblos y ciudades! Muchos efectos destos se atribuyen a los sabrosos, y elegantes versos que Orfeo, y Amfión cantavan. Y a la verdad no hizieron ellos estas cosas assí materialmente como suena, pero hizieron lo que por ellas se significa, que es mover los hombres duros, y amansarlos, y quitarles la fiereza natural con que se avían criado, y hazerles parar en medio del furor de sus passiones, y finalmente componerlos, y ordenarlos entre sí, y hazerles que se juntassen a vivir dentro de unos mismos muros<sup>117</sup>.

El poeta es un creador privilegiado sobre el resto de los artistas, según Escalígero, porque sólo él puede crear una segunda naturaleza a través de su poesía<sup>118</sup>. Sin embargo, aunque en la expresión de esa nueva realidad deba hacerse uso de un lenguaje diferente del habitual en su sentido externo (el «así como suena» de Rengifo), la exigencia de que todo texto literario implique moralmente a sus receptores obliga siempre a que ese lenguaje mantenga algún tipo de vínculo con el mundo real. De esta manera, y gracias a la potencialidad creadora de los poetas, estos pueden o bien crear «ex nihilo» un mundo perfecto que sirva de modelo al que orientar el ya conocido; o bien imitar sólo aquella perfección a la que la sabiduría da acceso<sup>119</sup>; o, en fin, recrear perfeccionándola la realidad imperfecta que sirve de objeto de imitación, aunque sólo sea porque el lenguaje poético permite describirla con mayor belleza, porque el poeta «pintará aquellas mismas cosas, mejor que los mismos artífices que se las dixerón»<sup>120</sup>. De donde se deduce que el oficio del poeta consiste para Rengifo en reproducir pictóricamente (alusión al tópico aristotélico y horaciano del «ut pictura poesis») la realidad, embelleciéndola

---

<sup>115</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, III, p. 3-4.

<sup>116</sup> LEVIN. «Consideraciones...», p. 74.

<sup>117</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, V, p. 9.

<sup>118</sup> JAUSS. *Experiencia estética...*, p. 82.

<sup>119</sup> IBÍDEM, p. 98.

<sup>120</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, III, p. 4.



por medio de palabras y acercándola más a una idea de valor universal, y no sólo histórico, que era para Aristóteles la esencia de lo poético y que se relacionaba más con la imagen que con la palabra, a pesar de todo.

Este concepto de la poesía como materialización sensible del ideal tiene también, indudablemente, una raíz platónica. Sin embargo, el argumento de que los poetas imitan e incluso superan el discurso de los artesanos parece en Rengifo una manera de salvar una de las principales razones por las que Platón despreciaba a los poetas. En efecto, aunque Homero imitara el discurso de los artesanos, eso no quiere decir, según Platón, que fuera conocedor del oficio al que estos se dedicaban y, por tanto, su poesía carece de valor<sup>121</sup>:

Admitamos por eso —dice Platón— que el pintor nos diseñe un zapatero, un carpintero y los demás artesanos sin entender la más pequeña de sus artes. No obstante, si es un buen pintor, podrá mostrar a distancia su obra, tanto a los niños como a hombres insensatos, y llegar a engañarlos con la apariencia de un carpintero de verdad [...]. Después de esto, habrá que considerar la tragedia, y con ella a Homero, jefe de este género<sup>122</sup>.

Pero cuando Rengifo nos advierte de que no es necesario que el poeta domine todos los saberes, sino que bastará con que se informe de los verdaderos conocedores, parece escudarse nuevamente en la autoridad de Aristóteles para defenderse de Platón, puesto que para el Estagirita «el poeta no tiene necesidad de ajustarse, en su arte, a las exigencias de otras técnicas [...]». Con que represente las cosas según se dice que son, ya está cumpliendo las exigencias del arte poética<sup>123</sup>, porque con eso se considerará que su representación es verosímil, aunque no sea exacta. Casi podría decirse incluso que Rengifo lleva a cabo una hábil síntesis de los tres tipos fundamentales de imitación: la aristotélica, la platónica (o mejor dicho neoplatónica) y la humanística. A partir de la imitación de la naturaleza (mimesis aristotélica) y con la ayuda de los modelos (imitación humanística) el poeta se acerca mejor que nadie a la perfección de la Idea (mimesis platónica)<sup>124</sup>.

<sup>121</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Orígenes del discurso...*, p. 63.

<sup>122</sup> PLATÓN. *República*, X. En: PLATÓN. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1974 (2.ª ed.), 1974, p. 829. Para la interpretación del pasaje completo (598c6-d5) véase el libro de HAVELOCK, E. A. *Prefacio a Platón*. Madrid: Visor, 1994, p. 39.

<sup>123</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Orígenes del discurso...*, p. 90; cfr. ARISTÓTELES. *Poética...*, 1460b-1461a.

<sup>124</sup> D. Darst denomina *imitatio* pura al proceso de creación que sigue la fórmula «ars imitatio naturae», la «imitación como espejo de la naturaleza». Pero se dan otros tipos de imitación entre los escritores y tratadistas de nuestro Siglo de Oro. Darst los llama *cognitio* y *electio*. *Cognitio* se refiere a la «idea académica y contrarreformista de imitación basada en doctrina y ciencia», que viene a corresponderse con lo que otros entienden como imitación humanística, es decir, la que se basa en el estudio de los modelos o autoridades. *Electio* es un tipo de imitación que «se usará para describir el proceso artístico que intente emular la naturaleza escogiendo diferentes aspectos de ella para formar una composición mejor de la que se ve en el mundo objetivo». Este modo habría que situarlo a medio camino entre *imitatio* y *cognitio*, según Darst, quien, por otra parte, ve el manifiesto cultista de Luis Carrillo y Sotomayor como el testimonio que mejor expresa ese concepto de *electio*. Pero esta,

Rengifo tiene muy en cuenta, además, que en los modelos platónico y aristotélico de mimesis se establecía una estrecha relación entre el modo de imitación y la realidad que sirve de objeto de imitación a través de conceptos como el de «mentira» poética (en Platón) y de verosimilitud (en Aristóteles), a los que ya aludíamos en páginas anteriores. Para el autor de la *República* los poetas son incapaces de reproducir las cosas como realmente son, luego su poesía no es más que un discurso lleno de mentiras que debe ser prohibido como instrumento de educación. Aristóteles vino a salvar este grave inconveniente aduciendo, como vimos, su archiconocido principio de verosimilitud: el poeta no tiene por qué representar necesariamente las cosas como son, sino que puede también imitar realidades, más bien acciones, tal como estas pudieran ser o haber sido, independientemente de su verdad histórica. Uno de los componentes más importantes del conflicto nacido de la oposición de estas dos actitudes es el que se refiere a las posibilidades moralizadoras de los textos literarios. Contrariando la opinión de Platón, el Estagirita se muestra convencido de que lo verosímil es preferible a lo histórico, porque frente a este, que es circunstancial, aquel es universal. Rengifo se sitúa en un lugar intermedio. Cree por una parte que la labor de los poetas consiste en propagar las hazañas de los héroes reales para ofrecer un ejemplo de virtud a los demás ciudadanos. Sin embargo, en esa recreación de un hecho histórico ejemplar, el poeta debe ser capaz de reelaborar la materia, «amplificándola» y «eternizando» a los héroes, de manera que adquiriera una dimensión de validez universal, esto es, que cualquier lector de cualquier lugar y tiempo encuentre en esa obra alguna enseñanza provechosa. Por eso, aunque los héroes constituyen por sí mismos un ejemplo de conducta,

los otros [los poetas] escribiendo, y amplificando las victorias destos, y eternizando sus nombres, y fama, no menos inflamavan los ánimos de los presentes, y venideros a la imitación de sus antepasados. Y aun por esta razón más se debía la láurea a los poetas, que a los vencedores, pues estos solamente aprovechaban a los que con ellos venían, o a los que en aquella provincia estaban a la mira de lo que pasava: pero los poetas no a un ejército, o provincia, ni a solos los hombres de un siglo, sino a todas las provincias, y reinos del mundo, y a todos los hombres, a cuyas manos avían de venir sus obras<sup>125</sup>.

Como ya dijimos, la distorsión de la verdad histórica, insinuada en el uso del verbo «amplificar», encuentra su justificación en el empleo didáctico al que va dirigida, siempre que no se sobrepasen los límites de lo verosímil. Esto

---

además, se ve perfeccionada por lo que Darst denomina *correctio*, proceso por el cual el poeta escoge las partes más correctas —artística y moralmente— de la naturaleza o perfecciona lo que se encuentra en ella. Rengifo, según lo que venimos exponiendo, se acerca más, sin duda, a la *electio* y *correctio* (o imitación humanística) que a ninguna de las otras dos, aunque no las pierda de vista.

<sup>125</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, V, p. 6-7.



significa que Rengifo asume con naturalidad que lo verosímil no excluye en absoluto lo falso cuando nace de esa «esencia capaz de fecundar [...] órdenes diferentes por alejamiento o ficción» que reside en lo verdadero<sup>126</sup>. La importancia que se concede a la verosimilitud de los textos literarios está vinculada continuamente, sobre todo, a la de su finalidad, puesto que, según Escalígero, el que la materia literaria sea «probable» constituye una condición indispensable de la persuasión<sup>127</sup>. Por el contrario, la ficción inverosímil es patológica, en cuanto no permite, ni racional ni emotivamente, que «los sentimientos limpios y las pasiones más altas de la literatura» se introduzcan en la vida de los lectores<sup>128</sup>. El prejuicio latente en la condena de los textos inverosímiles de las novelas de caballerías, por ejemplo, consistía en creer que en estas no se pretendía ni encontraba otra cosa que una lectura cuyo objetivo no era más que el entretenimiento o deleite improductivo, puesto que era indiscutible la ecuación que unía lo inverosímil a la búsqueda del placer, frente a la que consideraba lo verosímil como condición indispensable de lo provechoso. Así, las novelas de caballerías son:

aventuras, y patrañas portentosas, que con saber los que las leen que son mentiras, y sin moralidad, ni fruto ninguno, por ser muy desproporcionadas, y fuera de todo curso natural, se comen las manos tras ellas<sup>129</sup>.

Esta censura fue escrita en torno a las mismas fechas en que se supone que Cervantes comenzó la redacción de los primeros capítulos del *Quijote*, por lo que es un testimonio más de esa corriente de opinión tan contraria a este género<sup>130</sup> que, no obstante, contaba entre sus admiradores a cultos humanistas y devotos religiosos como el propio S. Ignacio. A Rengifo le desconcierta especialmente la reacción de entusiasmo y deleite («se comen las manos...») de quienes son conscientes de la inverosimilitud y falta de provecho de estas historias, porque rechaza tajantemente, como deja entrever aquí, toda obra de arte escrita sólo para deleite y sin pretensiones moralizadoras. Los defectos relativos a las técnicas de composición de las novelas de caballerías (la «desproporción» de las partes, el estar «fuera de todo curso natural») son la causa injustificable de esa falta de moralidad, porque transgreden dos principios tópicos consagrados por la preceptiva clásica: el de proporción, equilibrio y unidad entre las partes de la fábula, y el de adecuación a las leyes de la naturaleza.

El concepto de proporción tiene, sin embargo, varios posibles significados en la poética clásica; aunque, dado que los preceptistas del Siglo

<sup>126</sup> BARTHES. *El grado cero...*, p. 39.

<sup>127</sup> GARCÍA BERRIO. *Formación de la teoría...*, I, p. 170.

<sup>128</sup> JAUSS. *Experiencia estética...*, p. 35.

<sup>129</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, p. IV, 4.

<sup>130</sup> Que se repite en algún autor italiano como Summo, al que las novelas de caballerías españolas le sirven de ejemplo perfecto de atentado contra las normas aristotélicas; Cfr. GARCÍA BERRIO. *Formación de la teoría...*, I, p. 54 y n. 74.



de Oro lo reciben a través de Horacio fundamentalmente<sup>131</sup>, es seguro que Rengifo lo emplea siguiendo al autor de la *Epístola a los Pisones*. Sólo si se guardan las debidas proporciones —dice Horacio— la obra tendrá unidad y mantendrá su estructuración orgánica. También exige Horacio que haya proporción entre el estilo empleado por el autor y los efectos que se pretenden suscitar en los lectores, y entre el metro empleado y el género elegido. Por una parte, podemos suponer que cuando Rengifo censura las novelas de caballerías por ser «muy desproporcionadas», su idea de proporción es equivalente a la concepción moderna del texto literario como «estructura»<sup>132</sup>. Por eso las novelas de caballerías, escritas a menudo con abundantes muestras de descuido y falta de pretensiones literarias, eran para él, como para muchos otros, obras propias de un género despreciable. Por otra parte, queda menos claro si podemos suponer en Rengifo un concepto de proporción como relación adecuada entre metro y género, materia y metro, etc., es decir, como sinónimo de lo que se entiende por «decoro» literario, aunque dé muestras constantes en su descripción de cada género estrófico de su preocupación por indicar cuál es la materia adecuada a cada estructura métrica.

Con respecto al otro principio tópico transgredido por las novelas de caballerías, según Rengifo, el de su falta de adecuación a las leyes de la naturaleza, hay que decir que parece hacer referencia a postulados presentes en las obras de los maestros de la retórica clásica, Cicerón y Quintiliano. Para Cicerón (y de su mano, para Rengifo) una narración será verosímil si en ella aparecen cosas que «suelen» aparecer en la realidad; y para Quintiliano si lo narrado no se opone a la naturaleza<sup>133</sup>. Esto quiere decir que:

El universo ficticio creado por el poeta está gobernado por los mismos principios que lo está el mundo real [...]. El poeta no debe introducir modificaciones, porque así como el arquitecto debe someterse a las leyes inmutables de las matemáticas, el poeta debe hacerlo a los principios invariables de la naturaleza<sup>134</sup>.

<sup>131</sup> No deja de resultar sorprendente que Plotino, inspirador fundamental del concepto de Poesía que hemos analizado en Rengifo, basado en la medida y, precisamente, la proporción, llegue a la conclusión de que la belleza no puede ser resultado de una relación o proporción, sino una cualidad que los objetos poseen por sí mismos como reflejo que son de una belleza superior (Cfr. BOBES. *Historia de la teoría...*, I, p. 205).

<sup>132</sup> «Con dicho término se alude, en Crítica Literaria, a la configuración interna de un texto, cuyos elementos constituyentes están interrelacionados, formando un todo sistemático», según ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 1995. p. 383.

<sup>133</sup> «Solent apparere in veritate», dice Cicerón en su *De inventione*, I, XXI; y «Ne quid naturae dicamus adversum», matiza Quintiliano en su *Institutio*, IV, II; cito apud POZUELO YVANCOS. *Del Formalismo...*, p. 154-154. Nótese la proximidad del texto de Cicerón con Rengifo cuando este señala que los poetas han de fingir «fábulas tales, que aunque no huviessen así pasado, fuessen muy semejantes a las que suelen acaecer» (DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, III, p. 4).

<sup>134</sup> SHEPARD. *El Pinciano...*, p. 57.

Lo cual no es óbice para que muchos preceptistas consideren —recor-démoslo— que el arte tiene licencia para, aun reproduciendo la naturaleza de las cosas o acciones tal como estas se manifiestan en la realidad, mejorarlas de modo que permitan ofrecer al lector un modelo de perfección hacia el que orientar la praxis, liberándolo, a la vez, y de manera que cause deleite, de las limitaciones o imperfecciones del mundo real. Lo único que resulta imprescindible es que el texto literario permita creer que lo que cuenta ha ocurrido o puede ocurrir así realmente, aunque sea ficticio. Un indicio infalible de la adecuación verosímil de un texto a la naturaleza que reproduce es el de su capacidad para emocionar o conmover al lector. Un texto que alcanza el efecto retórico del «movere» tiene que haber respetado necesariamente las leyes de lo verosímil<sup>135</sup>, porque sólo cuando la imitación tiene apariencia de realidad permite la identificación del espectador con el mundo que se representa y, a partir de ahí, la estimulación de sus resortes afectivos. Y eso es lo que viene a afirmar Rengifo, que si no se respeta en la ficción el curso de la naturaleza no es posible que de la obra extraigan los lectores ningún provecho.

Sólo le queda dar una solución al problema de la incompatibilidad entre discurso literario verosímil y versificación, del que no hace mención. A este propósito Pinciano da una explicación que en parte podemos relacionar con lo que nos parece debía de ser el pensamiento de Rengifo. Dice el autor de la *Philosophía Antigua Poética* en su Epístola Tercera («De la essencia y causas de la poética») que, aunque es cierto que «los metros [...] repugnan al a forma de la poesía, que es la imitación», la ayudan mucho a proporcionar «deleyte para la enseñanza». Lo cual recuerda a Rengifo cuando afirma que los poetas «deleitarán con la suavidad del metro»<sup>136</sup>. Pero Pinciano añade aún otra razón que parece de más peso en la justificación del uso del verso en la Poesía, y es que «algunas especies de Poética no saben estar sin él»<sup>137</sup>. Sin que Rengifo llegue a advertirlo en ningún momento, es evidente, como señalábamos más arriba, que su Poética está orientada a la reglamentación de la poesía lírica, es decir, la que se manifiesta a través de redondillas, quintillas, sonetos, canciones y otros muchos géneros estróficos que no existirían de no ser por el verso, independientemente de que se conciba la poesía como imitación<sup>138</sup>. Porque incluso el propio Aristóteles incluye la versificación como un don natural de los hombres junto a la capacidad de imitar<sup>139</sup>, afirmación en la que podían haberse apoyado los defensores del verso como elemento «natural» de la poesía, y no artificial, es decir, no contrario a la imitación verosímil<sup>140</sup>.

<sup>135</sup> JAUSS. *Experiencia estética...*, p. 64.

<sup>136</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, IV, p. 5.

<sup>137</sup> LÓPEZ PINCIANO. *Philosophía Antigua Poética* (ed. de Alfredo Carballo Picazo). Madrid: C.S.I.C., 1973, T. I, p. 207-208.

<sup>138</sup> Cfr. SHEPARD. *El Pinciano...*, p. 51-52.

<sup>139</sup> «Siéndonos, pues, natural el imitar, así como la armonía y el ritmo (pues es evidente que los metros son partes de los ritmos)...» (ARISTÓTELES. *Poética...*, 1448b).

<sup>140</sup> Vid. ahora ARISTÓTELES. *Poética...*, p. 255, n. 60-62 (siempre según la edición citada de GARCÍA YEBRA). También para Cicerón (en el párrafo 173 de *El orador*) los hombres fueron



### 4.3. EL POETA

#### 4.3.1. Las cualidades del poeta: el tópico *ars/ingenium*

A partir de la definición de arte poética como «un hábito o facultad del entendimiento», es decir, como conjunto de técnicas o normas que el poeta debe adquirir o aprender, el *Arte poética española* constituye un declarado empeño por inculcar en los aspirantes a poetas los principios generales y técnicos que rigen el proceso de creación. Dicho empeño parte en Rengifo de un presupuesto horaciano convertido en tópico de las preceptivas literarias, el de que la vena y el arte son ambos fundamentos necesarios en el poeta, el cual debe saber aprovecharlos de manera equilibrada y complementaria:

Se ha preguntado —dice Horacio— si es la naturaleza la que hace a un poema digno de elogio o si es el arte; yo no veo a qué servirá el trabajo sin una rica vena ni el genio sin pulir; cada uno pide la ayuda del otro, y ambos conspiran juntos amistosamente<sup>141</sup>.

De manera coherente, Rengifo rechaza el famoso dicho «los poetas nacen, y los oradores se hacen» que, a pesar de haber sido atribuido a Horacio, entra en total contradicción con los versos transcritos más arriba<sup>142</sup>. Es en estos donde Rengifo encuentra el argumento principal para su defensa de un modelo de aprendiz que llega a poeta mediante la educación de su «entendimiento», considerado este en la teoría literaria clasicista como una capacidad intelectual en abstracto, sin la cual todo trabajo es inútil. A la vez, tiene que estar orientado en la práctica por un conjunto de reglas o normas que lo asesoran y corrigen. Así, en lo que se refiere a la creación artística, esa normativa constituye el «arte» y su dominio depende de la asiduidad y dedicación con que el poeta se aplique a ponerlo en práctica. Después, cuando se ha conseguido ya dominar el arte gracias a la ejercitación continua de las normas, dicho arte se convierte en un «hábito» del entendimiento, que ayuda al poeta a «componer versos con facilidad». Si los poetas que han ejecutado frecuentemente las normas de composición poética consiguen convertir el arte en un hábito de su entendimiento, esto es, en una facultad casi tan innata o natural como el propio entendimiento, pueden alcanzar el grado ideal de aptitud poética, en

---

dotados de una capacidad natural para percibir el ritmo poético; CICERÓN. *El orador* (ed. y trad. de E. SÁNCHEZ SALOR). Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 121.

<sup>141</sup> HORACIO. *Epístola a los Pisones*. En: ARISTÓTELES-HORACIO. *Artes poéticas* (ed. de Aníbal GONZÁLEZ). Madrid: Taurus, 1988, p. 143. Sobre los antecedentes aristotélicos de esta idea véase la edición citada de ARISTÓTELES. *Poética*..., 1451a y 1455a, así como la nota 139, p. 271, de GARCÍA YEBRA.

<sup>142</sup> Sobre la génesis, popularización y recepción tradicional de este dicho desde la antigua Roma hasta los preceptistas europeos del Renacimiento véase la obra de GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría*..., I, p. 310-311. Pinciano es uno de los que advierte expresamente que este dicho contradice los más autorizados versos 408-411 de la *Epístola*... de Horacio que acabamos de transcribir; cfr. LÓPEZ PINCIANO. *Philosophía Antigua*..., I, p. 221.



el cual, «sin acordarse de reglas exerciten la Poesía con grande facilidad»<sup>143</sup>. Esta manera de entender el proceso de formación de los poetas implica una decidida e indudable defensa del *ars* frente al *ingenium*. La preferencia por el «arte» es, en realidad, una postura natural de muchos de los que componían tratados de preceptiva en los que no se hacía otra cosa que canonizar a los autores que había que imitar y establecer las normas que se debían respetar<sup>144</sup>, puesto que ya el mismo hecho de proponer la imitación de autores convertidos en modelos era una forma más de ponerse del lado de los defensores del *ars*.

Una postura diferente era la de quienes, aun escribiendo tratados de poética, pensaban que la experiencia propia del poeta, el aprendizaje basado en la corrección de errores, constituía un método de formación preferible al de la imitación de los autores canonizados. Según la Retórica clásica, asimilada también en gran medida por Rengifo, las primeras obras de arte fueron fruto de la naturaleza. Después, por azar o casualidad, se produjeron nuevas obras hasta que el poeta llegó a comprobar, aunque no a comprender, el proceso de creación poética. Con la repetición de tales comprobaciones el poeta adquiere una experiencia que constituye, en cuanto que repetición de modos comprobados de creación artística, una primera forma de imitación. La «defensa entusiasta de la experiencia —dice Berrio— suponía, por un lado, una temprana toma de actitud en los años finales del *quattrocento* a favor de la que había de ser la postura más progresista en el debate del tópico [...] de la dualidad *ingenium/ars*, resuelta con la prioridad del *ingenium*»<sup>145</sup>. En España, la consagración definitiva de la defensa del ingenio sobre el arte se da en el *Examen de ingenios* (Baeza, 1575) del doctor Huarte de San Juan, en donde poesía y ciencia se distinguen sobre la base del componente imaginativo-fantástico presente en la primera y ausente en la segunda. Este argumento lo repetirá L. A. de Carvallo en su *Cisne de Apolo*, que se convertirá así en la primera de las poéticas del Siglo de Oro en la que se defiende el ingenio y no el arte como facultad necesaria de los poetas<sup>146</sup>.

El método que sugiere Rengifo tan sólo alcanza a proponer que la imitación de los modelos (defensa del *ars*) se complementa con la práctica, experimentación y corrección de errores del propio poeta,

porque primero es menester que el oído se acostumbre al sonido, y corriente del verso<sup>147</sup>; y hecho esto, el limar, y meter letra, como dixo el otro, es negocio de toda la vida. Y no le dé pena que falte al principio la sentencia o no sea tan buena como querría<sup>148</sup>.

<sup>143</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XX, 22.

<sup>144</sup> Cfr. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. *Crítica literaria*. Madrid: UNED, 1991 (3.ª ed.), p. 124 y 274.

<sup>145</sup> GARCÍA BERRIO. *Formación de la teoría...*, I, p. 299-300.

<sup>146</sup> CARVALLO. *Cisne de Apolo...*, I, p. 73-74.

<sup>147</sup> La necesidad de educar el «juicio del oído» y de contar con él para ponderar la fluidez de los versos, es también, como tantos otros en Rengifo, un precepto de procedencia retórico-ciceroniana; cfr. CICERÓN. *Orator*, 44.149; y *De oratore*, 3.173.

<sup>148</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XX, p. 22.

Pero la clarividente división entre Artes y Ciencias llevada a cabo por Huarte de San Juan no tiene ningún eco en el *Arte poética española*. Muy al contrario, Rengifo, dentro de su argumentación en defensa del *ars*, afirma que tanto la poesía como las demás artes y ciencias, prácticas y especulativas, se asemejan en que

si ai algun artífice que procede con traça y arte, saca a luz obras insignes [...]; lo qual no hazen otros con tanta infabilidad, aunque en lo natural tengan tan buenos juizios<sup>149</sup>.

Vilanova interpreta —quizá un poco ambiguamente— que «Rengifo reconoce la primordial importancia de la inspiración, pero otorga una influencia decisiva al conocimiento de las reglas»<sup>150</sup>. Pero de sus palabras no se deduce con claridad que, en realidad, Rengifo sitúa claramente el arte por encima del ingenio, puesto que el

no saber dar razón della [del arte] [...] es la causa por que son tan raros, no digo los perfectos (que de esos por ventura no ha auido ninguno) sino los tolerables poetas<sup>151</sup>.

Es un error lo que hace Vilanova al identificar «la inclinación natural» de que habla Rengifo, con lo que se entendía entonces por inspiración, concepto este más próximo al «furor» platónico, el del poeta iluminado por la divinidad, que a ninguna cualidad innata de los hombres. En cambio, la vinculación entre defensa de la imitación y defensa del arte, frente al rechazo de la imitación y la defensa del ingenio<sup>152</sup> es un principio reconocido por todos los estudiosos de la preceptiva de este período.

#### 4.3.2. La necesidad de imitar a los modelos

Un decidido defensor del arte como Rengifo se mostrará siempre e incondicionalmente a favor de la necesidad de imitar a los modelos canonizados como medio de alcanzar la excelencia artística. Los rétores y los autores de poéticas estimaban que el valor y los efectos de los elementos

<sup>149</sup> IBÍDEM, II, p. 3.

<sup>150</sup> VILANOVA. A. «Preceptistas del s. XVI...», T. I, pp. 567-692 (la cita en p. 598).

<sup>151</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, II, 2. No hay que olvidar que Rengifo se refiere siempre a todo lo relacionado con la métrica, dado que el arte poética consiste en aprender a componer versos con facilidad. Es lógico, por tanto, que defienda la idea de que los conocimientos métricos («competencia métrica», dirían los generativistas) no proceden de una capacidad innata, sino de una aptitud adquirida y cambiante, como señala DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la Métrica en la teoría literaria moderna*. Madrid: UNED, 1988, p. 81.

<sup>152</sup> VILANOVA. «Preceptistas...», p. 582.



artísticos de un texto no se apreciaban naturalmente, sino después de haber recibido la adiestración y enseñanzas oportunas. Es el caso, por ejemplo, de la percepción de las cualidades rítmicas y, en general, sonoras, refinadas y poéticas de los textos líricos, que exige un esfuerzo previo de lectura detenida y analítica de las obras de los autores excelentes:

El que desea saber hazer versos [...], busque una, o dos, o quatro coplas de cada género de versos, que sean a juizio de algún buen poeta elegantes, y numerosas, y tengan con perfección todo lo que en los dos capítulos passados diximos [...], y luego procure hazer otras a aquel sonido<sup>153</sup>.

No se especifica en ningún momento que los modelos deban ser autores clásicos grecolatinos, cosa que, por una parte, hubiera resultado impropia de un arte poética que trata de enseñar los géneros estróficos propios de la lírica vernacular; y que, por otra, debemos poner en relación con la ya comentada conciencia nacionalista de origen histórico-político (expansión política y económica de España en los siglos XV y XVI), que se traspa al terreno de la cultura y se manifiesta en las defensas de las virtudes artísticas de la poesía romance frente a la clásica<sup>154</sup>.

Según el modelo humanista de imitación, los modelos a imitar debían ser los clásicos. Pero el clásico interesa en el momento de la imitación en cuanto constituye una «fuente fecunda de enriquecimiento artístico» en el tratamiento de determinados géneros literarios. Con el auxilio de ciertos principios, la emulación de un autor canonizado debía dar como resultado una obra de arte digna de aprecio, según era opinión de Dionisio de Halicarnaso<sup>155</sup>. Por su parte, Dante consideraba que sólo mediante la imitación de los modelos era posible superar esa primera fase de creación azarosa según la naturaleza de los poetas de la que hablaban los autores de retórica<sup>156</sup>. Los clásicos son los maestros insuperables, su obra es el mejor ejemplo, y los modernos creadores no deben hacer otra cosa que aproximarse lo más posible a ellos. En muchos casos se tenderá a valorar las obras exclusivamente desde el punto de vista de su fidelidad al mejor modelo. No obstante, este modelo humanista incluía dos posibles modos de imitación: la literaria, propiamente dicha, que atiende a la apropiación del espíritu y virtudes del modelo; y la lingüística o ciceroniana, que se centra en la asimilación de los recursos específicos del lenguaje del modelo. En el segundo caso, la elección del modelo implica necesariamente la adopción incondicional de las formas cultivadas por él, el tono o estilo de sus obras y sus mismos recursos estilísticos. Las poéticas del siglo XVI serán las que se encarguen de traducir a normas precisas el concepto hasta entonces solamente especulativo de imitación.

<sup>153</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XX, p. 22.

<sup>154</sup> KOHUT, K. *Las teorías literarias...*, p. 42-43.

<sup>155</sup> GARCÍA GALIANO, Á. *La imitación...*, p. 13.

<sup>156</sup> IBÍDEM, p. 70.



Pero la obsesiva búsqueda de la perfección estilística mediante la aplicación de reglas extraídas de los modelos clásicos, se convertía a menudo en un «culto formalista y abstracto de la norma y del modelo que nos recuerda el deslucido afán de los ciceronianos por ser fieles a la letra»<sup>157</sup>.

Este programa imitativo es el que podemos encontrar a grandes rasgos en el *Arte poética española* de Rengifo; no expuesto de forma ordenada, sino dispersa en afirmaciones a veces explícitas, pero muy a menudo en ideas deducibles entre líneas o en indicios apreciables en su forma de plantear y desarrollar el cuerpo de su tratado. En lo que se refiere a ideas generales sobre la Poética, la Poesía o los Poetas, Rengifo sigue fielmente la doctrina de los clásicos grecolatinos, especialmente, Aristóteles, Horacio y Cicerón. Pero en cuanto a las formas métricas que describe en su tratado, los clásicos que el aprendiz debe imitar no son ya los mismos, evidentemente, sino otros que, naturalmente, hayan cultivado y canonizado esquemas propios de la lírica vernacular, especialmente Petrarca, elevado a la categoría de líder e ídolo de los poetas romances después de que se publicaran las principales obras del cardenal veneciano Pietro Bembo. Petrarca es también para Rengifo el modelo excelente, prácticamente el único que propone como ejemplo en su descripción de las estrofas italianas. Su defensa de una imitación absolutamente fiel a los esquemas métricos de la poesía del gran poeta toscano es contundente, aunque no excluya del todo teóricamente la posibilidad de que los poetas inventen formas diferentes a las ya conocidas en el *Canzoniere*:

Lícito es inventar nuevas canciones; pero no a todos, sino a solos aquellos que tienen arte y prudencia para lo hazer, y saben componer sonadas que convengan a las consonancias que inventaren. Y quando no concurren estas circunstancias, debe cada uno usar de las canciones y consonancias que usaron los italianos más insignes de quien tomamos estos metros. Assí lo hizieron Boscán, y Garcilasso, con ser tan señalados poetas, cuyas canciones, si bien las miramos, no discrepan casi en nada de las del Petrarca, no solo en las estancias, pero ni aun en los remates<sup>158</sup>.

Con semejantes prevenciones Rengifo ahogaba toda pretensión en cualquier poeta, novel o experimentado, de realizar aquello a lo que el mayor de los poetas españoles del siglo XVI no se había atrevido. Quiere esto decir que el autor abulense sigue también en este punto el modelo de imitación que hemos descrito más arriba; deja entrever que la poesía que nazca de la imitación de los esquemas de Petrarca será tanto mejor y más valiosa cuanto más fielmente remede los paradigmas del aretino. Por eso todos los esquemas de la forma «canción» que hallamos descritos en el *Arte poética española* van precedidos de una referencia a la canción correspondiente de Petrarca que ha servido de muestra. Sin embargo, y en esto Rengifo cumple desgraciadamente con el último de los

<sup>157</sup> IBÍDEM, p. 217.

<sup>158</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LIX, p. 64.

aspectos señalados antes, toda su doctrina queda reducida a un puro formulismo reglamentador, fiel a la letra, pero desprovista absolutamente de reflexiones o comentarios a propósito del espíritu de los versos de Petrarca.

#### 4.3.3. El tópico del poeta sabio

La teoría de la imitación de los modelos exige, por tanto, un conocimiento a fondo de esas obras tradicionalmente elevadas a la categoría de ejemplares. En ellas el poeta aprendiz debe adquirir una sabiduría técnica y temática que lo conviertan en el ideal de autor que contiene en sí todo un «océano de saberes». Sólo entonces su escritura merecerá la consideración y el respeto de sus lectores. Pero las autoridades de un poeta ya no serán sólo otros poetas insignes, sino cuantos autores hayan escrito obras fundamentales en cada una de las materias del conocimiento humano. Si la materia propia de la poesía es universal, el poeta está obligado, como reclamaban ya los autores de retórica Cicerón (*De oratore*, I, XVI) y Quintiliano, sobre todo, a poseer una formación enciclopédica<sup>159</sup>. De forma que, tanto por considerar el «arte» por encima del «ingenio» como principio creativo, como por la necesidad de conocer todos los saberes, especialmente si se piensa en una finalidad didáctica de la poesía, el poeta debe ser un perfecto erudito. Este precepto condenaba a los autores a hacer acopio de todo tipo de noticias en cuantas poliantes, antologías o diccionarios temáticos pudieran encontrar. Y aquí tenemos que hacer mención de la «Explicación de Consonantes Propios» que Rengifo incluye al final de su *Arte poética española* como un apéndice (con su propia numeración de páginas) del resto del tratado, para que

cuando el Poeta quisiere echar mano de alguno, tenga una breve declaración de lo que es; que de ordinario a hombres eruditos será bastante: y los que no lo fueren por lo menos tomarán de aquí alguna luz, y acudirán a las fuentes de los autores que tratan destos nombres, o a los Diccionarios Históricos, y Poéticos, donde se explican más a la larga<sup>160</sup>.

Es obvio que, por una parte, esta «Explicación» es en sí misma una pequeña enciclopedia de primera mano concebida expresamente para auxilio de los poetas. Pero, por otra, es una muestra de la erudición del propio Rengifo, del que no debemos pensar que fuera solo un pretencioso visitador de los diccionarios que menciona, sino también un verdadero erudito en aquellas materias más relacionadas con su propia vida profesional, esto es, la cultura grecolatina y la Biblia, que son los campos principales en los que

<sup>159</sup> Cfr. LAUSBERG. *Manual de retórica...*, p. 64 y ss.; y POZUELO YVANCOS. *Del Formalismo...*, p. 185-186.

<sup>160</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Explicación de los Consonantes Propios», p. 1 [de la nueva numeración que se inicia después de la p. 324].



se agrupan los términos recogidos en la «Explicación». Por una de sus cartas sabemos, además, que durante los años en que se dedicó personalmente a la educación del futuro VII Conde de Lemos, leyó al entonces marqués de Sarria «algunas cosas de Cosmografía y Astrología [...], o de cosas de Artes», etc.<sup>161</sup>; lo cual resulta un pequeño testimonio de la amplitud de los conocimientos que debía de poseer. Si el poeta es un «océano de saberes», lógicamente se deduce a menudo que la Poesía es la «ciencia por excelencia»<sup>162</sup> o viceversa. El programa de conocimientos propuesto por Castelvetro, que incluye desde materias propias y esenciales de la Poética (versificación, gramática) hasta todo tipo de ciencias no esenciales para la práctica, pero sí importantes para la formación del poeta (medicina, astrología, etc.) era seguramente el mismo que tenían en mente muchos de los preceptistas y poetas del siglo XVI cuando imaginaban al perfecto poeta.

En realidad, el único tipo de poeta admitido por todos era el que llegaba a este grado de perfección, porque ya Horacio había advertido que «a los poetas no les permiten ser mediocres ni los hombres, ni los dioses, ni los libreros»<sup>163</sup>. El propio Rengifo no puede evitar reconocer que, además de lo que contiene su Poética, «otras cosas ai en la Poesía más dificultosas, y que pocos la alcançan, las quales pertenecen al perfecto poeta»<sup>164</sup>. Pero en su tiempo, él mismo, y otros como él, habían empezado a rebajar esta exigencia de dominio de todas las materias, hasta dejarla en un grado más realista, donde sólo se obligaba a los poetas a que, al menos, dominaran su arte. Efectivamente, el único tipo de errores que no se les podía consentir era el de los relacionados con el propio oficio del poeta:

Y assí encontramos poetas españoles a cada rincón, que si les preguntan del arte con que componen, no saben dar razón della. Y esta es la causa por que son tan raros, no digo los perfectos (que de essos por ventura no ha avido ninguno), sino los tolerables poetas<sup>165</sup>.

Lo que quiere decir que no se pretende ya que los poetas sean «perfectos», pero sí «tolerables», para lo cual sólo se exige que sepan dar razón del arte al que se dedican. Por eso, y con respecto al dominio de todas las materias que se les había exigido hasta entonces a los poetas, se alcanza un alto grado de consenso en admitir que el poeta no debe saberlo todo, aunque sería importante que así fuera, sino que será suficiente con que se informe oportunamente de la materia que va

<sup>161</sup> GARCÍA, D. «Carta al Conde de Lemos». Madrid. Archivo del Palacio de Liria, ms. 152-24.

<sup>162</sup> GÓMEZ MORENO, *España y la Italia...*, p. 159. Puede verse esta misma opinión en CERVANTES, M. «El Licenciado Vidriera». En: *Novelas ejemplares* (ed. de H. SIEBER). Madrid: Cátedra, 1985, vol. II, p. 58.

<sup>163</sup> HORACIO. *Epístola...*, p. 142 (v. 373).

<sup>164</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, [LXXII], p. 101.

<sup>165</sup> IBÍDEM, II, p. 2.



a tratar, según anticipaban ya las retóricas de Cicerón y de Aristóteles y los comentarios de Castelvetro:

Siendo pues la materia desta arte tan amplia, según la particular cosa de que cada uno tratava, dieron los antiguos diversos nombres a los poetas, y así a unos llamaron phýsicos, a otros metaphýsicos, a otros éticos, políticos, económicos, teólogos, matemáticos, satíricos, elegíacos, y otros nombres desta manera: pero no ha auido edad ninguna en que floreciesse algún tan excelente poeta en quien concurriesen, y cupiessen todos estos nombres juntos [...]. De aquí se infiere quán grande arte es esta, que a tanto se extiende, y quán lexos está de ser eminente poeta el que no ha abierto las primeras çanjas deste edificio, ni aun sabe siquiera la lengua latina, fundamento de toda doctrina y erudición. Y no quiero dezir, que sea necessario saber todas las ciencias, para que el poeta novel exercite la Poesía (aunque importaría hartó); bastará, como dize Tulio del orador, que pregunte a los que entienden y traten de cada arte [...]; así, sabido lo necesario de aquellos, aplicará lo propio que a su arte pertenece...<sup>166</sup>.

Haciéndose eco de la conocida imagen de la Gramática como puerta que da acceso a todas las demás ciencias, Rengifo sitúa el latín como «fundamento de toda doctrina y erudición», y por tanto, como única materia distinta de la propiamente poética que debe dominar el poeta novel.

Un inconveniente que planteaba este programa de aprendizaje para aspirantes a poetas es que dañaba gravemente la imagen que los lectores se hacían frecuentemente de los creadores. Si el propio Escalígero en la primera página de sus *Poetices libre septem* ponía al poeta por encima de los demás artistas, porque lo consideraba como un segundo dios, capaz de crear una segunda naturaleza<sup>167</sup>, es normal que los lectores de nuestro período clásico, y los de muchas épocas posteriores, vieran al poeta como un *superhombre* privilegiado que trabajaba en unas condiciones sobrehumanas gracias a las cuales podían elaborar un tipo de discurso inaccesible al resto de los mortales. No parece muy improbable que aquellos que más creían en esta imagen figurada del poeta fueran precisamente los que dirigieran las críticas más duras contra el *Arte poética española*, que había tenido la osadía de pretender convertir en nada menos que poetas a cuantos se lo propusieran, por muy pobres que fueran sus condiciones naturales. La acusación que se dirigía contra Rengifo de reducir la creación poética a una simple mecánica versificatoria lleva implícita la idea de que un poeta no es sólo un erudito versificador, sino algo más que es indefinible. Pero una vez más la influencia de la Retórica había hecho que los autores de poéticas redujeran a menudo la escritura literaria a una mera cuestión técnica. El discurso literario, en general, se presenta en estos tratados como un desvío de la manera simple de hablar; y, probablemente, la poesía no es para los preceptistas más que una variación ornamental de la prosa, el fruto de un arte, es decir, de una técnica, nunca el producto de una sensibilidad particular.

<sup>166</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, III, p. 4.

<sup>167</sup> Cfr. JAUSS. *Experiencia estética...*, p. 102.

#### 4.3.4. Negación del furor como procedimiento creativo

Es lógico, por tanto, que quienes eran defensores incondicionales del arte y entendían la escritura poética como una técnica aprendida en compendios preceptivos y por imitación de los modelos excelentes rechazaran la idea de que los poetas componen arrebatados por un furor divino que les inspira para escribir irracionalmente su poesía. Además, el concepto platónico de furor divino «presentaba lindes muy peligrosos en momentos de tan palpitante vigencia del ideal contrarreformista», porque evocaba directamente el mundo del Olimpo pagano. Sólo era posible plantear una versión racionalizada del tópico conduciéndolo «al ámbito cerrado y más tranquilizador de los mecanismos puramente humanos»<sup>168</sup>. El propio Rengifo nos ofrece un ejemplo muy ilustrativo de esta manera de adaptar el tópico platónico a la ortodoxia cristiano-racionalizadora cuando habla del «espíritu» de la poesía:

El espíritu es por el qual a los poetas llaman divinos: y aunque más es don de la naturaleza, que del arte (porque consiste en una imaginativa vehemente, con que el poeta concibe, finge, y da vida a lo que escribe; y en un cierto furor, con que sale como de sí, y se remonta, y forma nuevas ideas, y en una agudeza de ingenio con que adelgaça las cosas, y las mata (como dizen) en el aire; todavía ayuda para esto la soledad, la quietud, el ánimo sosegado, el lugar ameno, el prado, el río, la fuente, la floresta, el vergel, y la lección, y imitación de buenos poetas<sup>169</sup>.

El furor no aparece en ningún momento vinculado a la intervención de los dioses, sino directamente a la propia naturaleza de los poetas. No es un dios quien inspira al poeta «furioso», sino que es el poeta el que «sale como de sí, y se remonta...»; lo que evita el peligro de pensar que los poetas tienen relación con dioses paganos, aunque bien pudieran haber sido sustituidos por el Dios cristiano o por otras soluciones igualmente verosímiles y ortodoxas. Pero, sin duda, era demasiado conocido que el concepto de «furor divino» procedía de Platón y que este no se refirió nunca a otros dioses que no fueran los paganos. Por eso debió de parecerle a Rengifo mejor solución hacer depender la inspiración de la propia naturaleza del poeta y mostrarla en todo caso favorecida por condicionamientos igualmente «naturales» (la soledad, la quietud, el ánimo sosegado, el lugar ameno, etc.) y humanos (la imitación de los buenos poetas). La única huella de la influencia platónica es la afirmación distanciada y objetivada de que «el espíritu es por el qual a los poetas llaman divinos», inmediatamente matizada con la reflexión de que «es don de la naturaleza».

Por otra parte, aceptar que los poetas componían inspirados por un furor divino implicaba liberarles de cualquier sospecha sobre sus intenciones y eximirles de toda responsabilidad sobre lo que hubieran dicho en sus

<sup>168</sup> GARCÍA BERRIO. *Formación de la teoría...*, I, p. 274.

<sup>169</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XIX, p. 21-22.



obras<sup>170</sup>, algo que resultaba imposible admitir en la España inquisitorial de entonces. Todo ello viene a mostrar una vez más el alineamiento de Rengifo con la corriente aristotélico-racionalizadora que se oponía también en este punto a la platónica. Si para aquella la condición inexcusable del poeta es el dominio de su arte, para esta, la única poesía que puede ser aceptada como vehículo de educación de los jóvenes, y por tanto la única no condenable, es precisamente la que, como fruto de la inspiración de los poetas, permite acceder al mundo de las ideas de Bien, Belleza, etc., a las que el hombre debe encaminar su acción<sup>171</sup>.

#### 4.4. LECTORES, LECTURA E INTERPRETACIÓN

##### 4.4.1. Los destinatarios del *Arte poética española*

La imagen del lector implícito de una Poética como la de Rengifo, en particular, o de cualquier Poética escrita en vulgar para enseñar los fundamentos de la poesía en romance queda siempre en una posición de inferioridad con respecto a la que ofrecían los posibles lectores de las poéticas y retóricas latinas. Esto se debe a que, frecuentemente, las poéticas vulgares no hacían otra cosa que traducir los preceptos de las latinas, trasladarlos a la poesía romance y, a menudo, simplificarlas y adaptarlas de forma que pudieran ser comprendidas por todo el mundo. Un ejemplo extremo es el *Arte poetica thoscana* de Minturno, versión vulgarizada del texto latino *De Poeta*, obra del mismo autor<sup>172</sup>. El caso del *Arte poética española* de Rengifo es semejante al de otras poéticas castellanas (la de Cascales, por ejemplo) que toman como fuente de su doctrina las obras de autores latinos o italianos escritas en latín: el ya citado *De Poeta* de Minturno, los tratados de Robortello, Escaligero, Tempo, etc. La versión en lengua romance de los textos latinos compuestos por las diferentes «autoridades» presupone implícitamente un lector menos docto que el que tiene acceso directo a las fuentes originales.

<sup>170</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Orígenes del discurso...*, p. 66-68. No deja de existir cierta analogía entre la postura platónica que en cuanto a una poesía entendida como imitación inspirada de la Idea exime al poeta de toda responsabilidad y la justificación pragmática de la relatividad de las aserciones del poeta en cuanto «imitaciones» de un discurso real que se saben, sin embargo, referidas a un universo de ficción (Cfr. OHMANN: «El habla, la literatura...», p. 44 y 52; y LEVIN. «Sobre qué tipo de acto...», p. 66-67. Algo de esta misma forma de justificar la ficción no ortodoxa, sin duda inconscientemente en este caso, parece leerse entre líneas en las palabras con que Rengifo se excusaba de incluir nombres y hechos de dioses paganos en su «Silva de consonantes» con el argumento de que «cuando dezimos de algunos que fueron dioses o juezes del infierno, o otras cosas desta manera, hablamos según las ficciones de los poetas y según lo que escriven los inventores en las fábulas» (DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Explicación de los Consonantes», p. 39 [de la nueva numeración]).

<sup>171</sup> BOBES, C. *Historia de la teoría...*, I, p. 69; MARTÍ, A. «Epílogo»..., p. 425; y GARCÍA YEBRA (ed.). ARISTÓTELES. *Poética...*, p. 255, n. 62 donde señala el pasaje 1449a10 de la *Poética* como un testimonio indirecto del rechazo por parte de Aristóteles de la teoría platónica del «furor divino».

<sup>172</sup> Cfr. VEGA RAMOS. *El secreto artificio...*, p. 215 y ss.



El *Arte poética española* no sólo va dirigida a ese público «menos docto», en el que cabe incluir a las «personas que tratan de letras, a las cuales será fácil el entenderlo, y ejecutarlo», sino también, y especialmente, a «toda suerte de gente [...], que no aya quien no lo entienda, por rudo que sea», que «desea hazer versos sin que le cueste mucho trabajo, y estudio»<sup>173</sup>. Esta imagen tan humilde y tan pobre de los destinatarios de la Poética de Rengifo es la que hace que algunos de los intelectos más desarrollados de los siglos XVII al XIX la desprecien y hagan burlas de ella por su afán de convertir en poetas a los más ignorantes.

#### 4.4.2. El proceso de lectura

En el otro lado se sitúa un lector de poesía poco definido. Rengifo no especifica ni que deba ser docto ni que pueda ser poco instruido; ni que la poesía que predica sea apropiada para un público urbano o para uno rural. Es un lector al que se le debe inculcar la doctrina cristiana, aprovechando para ello todo tipo de procedimientos que hagan más amable el mensaje y, sobre todo, que lo comuniquen con eficacia. Es importante tener en cuenta entonces que cada género literario determina un modo propio de lectura y que la lírica apela especialmente a los resortes afectivos del ser humano más que a su raciocinio. El poeta debe proponer un juego equilibrado de técnicas y contenidos donde aquellas estimulen la receptividad del lector sorprendiendo constantemente sus expectativas lectoras después de haberlo situado dentro de una tradición formal y temática reconocida. Rengifo, sin embargo, no llega realmente a este grado de predeterminaciones. No propone nunca aventuras personales; no es amigo de las novedades. Previene a los poetas para que no inventen nuevas formas, porque es necesario dominar la poética en un grado sólo alcanzado por una o dos irrepetibles autoridades. Las estrofas tradicionales tienen ya asignados sus temas (así lo recuerda Rengifo a cada momento) y lo que esperan los lectores que imagina Rengifo es que el poeta haya mantenido la correspondencia autorizada entre formas y contenidos. Entonces, ¿qué debe saber el poeta sobre el efecto estético de su poema? Sólo una cosa:

Y porque quede dicho de una vez para todas las composiciones, de que adelante trataremos en el uso de los consonantes, lleve el poeta cuidado de disponerlos de tal manera, que eche delante, o en medio de la copla el peor, y guarde siempre el mejor para la postre, porque el oído casi nunca juzga del primer verso, sino del que cierra la copla; y si aquel entra bien, no se repara en los que han pasado<sup>174</sup>.

<sup>173</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XX, p. 22.

<sup>174</sup> IBÍDEM, XXVI, p. 25.

Esta técnica epifonemática no parece sino una nueva adaptación de ciertos principios retóricos propios de la *dispositio*. Responde, por un lado, a la «ley de los miembros crecientes» o «modus per incrementa», que se caracteriza por situar en posición final el miembro más fuerte de entre los que componen un conjunto<sup>175</sup>. Por otro, refleja una concepción trimembre del discurso literario en la que se daría un agrupamiento de las dos primeras partes (el «delante» y el «medio» de Rengifo) frente a la última («el que cierra...»), que aparecería «reforzado intensivamente» al contener «el medio decisivo de la res»<sup>176</sup>. Es decir, queda reservado especialmente para el final el elemento fundamental de la composición poética<sup>177</sup>: la «sorpresa» que activa en los textos literarios la recepción estética y que reside tanto en las cualidades de la dicción («el mejor [consonante]»), como en la síntesis mnemotécnica del mensaje, puesto que el significado «configurativo» del texto depende, llegados al último verso, de la operación inductiva expresada en la frase que cierra el discurso<sup>178</sup>.

#### 4.4.3. Recepción afirmativa, identificativa y estética

El esclarecimiento inductivo de los mecanismos y del significado del texto alcanzado en el último verso provoca en el lector un placer estético que le predispone a mostrarse más receptivo; lo cual no es sino una idea ya recogida por la retórica clásica, en la que se expresaba conscientemente el principio de que sólo aquellos usos literarios («desvíos» en terminología formalista) sentidos como deleitables, conmovedores y estéticos son poéticos. Esa predisposición receptiva favorecida por el goce estético facilita la identificación del lector con las «normas de conducta prescritas en el texto», identificación considerada por Jauss como uno de los modos posibles de catarsis: el resultado derivado de la «utilización práctica de las artes para su función social —la comunicación, inauguración y justificación de normas

<sup>175</sup> LAUSBERG. *Manual de retórica...*, I, p. 374 (n.º 451). También guarda relación con preceptos referidos a la *elocutio*, por su relación con lo que se dictaba acerca de las cláusulas o miembros finales de un período; cf. LUJÁN, Á. L. *Retóricas españolas del siglo XVI. El foco de Valencia*. Madrid: C.S.I.C., 1999, p. 175-176.

<sup>176</sup> IBÍDEM, p. 369-370 (n.º 443). Minturno en su *Arthe Poetica Thoscana* ya advertía de que «el oído, más que a cualquier otra parte, presta atención al final». Y aunque se refería al final de cada verso, lo que quería era advertir de la especial relevancia, de la «posición dominante», en la impresión receptiva de las rimas del final, que Rengifo lleva no tanto al final de verso como del poema; cf. VEGA RAMOS. *El secreto artificio...*, p. 224.

<sup>177</sup> Ya Nebrija en su *Gramática Castellana* (lib. II, cap. VI) se refería de forma explícita a este mismo principio: «Mas usando de consonantes, el que oye no mira lo que se dize, antes está como suspenso esperando el consonante que se sigue; lo cual, conociendo nuestros poetas, extienden en los primeros versos lo vano y ocioso, mientras que el auditor está como atónito, y guardan lo macizo y bueno para el último verso de la copla, porque los otros desvanecidos de la memoria, aquel sólo quede asentado en las orejas»; en NEBRJJA, A. *Gramática Castellana* (ed. de A. QUILIS). Madrid: R. Arce, 1990 (3.ª ed.), p. 159.

<sup>178</sup> Cf. ISER. «El proceso de lectura...», p. 230-234.



de conducta—...»<sup>179</sup>. De forma que el placer estético es en Rengifo un instrumento en favor de la identificación del lector con el mensaje del texto. Aún más, el placer busca, mediante la identificación, la afirmación de los valores ideológicos dominantes (religiosos, nobiliarios, etc.)<sup>180</sup>. De donde se deduce que esa identificación es también, junto al goce estético, otro medio de «estimular actitudes en el lector»<sup>181</sup> y que la recepción propuesta implícitamente por Rengifo es siempre afirmativa con respecto a los valores establecidos y con respecto, por tanto, al horizonte de expectativas del receptor, como es lógico si nos situamos dentro de la sociedad contrarreformista de la España de la segunda mitad del siglo XVI<sup>182</sup>. La Poética de Rengifo concibe un tipo de lector cuya respuesta es el hallazgo de afinidades entre su interior y el exterior que se le propone<sup>183</sup>, y el descubrimiento de aspectos de su propio mundo interior que se hacen conscientes en virtud del aprendizaje llevado a cabo después de acceder al significado de un texto<sup>184</sup>. Este parece ser el sentido que quiere dar Rengifo al efecto que debe producir el «Estímulo del divino amor» en quien lo lea, pues sentirá cómo «va obrando en tu alma afectos de amor de Dios, y que se va encendiendo en tu corazón este dulce y sabroso fuego»<sup>185</sup>, lo que implica que el alma contiene la sustancia del amor divino que el poema hace ver, encender, arder, etc. Lo que supone, por otra parte, un concepto de identificación «hacia arriba», en cuanto que «busca lo que está por encima de la sociedad»<sup>186</sup>.

#### 4.4.4. Interpretación alegórica

Las recepciones identificativas, afirmativas y estéticas representan el lado irracional de la lectura y asimilación de los textos literarios. Pero en un mundo en el que se daba la confluencia problemática de las tradiciones clásica y cristiana, los lectores se enfrentaban a menudo con el dilema de tener que rechazar los textos paganos que no eran acordes con el dogma cristiano, a pesar de que los autores grecolatinos constituían el grupo de autoridades indiscutibles de buena parte del saber occidental. Este conflicto resultaba especialmente llamativo cuando se trataba de enfrentarse a la rica fabulación mitológica de la cultura clásica, y se agravaba aún más cuando se les negaba a los lectores cristianos la posibilidad de realizar una interpretación alegórica de los escritos paganos. Si la autoridad de Platón aportaba argumentos en contra y a favor de este tipo de lecturas, Aristóteles daba

<sup>179</sup> JAUSS. *Experiencia estética...*, p. 75.

<sup>180</sup> IBÍDEM, p. 68.

<sup>181</sup> ISER. «El proceso de lectura...», p. 238-239.

<sup>182</sup> Cfr. BÜRGER. «Problemas de investigación...», p. 194.

<sup>183</sup> Cfr. ISER. «El proceso de lectura...», p. 238.

<sup>184</sup> IBÍDEM, p. 242-243.

<sup>185</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Estímulo del divino amor», p. 102.

<sup>186</sup> JAUSS. *Experiencia estética...*, p. 38.



muestras constantes e inequívocas de recurrir a ellas en varias de sus obras. Entre los autores españoles del Siglo de Oro a favor de las interpretaciones alegóricas se encuentran Francisco Delicado, Valbuena y Pinciano<sup>187</sup>. Sin ser tan explícito, como de costumbre, Rengifo viene a ser una de las excepciones a la tesis de Jean Pépin de que el cristianismo rechazaba las interpretaciones alegóricas de los mitos clásicos griegos y las aceptaba sólo para los textos sagrados de la Biblia<sup>188</sup>. El autor del *Arte poética española* lleva a la práctica una interpretación alegórica de un pasaje de la mitología griega cuando, tomando como fuente el libro tercero de las *Geórgicas* de Virgilio elogia las virtudes de la poesía:

¡Cuántas veces la Poesía bien concertada ha sacado agua de los duros pedernales, hecho parar los ríos, detenerse los tigres, y leones en medio de su carrera, y inclinarse las ramas de los altos árboles para oír, y finalmente edificarse los pueblos y ciudades! Muchos efectos destos se atribuyen a los sabrosos y elegantes versos que Orpheo y Amphión cantavan. Y a la verdad no hizieron ellos estas cosas assí materialmente como suenan, pero hizieron lo que por ellas se significa, que es mover los hombres duros, y amansarlos, y quitarles la fiereza natural con se avían criado, y hazerles parar en medio del furor de sus pasiones, y finalmente componerlos, y ordenarlos entre sí, y hazerles que se juntassen a vivir dentro de unos mismos muros<sup>189</sup>.

Pero este pasaje, por la naturalidad con que se inserta en el texto doctrinal de la Poética de Rengifo, como si este aceptara sin problemas la interpretación alegórica de textos paganos, contrasta con la recóndita excusa que leemos al final de su obra, donde deja entrever un cierto temor de pecar de paganismo por su constante trato con la mitología grecolatina:

Y cuando dezimos de algunos que fueron dioses, o juezes del infierno, ó otras cosas desta manera, hablamos según las ficciones de los Poetas, y según lo que escriven los inventores en las fábulas<sup>190</sup>.

#### 4.5. LENGUA Y ESTILO DE LOS TEXTOS POÉTICOS

Ya hemos visto de qué manera la imagen que se tenía en el s. XVI de los lectores de poéticas vulgares reflejaba menos estima por ellos que por

<sup>187</sup> «Las cosas en lo literal falsas —dice el Pinciano—, muchas veces se miran verdaderas en la alegoría» (LÓPEZ PINCIANO. *Philosophía Antigua...*, I, p. 162).

<sup>188</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Orígenes del discurso...*, p. 134-144. Rengifo cuenta además con el precedente de S. Clemente de Alejandría en quien se da, según Domínguez Caparrós, un «uso apacible [...] de la alegoría pagana» (IBÍDEM, p. 142-143).

<sup>189</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, V, p. 9.

<sup>190</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Explicación de los Consonantes», p. 39 [de la nueva numeración].

los lectores de poéticas latinas, puesto que a aquellos se les suponía menos doctos que a estos. Sin embargo, hemos destacado también el carácter reivindicativo del *Arte poética española*, ya desde su mismo título, empeñada en apostar por la lengua castellana como vehículo de expresión poética. Rengifo se comporta así como un humanista más de los que no sólo defendían la dignidad del castellano, sino que se atrevían a equipararlo con el latín, animados por el ejemplo de P. Bembo y su exaltación del *Decamerón* y del *Canzoniere* como modelos estilísticos y de lengua, que había dado lugar a que la defensa de las lenguas vernaculares se convirtiera en un lugar común visitado con mucha frecuencia durante los siglos XVI y XVII <sup>191</sup>. Paralelamente a esta defensa en Europa de las lenguas romances, se daba en España una indisimulada admiración por lo italiano a partir del tópico de la dulzura del toscano, archidemostrada en las obras del Petrarca, aunque paradójicamente este defendiera la superioridad del latín frente a las lenguas vulgares.

Todo ello creaba un ambiente de sincera convicción de las excelencias de las lenguas derivadas del latín; y una de las mejores maneras de demostrarlas era, precisamente, a través de poéticas (y retóricas), encargadas de legitimar con sus preceptos y ejemplos la aptitud del vernacular frente a las lenguas clásicas: puesto que la excelencia de la lengua se hacía residir no en su naturaleza, sino en el artificio con que fuera utilizada, esto, y no lo otro, era lo que hacía posible su engrandecimiento, acrecentamiento e ilustración <sup>192</sup>. Adiestrando bien el juicio del oído, como proponía Cicerón, el poeta podía adquirir la maestría necesaria para componer textos cuya eufonía fuera de tanta calidad como la conocida en los autores latinos. Por eso, poetas y tratadistas vulgares son conscientes de estar construyendo y enriqueciendo su lengua, dotándola de instrumentos expresivos que potencian sus capacidades estilísticas.

El lenguaje poético se convierte así en una modalidad estilística de la lengua general que se desarrolla en «actos lingüísticos privilegiados que el convencionalismo cultural canoniza como literarios» <sup>193</sup>. En esos actos van incluidos los sonetos, canciones, redondillas, octavas, etc., así como determinado tipo de léxico poético, todo ello canonizado como formas de uso que elevan la lengua vulgar a la altura del latín:

No es poca alabanza de nuestra lengua —dice Rengifo—, que sea tan facunda que en ella se hallen y quepan todos los números juntos, que por todas las demás lenguas están esparcidos: ni es de maravillar que los españoles tomemos a los latinos sus versos, pues ellos han ya comenzado a hurtarnos los nuestros, y a hazer octavas, y redondillas en latín, de las quales he yo visto algunas suaves y graciosas. Puédese, pues, hazer en español todo el verso latino,

<sup>191</sup> GÓMEZ MORENO. *España y la Italia...*, p. 118-121.

<sup>192</sup> VEGA RAMOS. *El secreto artificio...*, p. 177-178.

<sup>193</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. «Literatura y actos de lenguaje». En VV. AA. *Pragmática de la comunicación...*, p. 83-121 (la cita en p. 121).



imitando siempre el sonido más lleno, y corriente de cada género; y vocablos tenemos nosotros para componer versos tan numerosos como Virgilio, y Horacio los hizo<sup>194</sup>.

Dado que en Rengifo la unidad de elección para indicar el estilo es la palabra, antes que el fonema, tal y como se venía haciendo en la legislación retórica de la elocución, y como se deduce de la cita anterior, la predicción del estilo impone la selección de un término y no otro dentro del paradigma propuesto para ese estilo. Esto le lleva a Rengifo a elaborar un vocabulario canónico en el que se contienen las palabras que deben usar los poetas, muy parecido en cuanto a su función, aunque en el lado de la retórica, al *Thesaurus* (1597), publicado por el P. Bartolomé Bravo, hermano de religión de Rengifo con el que este convivió durante su estancia en Salamanca.

Sin embargo, Rengifo representa la saturación del canon estilístico al sustituir la opción electiva por la preselección objetivada de su «Silva de consonantes» y del conjunto del *Arte poética española*. Al favorecer el arte frente al estilo, según terminología de R. Barthes, esto es, lo convencional frente a lo personal, su poética cumple una función opuesta al principio de lo que es el estilo literario, y que según Rifaterre deriva de «la posibilidad de marcar la separación entre un estilo personal y una lengua literaria»<sup>195</sup>. Cuando Rengifo rechaza la posibilidad de inventar nuevos esquemas de canción petrarquista, diferentes de los que él mismo recoge en su tratado, cuando clasifica las palabras de su «Silva de consonantes» en tres órdenes que se corresponden con los tres estilos tradicionales o cuando fija los temas y el tono de cada uno de los tipos de estrofa que describe, no sólo no favorece, sino que perjudica la verdadera creación literaria. La función del poeta queda tan empobrecida en su poética que ya no consistirá en encontrar palabras nuevas, sino a lo sumo, en perfeccionar sus relaciones o, más frecuentemente, en «reducir el pensamiento al límite exacto de un metro», como reconoce Barthes<sup>196</sup>. Las palabras que aparecen en la «Silva de consonantes» importan sobre todo por su medida y su rima, antes que por su significado<sup>197</sup>; y han sido distribuidas según un orden que pretende estar relacionado con la división clásica de los tres estilos. Pero con ello Rengifo plantea en realidad un procedimiento poco eficaz, ya que sus esquemas rítmicos (más que estróficos), el léxico de la «Silva», etc., se convierten así en modos automatizados de creación poética por la degradación que su frecuente uso impone en el sistema expresivo. En

<sup>194</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XIV, p.18.

<sup>195</sup> RIFATERRE. *Ensayos de Estilística...*, p. 71.

<sup>196</sup> BARTHES. *El grado cero...*, p. 50.

<sup>197</sup> Esta concepción de lo poético no debe resultarnos, sin embargo, tan sorprendente, si hacemos caso de las siguientes palabras de K. Spang: «En la lírica, muchísimo más que en ningún otro texto, prevalece la función poética del lenguaje, es decir, el sonido, la palabra, las oraciones adquieren valor estético por sí mismas, por sus virtudes fónicas y rítmicas, más que como signos referenciales que evocan una realidad extraverbal»; en SPANG, K. *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis, 1993, p. 60.



definitiva, la esfera estético-literaria a la que va referida el *Arte poética española*, el petrarquismo más superficial, representa una forma automatizada de escritura poética, tanto en las formas como en los temas. De todo ello resultará necesariamente un lenguaje poético empobrecido, que no alcanza ningún grado estético relevante ni siquiera por el hecho de estar presentado en metro, lo que de por sí constituye una forma no automatizada de percepción. Por influencia una vez más de la Retórica se simplifica y reduce el concepto de lenguaje poético hasta considerarlo un mero desvío de la manera simple de hablar, cuya esencia es la sustitución de unas palabras por otras que sean consideradas más literarias y que permitan adornar con imágenes y figuras un pensamiento<sup>198</sup>, según la fórmula barthiana *poesía = prosa + a + b + c*, donde a, b y c pueden ser el metro, la rima y las imágenes<sup>199</sup>. Esto es lo que queda perfectamente ejemplificado en el procedimiento que Rengifo propone para la composición de las glosas:

Mas para que pueda el poeta hazer esto con menos trabajo, quando el verso que ha de entrar en la glossa es dificultoso, y de los que llaman forçados, métale primero en una, o dos proposiciones de prosa, donde haga su sentido entero, y luego procure reducir aquellas proposiciones a la cantidad y número del metro, con el sentido que tienen<sup>200</sup>.

Muy parecido a este es el caso de los laberintos, género de poesía cuyo lenguaje es ante todo visual. También aquí, como para las glosas, Rengifo describe un método de composición donde lo poético reside tan sólo en adornar mecánicamente un texto con algunos artificios gráficos:

Para componer estos labirintos ha de escribir el poeta en un papel ancho solas las letras que quiere que se lean, y apartadas la una de la otra la distancia que es menester para la figura que pretende, y luego irá hinchendo los vacíos de la Poesía que quisiere, no metiendo más sílabas entre letra y letra de las que pide el espacio que ai de una a otra; de manera, que las letras señaladas [...] se lean por sí, y juntamente entren en los versos en que van entre puestas<sup>201</sup>.

En cuanto a otros aspectos estilísticos, hay que señalar que toda la riqueza que la estética tradicional y moderna (los tratados italianos de Poética del siglo XVI) había transmitido a propósito de las eufonías sonoras en los textos poéticos queda reducida en Rengifo a menos de cuatro líneas. A pesar de lo cual, constituye un pasaje digno de especial atención, por cuanto sirve como testimonio revelador del lugar de Rengifo en relación con esa tradición y con los autores de su tiempo. Así por ejemplo, mientras que Cascales es el único

<sup>198</sup> POZUELO YVANCOS. *Del Formalismo...*, p. 25-44.

<sup>199</sup> BARTHES. *El grado cero...*, p. 46-47.

<sup>200</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXXVI, p. 42.

<sup>201</sup> IBÍDEM, LXVIII, p. 93-94.

que repasa una por una las virtudes estilísticas de los fonemas castellanos, Rengifo y Pinciano (este aún más que el jesuita) se limitan a seleccionar los casos que más importantes les parecen; lo cual es más de lo que hace Sánchez de Lima, quien no presta ninguna atención a este asunto.

La posición de Rengifo en este punto puede calificarse de tradicional, porque se limita a repetir en general la doctrina clásica sobre sonoridades vitandas, aunque aporte alguna que podemos considerar indagación propia acerca de los efectos textuales de los sonidos. Dicha tradición tiene su origen en el *Cratilo* de Platón y sobre todo en la Retórica, desde la cual pasa a las artes poéticas y versificatorias, repitiendo siempre lugares comunes muy topicalizados. La Poética se adueña de los preceptos declamatorios que ya habían sido refrendados mucho antes por la tradición retórica y la autoridad de Cicerón, y de esta manera el requisito de fluidez exigido al discurso oratorio se transfiere sin más al verso clásico y al vulgar. En general, la condena de la repetición y de los concursos sonoros que encontramos en Rengifo revela su orientación teórica en cuanto al tratamiento de la sonoridad, puesto que la censura de estos procedimientos «implica generalmente una adhesión a las normas escolares ciceronianas [...], y es un indicio del grado de retorización de la teoría poética», frente a su defensa, que debe ser considerada como un modo de adhesión a las «teorías poéticas derivadas de la maronolatría técnica humanista»<sup>202</sup>. Y efectivamente, Rengifo no parece distinguir entre orador y poeta en cuanto a la diferencia de grado que debe darse en los usos relacionados con la sonoridad; y del mismo modo que en la Retórica, en la Poética de Rengifo las cualidades sonoras se expresan como sensaciones del tacto (aspereza, suavidad) que se presuponen siempre a partir de los ejemplos vitandos o contrarios a lo que debe ser y no como recursos (de aliteración, por ejemplo, como hace Pontano) que el poeta pueda aprovechar (nos referimos todavía a la condena de las repeticiones y concursos sonoros de los que hablábamos más arriba). Rengifo rechaza lo que Pontano había establecido como figura literaria bajo el nombre de «aliteración», porque en su opinión ese tipo de usos genera sensación de tardanza, y en esto nuestro autor se decanta por la tradicional postura ciceroniana en la que la defensa de la dulzura, suavidad y fluidez ayudan a alcanzar la excelencia artística. Con estos antecedentes podemos ya presentar contextualizado el breve fragmento que Rengifo dedica a lo que él llama «corriente» del verso, de acuerdo como es lógico con la metáfora tradicional que identificaba el discurso oratorio (y ahora el poético) con el fluir de un río. En él afirma Rengifo que:

La corriente del verso es de grande importancia, porque ai algunos tan tardos, y tan espaciosos, que no ai oído que los espere, los quales correrán si llevaren pocas sinalephas, si los vocablos no tuvierén muchas consonantes entre vocal y vocal; si no se encontraren s con s, o no se repitiere muchas vezes una misma vocal, o con-

---

<sup>202</sup> VEGA RAMOS. *El secreto artificio...*, p. 12-14.



sonante, y especialmente aquellas que de suyo tienen dura pronunciación, como la z, y la x. Por este verso echará de ver lo que ofende la tardanza, y las causas della: «Aquexa a Xerxes su honra, y su ansia extraña»<sup>201</sup>.

La metáfora del río se desarrolla en la doctrina sobre la sonoridad a partir de la oposición de términos como *fluido/tardo*, que es, como se ve, el argumento principal de este fragmento. Pero dado que, como dijimos, la sonoridad se reglamenta mediante la proscripción de los usos inadecuados, Rengifo explica aquí cuáles son las concurrencias que retardan la fluencia del verso y toma partido a favor de la opción más tradicional y retórica al reprobear genéricamente los contactos vocálicos en sinalefa, la acumulación de consonantes o las repeticiones de un mismo fonema, ya sea este vocálico o consonántico, aunque con especial aversión hacia las consonantes que tienen «dura pronunciación», como la /z/ y la /x/ (con valor de jota). Esta doctrina implica, por otra parte, una *latens pronunciatio* del texto poético (que se aprecia también en el análisis de los esquemas estróficos cuando advierte de la relación necesaria entre ellos y su versión musicalizada), porque la Poética legisla no sólo para la «elocutio», sino también para la «pronunciatio» o «actio». De ahí que el juicio del oído, al que apela Rengifo en la página siguiente, permita en muchos casos sustituir una prolija reglamentación de la sonoridad por un reducido número de observaciones<sup>204</sup>. Por tanto, a Rengifo le basta con sintetizar su doctrina condenatoria de las estructuras «tardas y espaciosas», tradicional en la Retórica clásica, en cuatro normas básicas, que recordaremos de nuevo:

- 1.<sup>a</sup> Los versos han de llevar pocas sinalefas;
- 2.<sup>a</sup> Las palabras no han de tener muchas consonantes entre vocal y vocal;
- 3.<sup>a</sup> No se han de encontrar s con s; y
- 4.<sup>a</sup> No se ha de repetir muchas veces una misma vocal o consonante, especialmente si son consonantes que tienen una «dura pronunciación», como la z y la x.

Con respecto a la primera de ellas, llama la atención el hecho de que Rengifo exprese una opinión contraria a la de su admirado maestro Cicerón: «No hay nadie tan patán —leemos en *El orador*— que rechace el unir vocales finales con las iniciales de palabra»<sup>205</sup>. Y también es algo sorprendente el que Rengifo se ponga del lado contrario de los usos italianos, entre los cuales era

<sup>201</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XIX, p. 21.

<sup>204</sup> Lo que permite una buena apreciación de las cualidades sonoras de los fonemas es, por tanto, el adiestramiento y el estudio derivados del trato frecuente con las obras de los mejores autores, que el poeta aprendiz debe recitar o cantar en voz alta para educar su oído (cfr. DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XX, p. 22).

<sup>205</sup> CICERÓN. *El orador* (ed. y trad. de E. SÁNCHEZ SALOR). Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 104-105 (150/151).



frecuente acudir a este recurso, favorecido allí por las peculiaridades morfológicas del léxico, especialmente por la escasez de términos acabados en consonante<sup>206</sup>. Algo parecido a lo de Rengifo lo encontramos en Herrera, el cual mostraba una tal admiración por la forma con que Garcilaso «deshizo aquella sinalefa» en el quinto verso del soneto XIII («De áspera corteza se cubrían...») y en general por el uso de los hiatos en poesía que bien pudo convencer a Rengifo, si es que este leyó alguna vez las *Anotaciones* del poeta sevillano<sup>207</sup>. Sin embargo, la retórica tradicional sólo aconsejaba evitar el empleo de la sinalefa en el verso inicial de una obra y en las cláusulas finales de cada período para favorecer la claridad, aunque también proscribía algunos tipos de hiato<sup>208</sup>, entre los que, curiosamente, no se encuentra el anterior de Garcilaso.

Por el contrario, y en relación ya con la segunda de las normas de Rengifo, Cicerón pudo mostrar mediante algunos ejemplos la sensación de rudeza o dureza que produce el usar palabras que tengan muchas consonantes entre vocal y vocal: «Evitemos la rudeza de *habeo istam perterricrepam*»<sup>209</sup>. Y sin embargo, Cascales dirá luego que una palabra cobra «más fuerza y aliento» si se juntan en ella las consonantes, «porque más suena *tumba* que *tuba*»<sup>210</sup>.

La tercera proscripción procede claramente de Quintiliano, quien rechazaba no sólo el encuentro de *s* con *s*, como hace Rengifo, sino también el de *s* y *x*<sup>211</sup>, como hace Vives, en cuyo ejemplo («domus Xerxis») encontramos (tal vez no por casualidad) el mismo nombre que utilizará luego Rengifo para demostrar la tardanza de un verso en el que se repita demasiado una consonante de dura pronunciación como la *x* («Aquexa a Xerxes...»), según leemos en la cuarta y última de las normas del *Arte poética española*. No obstante, el Xerxes de Vives no es exactamente el mismo que el de Rengifo, en lo que se refiere al tratamiento de la sonoridad, puesto que en la época del

<sup>206</sup> Cf. ARCE, J. *Literaturas italiana y española frente a frente*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982, p. 25 y 33.

<sup>207</sup> GALLEGO MORELL, A. (Ed.). *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*. Madrid: C.S.I.C., 1973, p. 139-141. No obstante, hay que tener en cuenta que Herrera elogia aquí el uso que hace Garcilaso de la diéresis, porque eso le permite expresar la aspereza de la que habla. Lo áspero se opone a lo suave y fluido que propugna Rengifo, donde lo que perjudica la fluidez es el abuso de las sinalefas. El propio Herrera así lo dice en sus comentarios al verso 163 de la segunda elegía de Garcilaso. En otro lugar, queda aún más claro el rechazo de la sinalefa por parte de Herrera, al menos de su abuso, «porque ninguno ai que no entienda que del frequente i espesso encuentro de las vocales se compone una oración grande i llena demasiadamente i viciosa. Llámase el concurso o herimiento i colisión de las vocales *sinalefa* en griego» (IBÍDEM, p. 371). En definitiva, Herrera no hace sino respetar cierto «decoro» estilístico, puesto que, como vemos, según sea el contenido del texto, así han de ser los recursos expresivos adecuados. Y de la misma manera Rengifo, puesto que, dado que la lírica debe consistir en un discurso suave y fluido, rechaza los usos que generan aspereza, dureza o tardanza.

<sup>208</sup> LAUSBERG, *Manual de retórica*..., II, p. 331-333.

<sup>209</sup> CICERÓN, *Horador*..., p. 114.

<sup>210</sup> CASCALES, F. *Tablas poéticas* (1617). En: GARCÍA BERRIO. *Introducción a la poética*..., p. 230.

<sup>211</sup> Cf. LAUSBERG, *Manual de retórica*..., II, p. 330. También Dionisio de Halicarnaso y Robortello, con el recuerdo de Pináculo, rechazan la *s*.

autor del *De ratione dicendi* (1532) la grafía x no representa todavía el fonema velar fricativo sordo /x/ que utilizamos actualmente, sino su precedente prepalatal fricativo sordo /ʃ/. Pero en el *Arte poética española* (1592) ya se ha producido el cambio de uno a otro, y entonces sí la grafía x corresponde a la representación del fonema /x/ (jota) actual. Aunque haya que esperar a que transcurran algunos años del s. XVII para que se haya generalizado esta transformación en los dominios del castellano<sup>212</sup>, la «Silva de consonantes» de Rengifo atestigua que en su *Arte poética española* dicha evolución ya se ha producido. Y así encontramos en ella dentro de un mismo grupo las palabras que riman en «Aja, xa», «Eje, xe», «Ejo, xo», «lge, xe», «lja, xa» e «ljo, xo», aunque sólo hallemos en la primera columna de este último grupo una alternancia real y equivalente de términos escritos unas veces con j y otras con x: «hijo / regozijo / dixo / prolixo / fixo / Crucifixo / rijo»<sup>213</sup>.

Esto implica, por otra parte, una pequeña novedad con respecto a la costumbre general de las poéticas vulgares, en las que se presta una atención selectiva dirigida sólo a elementos presentes en la lengua latina o que habían recibido algún tipo de cualificación en la retórica romana. De ahí que la atribución de una «dura pronunciación» al fonema /x/ castellano podamos considerarla una aportación personal de Rengifo sin precedentes en las demás poéticas vulgares. También, y con respecto a la dureza del fonema /z/, resulta difícil equiparar la atribución que se le hace de «sordo ruido» en la obra de Cascales con la de «dura pronunciación» de la que habla Rengifo, por lo que parece otro caso de interpretación propia del autor del *Arte poética española*.

Por último, no hay que olvidar que estas cuatro normas están pensadas para la poesía lírica y no para la épica, que contaba con una legislación totalmente diferente, como ya vimos. Ello justifica el que se propongan sonidos que produzcan sensaciones de deleite, suavidad, dulzura y, sobre todo, fluidez. Pero lo de la fluidez le sirve también a Rengifo de comodín normativo, puesto que se solía entender como «un grado neutro de adecuación para aquellas materias sin exigencias definidas»<sup>214</sup>.

<sup>212</sup> Cfr. LAPESA, R. *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos, 1986 (9.ª ed., corr. y aum., 5.ª reimpr.), p. 377-379.

<sup>213</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, p. 203. Sobre el uso de la «Silva de consonantes» para extraer conclusiones sobre la pronunciación de la época, véase ALVAR, M. «Valor fonético de las rimas en la *Gaya Ciencia* de Pedro Guillén de Segovia». *Anuario Medieval*, 1 (1989), p. 10-33.

<sup>214</sup> VEGA RAMOS. *El secreto artificio...*, p. 42.



Institución Gran Duque de Alba



## 5. PRECEPTIVA MÉTRICA EN EL ARTE POÉTICA ESPAÑOLA Y SU CONTEXTO



Institución Gran Duque de Alba

EDICIÓN 1988. 11.ª ed.  
OTRO EJEMPLO



Institución Gran Duque de Alba

Mucho más que por sus ideas acerca de los aspectos teóricos de la Poética, tratados en las páginas anteriores, Rengifo es conocido sobre todo como el autor de un manual de versificación que desde su publicación en 1592 hasta hoy no ha dejado de ser útil para consulta y conocimiento de los tipos de versos y estrofas que se pueden encontrar en la poesía española. Como ya hemos visto, es ante todo un manual para principiantes, pero ello no significa que se quede en lo «puramente externo» o que no haya en él «ninguna aportación nueva, eficaz, que se salga de lo puramente descriptivo», como pretendió algún crítico<sup>1</sup>. Rengifo estudia el verso, las estrofas españolas e italianas, y algunas composiciones que podemos llamar de «ingenio» (ecos, laberintos, etc.). Apenas dice nada del poema, entendido como «macrocontexto» que rige y determina la disposición de los elementos que lo componen, aunque pedir que un tratado del siglo XVI alcance estos niveles de análisis esté fuera de lugar y tiempo.

La intención de esta parte de nuestro estudio es poner de relieve sobre todo aquellas peculiaridades del tratado de Rengifo en su doctrina métrica, es decir, establecer lo que podemos considerar genuino del *Arte poética española* en relación con lo que se venía diciendo o se dijo después acerca de los problemas de la versificación española. Nos fijaremos especialmente no en lo que Rengifo comparte con sus colegas, sino en lo que le distingue de ellos. Lo que es común e inexcusable en todas las poéticas, incluida la suya, no nos interesa tanto y procuraremos no extendernos en su estudio más de lo necesario.

## 5.1. CONSIDERACIONES PREVIAS

### 5.1.1. Poesía y versificación

La atención tan amplia que dedica Rengifo a los aspectos versificatorios del poema no es simplemente el resultado de las limitaciones teóricas

---

<sup>1</sup> DÍEZ ECHARRI, E. *Teorías métricas del Siglo de Oro*. Madrid: RFE, Anejo XLVII, C.S.I.C., 1970, p. 237.



del autor del *Arte poética española* (que, por otro lado, hemos intentado desmentir en el capítulo anterior), ni siquiera una consecuencia previsible de su falta de pretensiones especulativo-teóricas o de su orientación principalmente didáctica. Quizá deberíamos pensar que responde coherentemente al concepto de «arte poética» que hemos analizado en el capítulo quinto. Es decir, que si, como dijimos allí, a partir de la Poética de Aristóteles se genera la confusión (ya explicada) que da lugar a la identificación de Poética y versificación, como ocurre en la obra de Rengifo, el que este dedique casi todo su tratado a describir y prescribir los usos propios de la poesía de su tiempo es, en el fondo, algo natural y coherente dentro de su pensamiento literario.

Dos tópicos de la teoría literaria clasicista justificarían en cualquier autor una preocupación tan evidente por la métrica. Uno de ellos es el que se refiere a la tradicional vinculación del Arte Poética a la Aritmética y la Música, que ya hemos comentado en este estudio. Este pensamiento de origen pitagórico conecta con el espiritualismo de B. Croce en la concepción de lo métrico como algo que no es extrínseco a la obra de arte, sino un medio de armonizar lo individual con lo universal, ya que el poeta «materializa a través de su creación el ritmo del universo», lo cual implica que el metro, en cuanto elemento configurador de ese ritmo, forma parte esencial de lo poético<sup>2</sup>. El otro tópico es el que se refiere al poder civilizador de la poesía, también aludido por Rengifo, como vimos. En este caso se entiende que el poeta ordena rítmicamente un universo caótico, en el que hay que incluir las pasiones, emociones y sentimientos. En palabras de Coleridge, «el equilibrio resultante de fuerzas antagónicas se organiza en metro por la intervención de un acto de voluntad o de razón [...] que, además, se propone causar placer». La ordenación del caos se efectúa a través de la «ritmización o ensamblaje de todos los elementos constitutivos, formales y semánticos, del verso y del poema»<sup>3</sup>.

Pero el rechazo de la idea de que el verso es esencial en poesía contaba, en realidad, con el apoyo de las dos máximas autoridades del pensamiento clásico. Aristóteles ya había dejado claro que el hecho de escribir un texto en verso no implicaba en absoluto que fuera poético<sup>4</sup>, en contra de la opinión popular de su propio tiempo. Sin embargo, Rengifo recupera esta opinión popular al reconocer de manera implícita la condición de poetas a quienes hacen versos «en todo género de cosas», y si el poeta «tratare de la Agricultura» se informará del labrador y «aplicará lo propio que a su arte pertenece, y tratará, y pintará aquellas mismas cosas...»<sup>5</sup>. Lo cual quiere

<sup>2</sup> Ya P. de Man considera que el metro (el verso, la rima, etc.) es la manifestación externa de un concepto musical de la poesía, según el cual la dinámica de los signos consiste en la expectativa de sus relaciones anteriores y posteriores (MAN. «Retórica de la ceguera...», p. 202); lo cual guarda relación con la concepción «relacional» del lenguaje poético que hallamos en BARTHES. *El grado cero...*, p. 49).

<sup>3</sup> FUBINI, M. *Métrica y poesía*. Barcelona: Planeta, 1970, p. 22; y SPANG, K. *Análisis métrico*. Pamplona: EUNSA, 1993, p. 88.

<sup>4</sup> Cfr. ARISTÓTELES. *Poética...*, 1447a y b.

<sup>5</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, III, p. 4.

decir que el poeta trasladará al verso lo que el labrador le haya dicho en su rústico lenguaje, puesto que lo propio del «arte poética» significa en Rengifo «componer versos», según hemos establecido en otras partes de este estudio. Por su parte, Platón da lugar a una herencia ideológica que considera que lo importante en poesía es la verdad del mensaje y no la «experiencia del arte» o la «experiencia estética», que incluye una idea del arte como actividad productiva, tanto como receptiva o comunicativa, y en la que el lenguaje, en general, y el verso, en particular, son elementos fundamentales<sup>6</sup>. Sin embargo, las ideas preconcebidas respecto de la poesía, tanto en tiempos de Platón, como en los de Rengifo, e incluso en los nuestros, adquieren una importancia que no ha sido tenida en cuenta suficientemente por los teóricos de cada uno de estos períodos estéticos<sup>7</sup>. Si partimos de la idea de que la poesía es un género literario particular del cual existe una codificación evidente de sus propiedades discursivas independientemente de cualquier acto de lenguaje ordinario, podemos entender que la forma «soneto», por ejemplo, es una manera extrema de separar el lenguaje literario del lenguaje cotidiano, puesto que no deriva de ningún acto de habla reconocible. La poesía lírica se puede definir, por tanto, como una «transgresión de los esquemas discursivos elementales»<sup>8</sup>. De esta manera, la poesía clásica utilizará el verso como una «marca literaria» que indique al lector que lo que lee es poesía. El metro, la rima, etc., serían signos de lo poético frente a la prosa<sup>9</sup>. Las convenciones métricas son el pasaporte que introduce al lector en el «mundo del poema» de una manera mucho más sencilla que si no existieran<sup>10</sup>. En el caso de Rengifo, esa convencionalidad se extiende también, y con igual capacidad para comprometer al poeta, al léxico, ordenado y estratificado en su «Silva de consonantes» de acuerdo a reglas de uso literario tradicionalmente consideradas como adecuadas a los modelos poéticos canonizados<sup>11</sup>.

En resumen, lo que hace Rengifo es pensar más en sus lectores que en sus lecturas, porque sabe que en las ideas preconcebidas de aquellos no se discute la asociación de lo poético al verso. Pero hemos tenido que esperar a que llegara Jakobson para poder resolver este dilema. Jakobson resuelve en parte el conflicto aristotélico de la posible falta de esencia poética en tratados versificados de cualquier ciencia, cuando introduce la noción de «función poética» aplicada a determinados tipos de discurso. «La adaptación de medios poéticos para algún propósito heterogéneo —dice

<sup>6</sup> Cfr. JAUSS, *Experiencia estética...*, p. 11.

<sup>7</sup> ROTHE, A. «El papel del lector en la crítica alemana contemporánea». En VV. AA. *Estética de la recepción...*, p. 13-27 (véanse p. 15-16).

<sup>8</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. «Literatura y actos...», p. 105 y 111.

<sup>9</sup> Cfr. BARTHES, R. *El grado cero...*, p. 73; y recuérdese aquí la ya comentada fórmula con que Barthes describe el concepto de poesía en la época clásica: poesía = prosa + a (metro) + b (rima) + c (imágenes).

<sup>10</sup> LEVIN. «Consideraciones sobre qué tipo...», p. 74.

<sup>11</sup> BARTHES. *El grado cero...*, p. 74.



Jakobson— no oculta su esencia primaria»<sup>12</sup>. Lo cual, aplicado al tema que venimos tratando, nos permite comprender que los prejuicios populares que asocian la poesía al verso tienen su origen en la intuición de que el lenguaje versificado cumple siempre una «función poética», tanto si es utilizado en poesía como en cualquier tratado científico.

### 5.1.2. La Métrica como ciencia

Pero si para los formalistas la métrica es un signo de literariedad, Lotz (estructuralista) cree que no se debe asociar necesariamente el uso del verso a la función literaria, lo cual les lleva a proponer un acercamiento exclusivamente lingüístico al estudio del verso<sup>13</sup>. De esta manera, la Métrica será una disciplina encargada, por ejemplo, de «analizar el material fónico en estrecha relación con las propiedades de una lengua determinada»<sup>14</sup>, aunque también puede ocuparse de establecer las diferencias entre patrón abstracto y realización concreta o actualización, o de describir y clasificar los esquemas métricos de una lengua, como se hace en algunos estructuralistas y generativistas, etc. Más o menos éste es el programa sugerido por S. R. Levin: «el empleo de la lingüística en la investigación de las estructuras vinculadas con diversas reacciones intuitivas ante la poesía debe destacar estructuras lingüísticas que, en cierto modo, sean propias de la poesía»<sup>15</sup>. En realidad, esta Métrica taxonómica o descriptiva apenas se diferencia en nada de la Métrica tradicional, puesto que se trata en ambos casos de conocer las reglas de versificación que han de constituir la *competencia métrica* de poetas y lectores potenciales de poesía. Una obra como el *Arte poética española* tendría, desde este punto de vista, la misma función que una gramática generativa: fijar la competencia de los hablantes/poetas aportando un conjunto de reglas cuya observancia y aplicación permite producir mensajes/poemas correctos desde el punto de vista gramatical/métrico. Esta competencia basada en reglas se aprende de forma consciente (lo cual supone una defensa implícita del *ars*), pero una vez adquirida se interioriza<sup>16</sup>, según un proceso que nos recuerda inmediatamente unas palabras de Rengifo, ya citadas en este estudio, en las que describe el curso del aprendizaje que llevarán a cabo los poetas que sigan su «Método», los cuales «con el

<sup>12</sup> JAKOBSON, R. *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1985 (3.ª ed.), p. 42.

<sup>13</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Métrica y Poética...*, p. 34.

<sup>14</sup> ÍDEM. *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993, p. 24.

<sup>15</sup> Apud THOMAS, J. J. y DELAS, D. *Poética generativa*. Buenos Aires: Hachette, 1989, p. 32. Cfr. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Métrica y poética...*, p. 37.

<sup>16</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Métrica y Poética...*, p. 37, y especialmente p. 82 donde explica que la competencia métrica se entiende «como conjunto de hábitos rítmicos adquiridos y modificables» y que el sustantivo «hábito» expresa el carácter de adquirido por el uso o convencional que tienen las reglas métricas; palabras cuyo significado es muy parecido al de las de Rengifo que transcribimos a continuación.



uso vendrán adquirir un tal hábito, que *sin acordarse de reglas*, ejerciten la Poesía con grande facilidad»<sup>17</sup>.

Pero de la misma manera que la Gramática Generativa no es sólo descriptiva (como lo era la estructuralista), sino más bien normativa, en cuanto que fija los usos correctos (gramaticales) de una lengua mediante un conjunto de reglas, el *Arte poética española* no es sólo una métrica descriptiva o una prosodia gráfico-lógica que se limite a repetir los esquemas que, heredados por tradición, conservan cierta validez general<sup>18</sup>, sino que debemos incluirla entre los tratados de Métrica Preceptiva o Normativa, cuyo interés constante es codificar los modelos admitidos de versos y estrofas de nuestra poesía<sup>19</sup>.

Esta manera de entender la Métrica como una disciplina lingüística constituida por un conjunto de reglas convencionales y preceptivas que el poeta interioriza después de un aprendizaje basado en el uso tiene una serie de consecuencias con respecto al modo de aproximación a su estudio. En cuanto que convencional permite que pongamos en relación los problemas de versificación con estudios de tipo antropológico, psicológico, sociológico, histórico, estético o ideológico, puesto que la vida de las formas métricas se relaciona también con la estructura ideológica de una cultura. A partir de la métrica se puede «estudiar el pensamiento de una escuela»<sup>20</sup>. Por eso, la «Silva de consonantes» de Rengifo constituye la *base de datos* de la que parte J. M. Rozas en su análisis del tema del amor en la poesía petrarquista y su relación con las palabras que riman en *-ento*. «La Silva de consonantes de Rengifo —dice Rozas— trae una abundante lista de rimas en *-ento*. Ella ha de servirnos de guía, porque la poesía de una época tiene su propio código temporal, en formas e ideas, como la lengua toda»<sup>21</sup>.

En cuanto que disciplina estrechamente vinculada a la Lingüística (si no dependiente de ella), debe atender a la relación que se da entre los tipos de versos propios de una lengua y los rasgos fonológicos, morfológicos, sintácticos, etc. de esa lengua que los determina. El propio Rengifo justifica su tratado con el argumento de que es determinante la relación entre metro y lengua, de manera que las poéticas de otras lenguas diferentes no sirven para una dada. Los metros españoles se distinguen de los italianos o los latinos, aunque procedan de ellos en muchos casos. «Y dado caso —dice Rengifo— que la lengua italiana careciera de vocablos agudos, la nuestra tiene abundancia dellos, con que puede acabar muchos versos...»<sup>22</sup>.

Finalmente, y en cuanto que Métrica Preceptiva, se desprende de ella un modelo de poema tradicional o clásico, desde nuestro punto de vista,

<sup>17</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XX, p. 22 (la cursiva es mía).

<sup>18</sup> Cfr. WELLEK, R. y WARREN, A. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1981 (4.<sup>a</sup> ed.), p. 197.

<sup>19</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Métrica y Poética...*, p. 79 y 81.

<sup>20</sup> IBÍDEM. p. 41.

<sup>21</sup> ROZAS, J. M. «Petrarquismo y rima en *-ento*». En: VV. AA. *Filología y Crítica Hispánica. Homenaje al Prof. Federico Sánchez Escribano*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1969, p. 67-85 (la cita en p. 79).

<sup>22</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XII, p. 17.

en el que lo que cuenta es que se dé una sucesión «de versos perfectos, de rimas logradas, de estrofas pulidas»<sup>23</sup>, según los patrones canonizados por la autoridad literaria del momento.

### 5.1.3. Sistemas métricos: Petrarquismo y Lírica tradicional

El *Arte poética española* tiene reconocido el mérito de ser en su tiempo el manual de versificación más completo al que podían acudir los poetas. En él encontramos descritas todas las formas métrica que se cultivaban en la poesía española e incluso algunas que ya habían caído en desuso, junto con otras que apenas contaban con algún ejemplo conocido en 1592 y que después serán mucho más frecuentes (caso de la sexta rima, por ejemplo). Ateniéndonos a las corrientes poéticas del s. XVI señaladas por J. M. Blecua<sup>24</sup>, comprobamos que las formas métricas propias de cada una de ellas están presentes (esto es, descritas y comentadas) en el tratado de Rengifo: las que proceden de la lírica tradicional española en versos octosílabos, las cultivadas por los poetas cultos del s. XV (Manrique, Mena), los romances y, por supuesto, las formas petrarquistas (en realidad, Rengifo reúne todas ellas en torno a dos núcleos fundamentales: poesía española y poesía italiana<sup>25</sup>). En este sentido, podemos decir que el *Arte poética española* refleja completamente el panorama de la lírica de su tiempo, caracterizada esencialmente por la convivencia no exenta de polémica de la poesía petrarquista y no petrarquista (fundamentalmente octosilábica). El hecho de que Rengifo, como muchos otros a partir de 1550, considere que las estrofas italianas «hazen grande ventaja, no solo en la gravedad, amplitud y dulçura, pero en la muchedumbre, y variedad de consonancias»<sup>26</sup>, a las españolas no le impide dedicar una atención exhaustiva a las variedades derivadas del verso octosilábico. Como señala Navarro Tomás<sup>27</sup>, el desarrollo del teatro en verso, muy frecuente en los colegios de la Compañía de Jesús, en los que a través de estos textos dramáticos se experimentaba la aplicación de todo tipo de metros<sup>28</sup>, favoreció la conservación del octosílabo junto al endecasílabo. Por otra parte, las abundantes muestras, manuscritas o impresas, de composiciones en versos castellanos, tanto de tema profano como religioso, y tanto anónimos o populares como de autores reconocidos y cultos, constituían una evidente demostración de su vigencia, ante la que Rengifo no cierra los ojos. Ni

<sup>23</sup> LÓPEZ ESTRADA, F. *Métrica Española del s. XX*. Madrid: Gredos, 1969, p. 18.

<sup>24</sup> BLECUA, J. M. «Corrientes poéticas en el s. XVI». En: *Sobre poesía de la Edad de Oro. Ensayos y notas eruditas*. Madrid: Gredos, 1970, p. 11-24.

<sup>25</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XL, p. 47.

<sup>26</sup> IBÍDEM.

<sup>27</sup> NAVARRO TOMÁS, T. *Métrica española*. Barcelona: Labor, 1986 (7.ª ed.), p. 214.

<sup>28</sup> BLECUA, A. «El entorno poético de Fray Luis». En: *Academia Literaria Renacentista. I. Fray Luis*. Salamanca: Univ. de Salamanca, 1981, p. 77-99 (véanse p. 88-89).



siquiera el hecho de que Garcilaso y Boscán, tan admirados por el autor del *Arte poética española*, sean precisamente los que primero den la espalda a la poesía tradicional castellana para abrazar con entusiasmo la nueva fe métrica importada de Italia<sup>29</sup>, le lleva a Rengifo a renegar de su intento de describir «las innumerables rimas, sonetos, canciones, etc., que de aquí adelante se escribirán en verso español»<sup>30</sup>. En lo cual no yerra nada, pues luego se ha venido a demostrar que «sólo teniendo presentes las otras tendencias [no petrarquistas] es posible explicar la profunda originalidad de la poesía barroca, que viene a ser una síntesis de esos cinco elementos»<sup>31</sup>, es decir, lírica tradicional castellana, romancero, lírica culta del s. XV, poesía del *Cancionero General* y poesía petrarquista. Incluso el carácter religioso de casi todas las composiciones incluidas en el *Arte poética española* está en consonancia con la cada vez mayor presencia de poemas sacros en la lírica española del s. XVI, especialmente a partir de 1570, y sobre todo de 1580<sup>32</sup>. Lejos de toda polémica, Rengifo se abstiene de tomar en consideración, ni a favor ni en contra, tanto las opiniones de Boscán contra la métrica tradicional castellana, a la que acusa de infantil, por oposición a la madurez de la italiana, como las de Castillejo, Argote, etc., «contra los poetas españoles que escriben en verso italiano»<sup>33</sup>. Bien es cierto que este debate había entrado en decadencia algunos años antes, hacia 1575, coincidiendo con la publicación de las *Anotaciones* del Brocense, en opinión de Manero Sorolla<sup>34</sup>. El único afán de Rengifo es ofrecer un compendio exhaustivo de los versos y estrofas españoles e italianos, independientemente de su preferencia por estos últimos. A ese afán responde, por una parte, la descripción y tratamiento del verso de arte mayor y su correspondiente estrofa (capítulos X y XXXIX, respectivamente), a pesar de que, como él mismo reconoce, es una composición «ya en estos tiempos no tan usada, como en tiempo del insigne poeta Juan de Mena»<sup>35</sup>; y por otra, la inclusión en su tratado de una descripción de la sexta rima, anterior cronológicamente a los testimonios españoles de esta estrofa considerados hasta ahora como los más antiguos<sup>36</sup>, o de algunas composiciones de ingenio mucho más desarrolladas en tratados posteriores como el de Caramuel.

<sup>29</sup> El caso de Boscán es especialmente llamativo, pues a pesar de haber escrito en versos octosílabos buena parte de su obra, acaba por ignorar toda la poesía tradicional castellana y la «margina con el *Cancionero General* a la categoría de obras que sólo valen para plebeyos» (NAVARRETE. *Los huérfanos de Petrarca...*, p. 88-89 y 94). Por su parte, Garcilaso, como es bien sabido, no llegó a componer una decena de coplas en metros castellanos.

<sup>30</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Al Conde de Monterrey» (prels., sin paginar).

<sup>31</sup> BLECUA, J. M. «Corrientes poéticas...», p. 24.

<sup>32</sup> BLECUA, A. «El entorno poético...», p. 84-85.

<sup>33</sup> Cfr. NAVARRETE. *Los huérfanos de Petrarca...*, p. 95 y 167.

<sup>34</sup> MANERO SOROLLA, M.<sup>a</sup> P. *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona: PPU, 1987, p. 113.

<sup>35</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXXIX, p. 47.

<sup>36</sup> Cfr. BAEHR, R. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1989, p. 275-276.



#### 5.1.4. De Petrarca a Rengifo: difusión del petrarquismo en España y el lugar del *Arte poética española*

No obstante, y dado que se suele incluir habitualmente el *Arte poética española* en el grupo de las poéticas de «inspiración petrarquista», junto a las de Sánchez de Lima, Herrera o Carvallo, entre otras<sup>37</sup>, olvidando aquellos capítulos en los que se ocupa de la poesía tradicional castellana, vamos a intentar situar el lugar del tratado de Rengifo dentro de la escuela formada por los imitadores del autor del *Canzoniere*. Si aceptamos con Manero Sorolla que «Petrarquismo» equivale a «imitación de palabras, frases, temas, versos, metáforas, conceptos, ideas, experiencias, actitudes...», presentes en la obra de Petrarca, ya sea una imitación directa o indirecta<sup>38</sup>, entendemos inmediatamente que el petrarquismo de Rengifo consiste sólo en la asimilación y propagación de uno de todos esos elementos característicos de la poesía del gran poeta toscano. Y aunque sea el elemento más evidente a los ojos y oídos del lector, puesto que se trata del verso y de sus combinaciones en diferentes estrofas, no es precisamente el que más atenciones ha recibido por parte de los especialistas, la mayor parte de los cuales asocian el término «petrarquismo» a la imitación de los fundamentos estilísticos, temáticos o simbólicos de que se sirvió Petrarca para expresar la variedad de sentimientos que le produjo su relación con Laura, y no tanto la diversidad de formas métricas que utilizó. Lo que queda en Rengifo es, por supuesto, la sumisión plena al canon consolidado por Bembo, dentro del ámbito italiano (y europeo, en general) y por Boscán y Garcilaso, en los dominios del castellano. Sin embargo, tanto Bembo como Boscán, en su propuesta de emulación petrarquista, dan mucha más importancia a la imitación de las formas métricas que los autores y críticos posteriores. Según Manero Sorolla, el petrarquismo derivado de Bembo nace con la propuesta que este realiza de volver «a las formas clásicas del soneto, la canción y la sextina» para superar «los excesos conceptísticos y los alambicamientos ornamentales de los últimos poetas cortesanos»; y es, precisamente, el ejemplo que él mismo da como «perfecto aunque no genial rimador» lo que, junto a su fama como teórico y legislador de la lengua, le convierte en el «modelo digno de imitación» para muchos poetas y poetisas petrarquistas del s. XVI italiano<sup>39</sup>. Y en cuanto a Boscán, es de sobra conocido que en su carta «A la Duquesa de Soma» predominan las consideraciones relativas a aspectos métricos del endecasílabo, la rima consonante, los géneros estróficos, etc., por encima de observaciones sobre temas o rasgos de estilo. Lo cual tendría su importancia si aceptáramos que «los términos que Boscán establece en su prólogo habían de regir el petrarquismo español en la cen-

<sup>37</sup> DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 95.

<sup>38</sup> MANERO SOROLLA. *Introducción al estudio...*, p. 8.

<sup>39</sup> IBÍDEM, p. 24-25.

turia siguiente»<sup>40</sup>. Sin embargo, la obra de nuestros petrarquistas incluye toda la variedad de aspectos que hemos enumerado antes, y eso es lo que la hace enriquecerse y elevarse a la categoría de movimiento estético, histórico y cultural lleno de matices mucho más productivos desde el punto de vista literario que los simplemente métricos. Como bien ha explicado Navarrete, el petrarquismo se convierte en una corriente aristocrática que rechaza a los que se sirven de «artes» o reglas prosódicas para introducirse en el movimiento. Sólo los letrados que pertenecen al grupo de la nobleza baja necesitan aprender el arte, porque, según Castiglione, los que han nacido en el seno de la aristocracia (alta nobleza) están agraciados por el don de la poesía<sup>41</sup>. Quizá bajo estas consideraciones se explique el hecho de que el petrarquismo español se desarrolle a espaldas de los tratados preceptivos, y que estos no aparezcan como tales hasta 1580. El petrarquismo métrico, estilístico, temático, etc., se difunde por imitación directa de los ejemplos ofrecidos en los poemas, y más raramente —tal vez sólo en el caso de los poetas menores— a través de la lectura de preceptivas métricas italianas como las de Tempo, Ruscelli, Trissino, etc. Y sin embargo, son precisamente estos poetas de segundo orden los más claros «portadores y exponentes del estilo» petrarquista<sup>42</sup>. A este grupo de «letrados» de la nobleza baja que aprende el petrarquismo por medio de reglas prosódicas y da como fruto un buen número de poetas generalmente mediocres va dirigido, sin duda, el *Arte poética española*. Y una vez más encontramos otra razón que explica el poco aprecio que se hacía de este manual por parte de los poetas más aventajados o «aristocráticos». Este menosprecio es, en realidad, bastante lógico, si tenemos en cuenta que la superioridad que se le atribuye a la poesía italiana se argumenta con la idea de que, frente a la tradicional castellana, aquella tiene una mayor capacidad para el adorno, es más susceptible a la variedad y puede adaptarse a cualquier materia y registro estilístico<sup>43</sup>. El propio Rengifo reconoce que los metros italianos hacen ventaja a los españoles «no solo en la gravedad, amplitud, y dulçura, pero en la muchedumbre, y variedad de consonancias, y porque son más a propósito para sonadas de mucho artificio»<sup>44</sup>. Palabras que recuerdan mucho a las del mismo Boscán, cuando en su defensa de las formas italianas afirma que «la manera d'estas es más grave y de más artificio y (si yo no me engaño) mucho mejor que las de las otras», porque es cierto que los esquemas rítmicos de la métrica italianizante eran más complejos que los de la poesía castellana: sólo hay que comparar las complicadas rimas del soneto, la canción o la sextina,

<sup>40</sup> NAVARRETE. *Los huérfanos de Petrarca...*, p. 98.

<sup>41</sup> IBÍDEM, p. 73.

<sup>42</sup> Cfr. MANERO SOROLLA. *Introducción al estudio...*, p. 111; y HAUSE, A. *Origen de la Literatura y Arte Modernos. III. Literatura y Manierismo*. Madrid: Guadarrama, p. 84.

<sup>43</sup> NAVARRETE. *Los huérfanos de Petrarca...*, p. 93.

<sup>44</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, p. 47.



o los sutiles esquemas acentuales del endecasílabo, con la sencillez de la lírica tradicional basada en el octosílabo<sup>45</sup>.

Demostrada la superioridad del verso italiano, se da muy pronto el paso que lleva, por una parte, a identificar las nuevas formas métricas con el nuevo emperador y a convertir el petrarquismo en la poesía lírica semioficial de la monarquía española; y por otra, a considerar la poesía de *Cancionero* propia de todo el mundo, es decir, de los plebeyos a los que sirve de ocio y descanso<sup>46</sup>. Y aquí se presenta por analogía un nuevo tópico, el de la genealogía de las formas métricas como prueba de su grandeza. Si a los reyes se les hace descender de las más altas cunas, y con respecto a los plebeyos no hay posibilidad de investigar orígenes remotos de prestigio; de la misma manera, la poesía italiana, en cuanto que sus orígenes son conocidos y reconocidos, es superior a la española, cuyo principio —si es de alta cuna— se desconoce. Rengifo, como ya había hecho Boscán, establece una línea de sucesión poética en la que aparecen los griegos como origen de la más alta poesía, los latinos como herederos de esa cultura, y por fin, los italianos como últimos receptores de una tradición a la que ahora se quieren incorporar los españoles<sup>47</sup>. Herrera, por ejemplo, hace descender de los dísticos elegíacos los tercetos italianos para dignificarlos y glorificarlos<sup>48</sup>; tal vez por lo mismo, Argote de Molina intenta relacionar los pies de la redondilla con los verso trocaicos griegos y latinos<sup>49</sup>; o en fin, el sáfico es adaptado en endecasílabos, puesto que se les supone a ambos cierto parentesco, dentro de los numerosos y constantes intentos que se dieron de adaptar a la métrica vulgar estos y otros tipos de verso clásicos, los hexámetros especialmente<sup>50</sup>. Rengifo admite casi todo, excepto la hipótesis de Argote de Molina, pues para nuestro autor «el verso de la copla redondilla, y el de la arte mayor son nuestros, nacidos y criados en nuestra España»<sup>51</sup>.

La adopción de la métrica italiana y la preferencia por esta significa para muchos (incluido Rengifo) la posibilidad de trasvasar «la sabiduría de Italia a España» e implícitamente de incorporar nuestra poesía a la más elevada tradición, la que tiene su origen en la cultura grecolatina. Tanto es así que incluso un verso de reconocido prestigio entre los poetas cultos como es el de arte mayor acaba por ser sustituido por el endecasílabo<sup>52</sup>. A partir de este momento, la excelsitud de la poesía petrarquista española se medirá en relación con los dos modelos más importantes: Petrarca y Garcilaso. «La

<sup>45</sup> NAVARRETE. *Los huérfanos de Petrarca...*, p. 89-90.

<sup>46</sup> IBÍDEM, p. 86 y 89.

<sup>47</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, p. 2.

<sup>48</sup> NAVARRETE. *Los huérfanos de Petrarca...*, p. 213.

<sup>49</sup> ARGOTE DE MOLINA, G. *Discurso sobre la Poesía Castellana* (1575) (ed. de E. F. TISCORNIA). Madrid: Visor, 1995, p. 25.

<sup>50</sup> DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 279 y 285.

<sup>51</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, I, p. 2.

<sup>52</sup> NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 196; y MANERO SOROLLA. *Introducción al estudio...*, p. 78.



competición con Petrarca —y en menor grado con Garcilaso— habría de convertirse en un estándar usado para el enjuiciamiento literario»<sup>53</sup>, no tanto porque se pretenda superarlos, sino tan sólo igualarlos. En cuanto modelos de perfección, Rengifo previene a los nuevos poetas contra la tentación de inventar esquemas no usados por ellos, como ya hemos recordado en el capítulo anterior.

Sin embargo, las *Anotaciones* (1580) de Herrera reflejan ya el agotamiento del petrarquismo clónico. Góngora y Quevedo son los encargados de transformarlo y parodiarlo hasta provocar su desaparición y anunciar el nacimiento de una nueva poesía<sup>54</sup>. Por esta razón, cuando Quevedo muestra su menosprecio hacia el *Arte poética española* («arte de consonantes para inquietar a muchachos», dice de ella<sup>55</sup>) lo hace desde un «estar de vuelta» que le lleva a contemplar con ironía despectiva los últimos y desfasados restos del petrarquismo más estéril.

#### 5.1.5. El petrarquismo de Rengifo

El desprestigio del *Arte poética española* entre los poetas más sobresalientes se debió al carácter exclusivamente métrico de su petrarquismo, aunque en los orígenes esta corriente hubiera sido vinculada sobre todo a unas determinadas formas métricas, como atestigua Boscan<sup>56</sup>. Incluso en las primeras versiones a lo divino de la obra de Petrarca, como la de Malpiero (*Petrarca Spirituale*, 1536), uno de los más remotos antecedentes de Rengifo, sólo se respetan las palabras-rima, indicio evidente de esa asociación primitiva de petrarquismo a versificación. Rengifo adopta el modelo único y universal canonizado varios decenios antes, y es tan fiel a ese modelo como lo era Boscán, porque para ambos fue Petrarca quien «acabó de poner [el endecasílabo] en su punto, y en este se ha quedado y quedará, creo yo —dice Boscán— para siempre»<sup>57</sup>. Esa misma fidelidad es la que lleva al autor del *Arte poética española*, como dijimos, a prevenir a los poetas contra la tentación de inventar formas no presentes en la obra de Petrarca. Ello le impide hacerse eco de las variaciones que a partir de la canción petrarquista dieron lugar en Italia durante el s. XVI a nuevas formas como la «canzonetta» y otras en las que incluso se llegó a utilizar versos de medida diferente del endecasílabo o del heptasílabo<sup>58</sup>. Se trata, por tanto, de un petrarquismo incompleto incluso en su decisión de limitarse a aspectos métricos, puesto que, además de lo dicho, tampoco asimila recursos

<sup>53</sup> NAVARRETE. *Los huérfanos de Petrarca...*, p. 99.

<sup>54</sup> IBÍDEM, p. 247.

<sup>55</sup> Vid. infra 5.4.2.2.

<sup>56</sup> Cfr. ARCE, J. *Literaturas italiana y española frente a frente*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982, p. 26; MANERO SOROLLA. *Introducción al estudio...*, p. 76-77.

<sup>57</sup> Apud NAVARRETE. *Los huérfanos de Petrarca...*, p. 97.

<sup>58</sup> GORNI, G. *Métrica e analisi letteraria*. Bolonia: Il Mulino, 1993, p. 52-58.

procedentes de la versificación provenzal, que son particularmente relevantes en algunas composiciones de Petrarca, como veremos<sup>59</sup>, o no acepta el «arrinconamiento» o «destierro» del verso agudo que se había pretendido desde el triunfo del petrarquismo<sup>60</sup>.

Quizá ahora, teniendo en cuenta todo lo dicho hasta aquí, sea posible dar respuestas al programa propuesto por H. U. Gumbrecht<sup>61</sup> para un estudio de la literatura dentro de los presupuestos de la estética de la recepción. Sugiere que para averiguar las razones por las que un autor «puede querer» escribir sonetos «se debe desarrollar una hipótesis sobre la función (de la que en la mayoría de los casos el autor no es en absoluto consciente) de la producción literaria en general y del género soneto en particular» en la sociedad en que vivió dicho autor. Y ahora ya sabemos que para Rengifo (como para Herrera y otros muchos) el soneto es el género poético más elevado y aristocrático, y que para los poetas de entonces es la forma emblemática de toda una corriente, la petrarquista, convertida en signo de distinción literaria. Y quizá podamos añadir que el petrarquismo métrico de Rengifo (como el de Malpiero) responde a la necesidad de despojarlo de todo contenido temático o simbólico y de reducirlo a esquemas versificatorios que luego puedan reciclarse dentro de una temática más acorde con su condición de religioso.

## 5.2. ELEMENTOS DE VERSIFICACIÓN. VERSO Y ESTROFA

### 5.2.1. El verso

Pocos autores antes de Rengifo habían hablado del verso con tanta claridad y lucidez como lo hace él. Su definición ahonda mucho más en la esencia del verso que cualquiera de las dadas por sus predecesores (marqués de Santillana, Nebrija, Sánchez de Lima o Herrera); y más de lo que supuso Díez Echarri<sup>62</sup>, seguramente porque en su excelente estudio sobre las teorías métricas auriseculares no tuvo ocasión de detenerse a analizar con detalle todos los lugares en los que Rengifo expone su idea acerca de lo que es el verso, y que en conjunto dan como resultado una aproximación a dicho concepto bastante coherente, completa y válida, incluso en nuestro tiempo. Es cierto que la definición propiamente dicha que leemos en el *Arte poética española*, según la cual «verso es una oración atada, y obligada

<sup>59</sup> Cfr. SEGURA COVARSI, E. *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro*. Madrid: C.S.I.C., 1949.

<sup>60</sup> Cfr. RICO, F. «El destierro del verso agudo». En: VV. AA. *Homenaje a J. M. Blecua*. Madrid: Gredos, 1983, p. 525-551.

<sup>61</sup> GUMBRECHT, H. U. «Consecuencias de la *Estética de la recepción*, o: *La Ciencia Literaria como Sociología de la comunicación*». En: VV. AA. *Estética de la recepción...*, p. 145-175 (véanse concretamente p. 162-163).

<sup>62</sup> Díez Echarri. *Teorías métricas...*, p. 99-107.

siempre a cierto número, y cantidad de sílabas»<sup>63</sup>, deja algunas cosas en el aire que se declaran con mayor precisión en otros lugares. Empecemos, pues, por determinar el significado de «oración atada», para seguir después con los de «número» y «cantidad» de sílabas.

Con respecto al primero de ellos, Nebrija ya había dicho en su *Gramática* (1492) que verso es lo que «está *atado* debajo de ciertas leies», por oposición a la prosa que «está suelta dellas»<sup>64</sup>. Y es probable que Rengifo utilice el adjetivo «atada» con este valor de elemento sujeto a «ciertas leies». Dichas reglas tanto pueden ser las de «número» y «cantidad» que menciona después, como otras que no señala de forma tan directa, pero que podemos deducir de la lectura de otros pasajes. Uno de estos es aquel en el que afirma que:

La poesía española no solamente pide que cada verso en sí sea constante, y perfecto, sino que vaya atada (*sic*) y eslavonado con los demás con el vínculo y correspondencia de los consonantes...<sup>65</sup>.

Es decir, no es suficiente que el verso tenga el número exacto de sílabas que le corresponda, que es lo que Rengifo entiende por «verso constante»<sup>66</sup>, sino que ha de rimar «con los demás». De igual manera declara en otro lugar que «dos maneras ai de ecos, unos sueltos en prosa, otros *atados*, con sus consonancias, y correspondencias finales»<sup>67</sup>. Verso «atado» significa en ambos casos que rima con otro. Esto es realmente interesante, no porque se trate sólo de que un verso tenga que rimar con otro, sino porque a partir de este principio se deduce una cierta comprensión intuitiva de una de las condiciones propias de la naturaleza del verso: la de que este se define no por sí solo, sino dentro de una serie, es decir, en función de un sistema de relaciones entre sonidos. Casi la totalidad de los máximos especialistas en teoría métrica está de acuerdo en definir el verso como *elemento en relación*, aunque es A. Quilis, sin duda, quien con mayor claridad ha expuesto este principio: el verso

sólo tiene razón de existir —dice—, cuando se encuentra en función de otro u otros versos, formando parte primero de la estrofa y luego del poema. En esta función se organizan las demás unidades rítmicas menores: los acentos, la cantidad, la rima, la pausa, etc.

Y en otro lugar añade: «un verso aislado no es realmente nada, ni siquiera un verso»<sup>68</sup>. Que esa serie de versos se organice siempre en función

<sup>63</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética*..., VIII, p. 12.

<sup>64</sup> NEBRIJA. *Gramática de la lengua*..., p. 155.

<sup>65</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética*..., «Al Prudente y Christiano Lector» (prels., sin paginar).

<sup>66</sup> IBÍDEM, XV, p. 19.

<sup>67</sup> IBÍDEM, LXXI, p. 97.

<sup>68</sup> QUILIS, A. *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 1985 (6.ª ed.), p. 16 y 91.



de un determinado orden de rimas es lo que no es posible aceptar. Y aquí es donde reside la diferencia fundamental entre Rengifo y la crítica actual, que considera el verso como una unidad dependiente que se define por las relaciones que en función del ritmo, en general, y no sólo de la rima, como señala Rengifo, establece con el resto de los versos de su serie<sup>69</sup>. El propio Rengifo se olvida de que él mismo en su tratado ha descrito versos y estrofas o combinaciones métricas en las que es característica la ausencia de rima. Este es el caso de los versos latinos (capítulo XIV), de los romances (caps. XXXIV y XXXV) o de los versos heroicos (c. XLI). De estos últimos llega a decir incluso que «no piden alguna consonancia o correspondencia en los fines, sino total disonancia»<sup>70</sup>. Por tanto, debemos dar la razón ahora a Díez Echarri cuando afirma que los tratadistas del Siglo de Oro entendieron casi siempre con acierto los elementos del verso (sílabas, acento, rima, etc.), pero «no distinguen [...] entre aquellos que, como la rima, son accidentales, y aquellos otros que radican en la misma esencia del verso»<sup>71</sup>.

En cuanto a la exigencia de que los versos estén sujetos a «cierto número de sílabas», esta era probablemente la propiedad más evidente del verso tradicional y, por tanto, la mejor comprendida por Rengifo y los preceptistas de su tiempo. Rengifo emplea el término «constancia» para definir esta propiedad del verso que, según él, «se alcanza procurando que no lleve más ni menos sílabas de las que cada género [de versos] pide»<sup>72</sup>. Esto no excluye que admita implícitamente la composición de poemas anisosilábicos en aquellos tipos de estrofas destinados al canto y, en consecuencia, obligados a adaptarse al ritmo de la música con que van acompañados. Así sucede, por ejemplo, con el villancico, puesto que «es un género de copla —dice Rengifo—, que solamente se compone para ser cantado». Frente a los demás metros, que pueden servir «para representar, para enseñar, para describir, para historia, y para otros propósitos», el villancico sólo sirve «para la música». Por eso, después de describir la estructura de villancicos compuestos con «versos de redondilla» (octosílabos) y de «redondilla menor» (hexasílabos), advierte el jesuita abulense que hay otros villancicos:

que se conforman en la cantidad, y número de sílabas con el punto de la música, en que se cantan; y llevan más o menos largos los versos, según lo piden

<sup>69</sup> Cfr. BALBÍN, R. DE. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos, 1975, p. 36; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo, 1985, p. 180; JAURALDE POU, P. «Métrica española: métodos y problemas iniciales». En: VV. AA. *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, T. II, p. 375; NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 41.

<sup>70</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XLI, p. 48.

<sup>71</sup> DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 117.

<sup>72</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XV, p. 19.

las fugas que se hazen en las sonadas. Destos —añade— no se puede dar regla cierta, porque penden de la música<sup>73</sup>.

Tampoco a los versos heroicos ni a los de «imitación latina» les adjudica un número determinado de sílabas, aunque en el caso de los primeros se deduce implícitamente que debemos asimilarlos al endecasílabo, pues aparecen en el *Arte poética española* en la parte dedicada a «las composiciones en verso italiano» (capítulos XL y siguientes). Pero la falta de reglamentación sobre este verso alcanza también a la disposición tan rígida de sus acentos, de la que tampoco dice nada Rengifo.

No obstante, no cabe duda de que para él, como para todos los que después de él se han ocupado de estos temas, es el ritmo el elemento imprescindible en todo verso, el portador de la «función estética diferenciadora del lenguaje poético», según Mukarovsky<sup>74</sup>. Porque

no basta —dice Rengifo— que el verso tenga las sílabas que le convienen, y que no tenga más, ni menos, sino es menester que lleve la cantidad que dentro de su especie pide: porque si esta faltase, aunque huviese todo lo demás no sería verso<sup>75</sup>.

Conviene aclarar, sin embargo, que por lo que leemos en otras partes del *Arte poética española*, «cantidad» se refiere tanto a la longitud de una sílaba como a la disposición de los acentos de intensidad en un modelo de verso. En realidad, son dos conceptos complementarios: es necesario conocer por qué unas sílabas son «largas» o «breves» (cantidad de la sílaba) para distribuir las de forma rítmica en el verso (cantidad del verso). Para este último concepto, Rengifo utiliza también el término «número»<sup>76</sup>.

Por la importancia que Rengifo da a esta cuestión de la «cantidad», nos encontramos que el capítulo VI, el primero de los que se adentran en el tratamiento de aspectos versificatorios, lo dedica nuestro autor precisamente a hablar «de la cantidad de las sílabas»:

porque el verso —dice allí Rengifo—, que es objeto y fin del Arte Poética, se compone de sílabas largas y breves; para entender su naturaleza, es necesario explicar primero qué cosa sea sílaba larga, y sílaba breve<sup>77</sup>.

Y efectivamente, todas las descripciones de cada uno de los modelos de verso que se recogen en el *Arte poética española* (con excepción del verso heroico, como dijimos) tienen en cuenta de manera especial el orden de

<sup>73</sup> IBÍDEM, XXXIII, p. 38.

<sup>74</sup> Cito apud RODRÍGUEZ, E. «Los versos fuerzan la materia: algunas notas sobre métrica y rítmica en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, IV (1985), p. 117-138 (la cita en p. 121).

<sup>75</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XIX, p. 21.

<sup>76</sup> Cfr. IBÍDEM, XV y XIX, p. 19 y 21, respectivamente.

<sup>77</sup> IBÍDEM, VI, p. 10.



lo que Rengifo llama «sílabas largas» y «breves», que no son otra cosa sino, como él mismo explica, sílabas tónicas y átonas:

para conocer la longitud, o brevedad de las sílabas no serán menester muchas reglas, sino una sola clara, y fácil a todos; esta es el acento que cada dicción tiene, por el qual como por señal cierta sacaremos la cantidad<sup>78</sup>.

Pero, averiguada la cantidad de las sílabas, queda aún el paso más importante, esto es, el distribuirlas según un orden rítmico adecuado al modelo de verso que se quiere componer. Si se atenta contra el «número» o «cantidad del verso», dice Rengifo, aunque se respete el número de sílabas, no se está ejecutando el verso pretendido. En otros términos: el ritmo acentual es el elemento «dominante» (en terminología de Jakobson) de su concepción de verso, ya que es el que «gobierna, determina y transforma a los otros»<sup>79</sup>. Todos los versos se organizan entonces especialmente en relación con el acento enfático de la penúltima sílaba, el que determina el ritmo, la rima, etc.<sup>80</sup>.

Independientemente de lo acertada que resulte la identificación de sílabas largas y breves con tónicas y átonas, respectivamente, no cabe duda de que resulta un logro de Rengifo apreciar al menos el carácter esencialmente rítmico del verso. Nadie antes que él había llegado tan lejos. Sánchez de Lima (1580), por ejemplo, se limitó a decir que «una de las principales cosas que requiere la poesía, es la medida de los pies, los cuales son los renglones que tiene la copla, y cada renglón llamamos pie»<sup>81</sup>. Herrera (1580), por su parte, no se aventura en ningún momento a dar una definición de verso, y poco es lo que de valor se puede encontrar sobre este punto en los tratadistas del siglo XV, como el marqués de Santillana, Nebrija o Encina<sup>82</sup>. En cuanto a los preceptistas de su tiempo o inmediatamente posteriores, Pinciano (1596) llega después de dar algunas vueltas a definir el metro usado «al presente en Castilla» como «una juntura de sílabas en número cierto y determinado», donde «número» es un concepto que incluye las pausas que tanto se hacen en la prosa como en el verso y que dan lugar a «compases y remates agradables a los oídos», es decir, al ritmo poético<sup>83</sup>. Luis Alfonso de Carvallo (1602) repite casi al pie de la letra la definición de Rengifo: «verso es una oración trabada y presa con cierta limitación, sujeta a cierto

<sup>78</sup> IBÍDEM, VI, p. 11.

<sup>79</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Métrica y Poética...*, p. 84.

<sup>80</sup> NÚÑEZ RAMOS, R. *La Poesía*. Madrid: Síntesis, 1992, p. 114-118. También Pinciano y Cascales consideran la distribución acentual como la base del verso castellano: «el ser del metro castellano y italiano está en el número cierto de sílabas acentuadas en ciertas partes» (Pinciano); «la buena medida del verso consiste en poner en sus debidos lugares el acento predominante» (Cascales); cfr. DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 134.

<sup>81</sup> SÁNCHEZ DE LIMA, M. *El arte poética en romance castellano* (1580) (ed. de Rafael de BALBÍN LUCAS). Madrid: C.S.I.C-Instituto «Nicolás Antonio», 1944, Diálogo II, p. 40.

<sup>82</sup> Cfr. DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 100-197.

<sup>83</sup> LÓPEZ PINCIANO. *Philosophía antigua...*, II, p. 221-224.



número de sílabas, con sonora cantidad»<sup>84</sup>; y Cascales (1617), tras señalar que verso es «una composición medida de palabras», matiza que su esencia es el «número» basado en la disposición de los acentos, lo que recuerda inmediatamente a Rengifo, como reconoce García Berrio en su edición de las *Tablas Poéticas*<sup>85</sup>. En definitiva, y a pesar del escaso tratamiento que se da a este problema en las poéticas auriseculares, Rengifo anticipa y sienta las bases de una concepción del verso basada en el ritmo, no muy diferente en esencia a muchas de las que podemos encontrar en los tratados actuales de versificación, aunque la terminología se haya hecho con el tiempo más clara y precisa<sup>86</sup>.

Una última cuestión relacionada con el verso es la de su denominación. A lo largo de su tratado, Rengifo utiliza como sinónimos los términos «verso» y «pie», sin ningún tipo de restricción, en varios lugares de su obra (p. 12, 32, 42, 43, 79, 86). En otros casos, sin embargo, sólo son «pies» los versos que «siguen la consonancia de la cabeça» en los villancicos (p. 37). En los sonetos, «los ocho primeros versos son los pies», mientras que los restantes «hacen las vueltas», de forma que, por si no quedaba claro, «las dos vueltas no han de llevar alguno de los consonantes que van en los pies»<sup>87</sup>. No se trata, por tanto, de que «pie» equivalga en este último caso a «cada uno de los cuartetos de un soneto», como interpreta Domínguez Caparrós<sup>88</sup>, sino más bien a cada uno de los versos de que se componen dichos cuartetos; de la misma forma que, en relación con los villancicos, «pie» es en estos cada uno de los versos que siguen a la cabeza, y no la estrofa que forman todos juntos. Por otra parte, aún tenemos que añadir otra acepción de «pie» en el *Arte poética española*, puesto que en la «Explicación de los consonantes propios» (y sólo aquí) aparece como sinónimo de «cláusula» rítmica, según el uso que era propio de la versificación greco-latina; y así, «spondaico» es un «verso que tiene en el sexto pie Spondeo por Dactilo», y en general, «spondeo», «anapesto», etc. se definen como pies de verso<sup>89</sup>.

<sup>84</sup> Cfr. DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 107.

<sup>85</sup> GARCÍA BERRIO. *Introducción a la poética...*, p. 245.

<sup>86</sup> Cfr. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Crítica literaria...*, p. 44: «el número de sílabas y el número y lugar de los acentos son los factores que definen el esquema (el metro) de las principales clases de versos»; NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 35: «el verso determina su figura y sus límites mediante la combinación de sílabas, acentos y pausas»; Evangelina Rodríguez recuerda que en el concepto clasicista de verso como algo medido no se trata tanto de respetar el número adecuado de sílabas como de ordenar correctamente los acentos predominantes, y cita a Pinciano y Cascales como representantes de este concepto, olvidándose en esta ocasión del papel precursor de Rengifo (RODRÍGUEZ, E. «Los versos fuerzan...», *passim*); y Gómez Redondo piensa también que «la especial articulación de sonidos y acentos» es el plano más importante del verso (GÓMEZ REDONDO, F. *El lenguaje literario*. Madrid: EDAF, 1944, p. 63-64; etc).

<sup>87</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XLIII, p. 49 y ss; en general, esta última distinción se repite en todos los capítulos dedicados a describir las variedades posibles de sonetos.

<sup>88</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Diccionario de métrica...*, p. 111.

<sup>89</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Explicación de los Consonantes...», p. 30 [de la nueva paginación y ss].

Esta variedad de acepciones puede deberse a razones diferentes en cada caso. Por un lado, el uso de «pie» como sinónimo de verso se justifica por cierta tradición en las preceptivas anteriores que Nebrija quiso desterrar<sup>90</sup>, y que Rengifo, en cambio, mantiene, después de recordar que, efectivamente, «algunos» llaman pies a lo que él acaba de llamar verso<sup>91</sup>. Por otro lado, el llamar «pie» a cada una de las cláusulas rítmicas de un verso no es más que un eco evidente de la terminología grecolatina con la que cualquiera estaba familiarizado. Por último, Rengifo debe a la influencia de Antonio da Tempo el uso de «pie» como forma de designar a cada uno de los versos que entran a formar parte de los cuartetos de uno soneto<sup>92</sup>.

### 5.2.1.1. La sílaba

No parece justo que, en relación con el concepto de «sílaba» se le aplique a Rengifo el juicio severo de Díez Echarrri, según el cual es «inútil buscar en estos preceptistas [del Siglo de Oro] una noción de sílaba que supere el concepto tradicional de letra o conjunto de letras que se pronuncian de una vez»<sup>93</sup>. Otra vez es necesario advertir que en el *Arte poética española* hallamos una definición de «sílaba», en general, y de «sílaba métrica», en particular, que apenas deben ser corregidas en nuestros días y que, en cualquier caso, son mucho más correctas y precisas que la definición de «sílaba» de Nebrija (quien andaba en cuanto a este término muy equivocado), e incluso más acertadas que la de otros tratadistas posteriores al autor de nuestra primera gramática. Nebrija había definido sílaba como «aiuntamiento de letras que se pueden coger en una herida de la boz y debaxo de un acento», pero luego advertía que «digo aiuntamiento de letras, porque quando las vocales suenan por sí, sin se mezclar con las consonantes, propriamente no son sílabas»<sup>94</sup>.

Conviene recordar aquí que muchos preceptores y maestros que impartían sus clases en la universidad de tiempos de nuestro autor acusaban a los jesuitas de haber dejado de estudiar la gramática de Nebrija; y que a ello el ilustre P. Bonifacio, S. I. respondía que «los jesuitas explicaban en sus escuelas la gramática de Nebrija, con algunas correcciones que parecían necesarias»<sup>95</sup>. Lo cual tal vez explique que si Rengifo leyó alguna vez la

<sup>90</sup> Cf. NEBRIJA. *Gramática de la lengua...*, p. 156: «agora digamos de los pies de los versos, no como los toman nuestros poetas, que llaman pies a los que avian de llamar versos, mas por aquello que los mide, los cuales son unos assientos o caídas que haze el verso en ciertos lugares».

<sup>91</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, VIII, p. 12.

<sup>92</sup> TEMPO, A. DA. *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* (Venecia, 1509) (ed. de R. ANDREWS). Bolonia: Universidad de Pisa, 1977, p. 8: «[el soneto simple] dividitur in duas partes, scilicet in pedes, et voltas. Nam prima pars communiter appellatur *pedes*, secunda appellatur *voltas*. Et prima subdividitur in octo versus, quorum quilibet communiter appellatur unus *pes*».

<sup>93</sup> DÍEZ ECHARRRI. *Teorías métricas...*, p. 124.

<sup>94</sup> NEBRIJA. *Gramática de la lengua...*, p. 147.

<sup>95</sup> GONZÁLEZ OLMEDO, F. *Juan Bonifacio (1538-1606) y la cultura literaria del Siglo de Oro*. Santander: Publicaciones de la Sociedad de Menéndez Pelayo, 1939, p. 52.



*Gramática de la lengua castellana* (1492), su definición de sílaba haya introducido las «necesarias» correcciones a las que se refería el P. Bonifacio:

Sílaba es —dice en fin Rengifo— una letra vocal que suena por sí, ora esté rodeada de consonantes, como *tres*, *mar*; ora sola, como *a*, *o*: de donde se sigue que avrá en cada vocablo tantas sílabas, quantas vocales huviere, si no es que por alguna de las figuras que abaxo diremos, pierda la vocal su fuerça, o se junta con otra y de dos vocales se haga una sílaba<sup>96</sup>.

Esta definición recoge claramente el principio de que el componente esencial de la sílaba es la vocal, que constituye su «cumbre» o «cima»<sup>97</sup>, independientemente de que vaya acompañada o no de alguna o varias consonantes. A lo cual no puede hacerse ningún reproche. Por otra parte, tiene en cuenta que, en cuanto al cómputo silábico de los versos, han de tenerse presentes una serie de figuras o licencias métricas que alteran el número de las sílabas fonológicas para adecuarlo al número de sílabas métricas exigido por un determinado modelo de verso. Y si no fuera porque restringe al «vocablo» alguna de las licencias métricas relacionadas con el cómputo silábico, en lugar de al «verso», esta segunda apreciación carecería también de defectos conceptuales. Rengifo no se da cuenta de que, efectivamente, la adecuación del número de sílabas fonológicas al número de sílabas métricas exigidas por un verso no se da únicamente en el interior de una misma palabra (como sucede en la sinéresis o en la diéresis), sino también entre dos palabras diferentes (caso de la sinalefa y la dialefa). Es la suya, pues, una impresión parcial, pero seguramente disculpable dado el estado de los estudios gramaticales en 1592.

Independientemente de lo anterior, Rengifo distingue, como ya hemos visto, entre sílabas largas y breves, según vayan acentuadas o no. Con respecto a esta diferenciación ha existido una larga polémica, pues ha servido en muchos casos de criterio simplificador en los diversos intentos de adaptar la métrica romance o silábica a la clásica o cuantitativa. En este sentido, y frente a la opinión de Rengifo, Pinciano, por ejemplo, replica: «no alcanço a distinguir las sílabas breves de las largas», y por tanto, reconoce la necesidad de tener en cuenta el número de sílabas, con y sin acento, en el metro moderno<sup>98</sup>. Esta disparidad de criterios ha sido frecuente en la tradición preceptiva española, pero no es éste lugar para abordar esta cuestión. Baste con decir que ya en su tiempo la opinión de Rengifo acerca de la posibilidad de distinguir la cantidad/duración de las sílabas en función del acento no era siempre compartida. Sin embargo, ha sido esta una práctica

<sup>96</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética*..., VI, p. 10-11.

<sup>97</sup> Cf. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973, p. 13; y BALBÍN. *Sistema de rítmica*..., p. 17 n. 7.

<sup>98</sup> Cf. SHEPARD. *El Pinciano*..., p. 77.



que se ha mantenido hasta nuestro tiempo, tanto en nuestra lengua como en otras<sup>99</sup>.

### 5.2.1.2. Fenómenos relacionados con el cómputo silábico

#### a) Sinalefa, dialefa, sinaffa y compensación

Si antes hemos visto que Rengifo se distanciaba oportunamente de Nebrija para dar su propia definición de sílaba, ahora nos encontramos con que copia casi al pie de la letra las palabras del gramático andaluz para decirnos que:

La sinalefa se haze quando un vocablo se acaba en vocal, y otro comienza por vocal; entonces no se ha de contar la primera de las dos vocales que se encuentran.

Sin embargo, la fuente que cita al margen es la obra del omnipresente Antonio da Tempo con la que vienen a coincidir los dos autores españoles<sup>100</sup>. El único problema en esta concepción de la sinalefa es que todos ellos interpretan que se trata de un caso de elipsis de la primera vocal y no de fusión de ambas vocales<sup>101</sup>.

Continúa luego Rengifo introduciendo algunas advertencias sobre casos particulares en los que, o bien se produce sinalefa cuando pareciera que no debía de producirse, o bien no se produce donde debiera según la norma general. En primer lugar, se refiere al principio de que la sinalefa es una licencia que «se haze dentro de un verso, y no entre dos», salvo cuando el segundo de ellos es quebrado, porque:

entre entero y quebrado algunas vezes se halla, como si dixésemos «*El invencible soldado / en la batalla*», pero entonces la primera sílaba del quebrado, que parece que sobra, entra en el número de las sílabas del entero en lugar de la que se excluye. Y lo mismo acontece, quando el entero tuvo el acento en la última, como la tiene este: «*No quisiste pelear / al descubierto*», que para henchir el agudo, se compone el quebrado de cinco sílabas;

<sup>99</sup> Cf. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Métrica española...*, p. 49. Navarro Tomas admite que la cantidad «continúa desempeñando papel esencial en el ritmo del verso», pero sólo referida a los períodos rítmicos del verso, y no a las sílabas (NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 38).

<sup>100</sup> TEMPO. *Summa artis...*, p. 8: «vocalis ante alteram vocalem abicitur de metro in scansione...»; NEBRIJA. *Gramática de la lengua...*, p. 161: «quando alguna palabra acaba en vocal, y si se sigue otra que comienza esso mesmo en vocal, echamos fuera la primera de ellas».

<sup>101</sup> BALBÍN. *Sistema de rítmica...*, p. 67, insiste en que en la sinalefa se da la «coexistencia» sin pérdida de perceptibilidad de «dos articulaciones vocálicas plenas»; véanse también DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 129; y BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 47.

esto es, que para compensar lo que se entendía como una carencia de los versos agudos (también llamados por ello «mudos», «truncos», etc.) se le añadía una sílaba de más al verso siguiente. El tratamiento en el *Arte poética española* de estos dos fenómenos, luego denominados «sinafia» y «compensación», respectivamente, es idéntico al que encontramos hoy en la *Métrica española* de Navarro Tomás. Este autor dedica un epígrafe de la obra que venimos citando a la «Regla del pie quebrado», en el que, a propósito de los quebrados pentasílabos, advierte que:

en la mayor parte de los casos, la presencia del pentasílabo, condicionada por el octosílabo que le precede, requiere: a) que pueda practicarse sinalefa entre la vocal final del octosílabo y la primera del quebrado; o b) que el octosílabo tenga terminación aguda y reciba como compensación la sílaba de exceso del pentasílabo siguiente<sup>102</sup>.

Navarro Tomás hace además una breve recensión histórica de esta normativa, no muy conocida en tiempo de Juan Ruiz y que «debió elaborarse [...] entre los poetas de la corte de Juan II [primera mitad del s. XV], bajo la presión del precepto de la regularidad silábica». Sin embargo, esta norma parece relajarse a finales del siglo, incluso en «autores tan escrupulosos como Pero Guillén»<sup>103</sup>. Y donde menos se tiene en cuenta es, como podríamos esperar, en las canciones de carácter popular, porque seguramente es en ellas donde se aprecia mejor que «the poets were more interested in rhythmic equivalence than in arithmetic equivalence», como señala D. C. Clarke, quien reconoce que «compensation and synaloepha between lines are clearly explained in Rengifo, *Arte poética española*, ch.XVI, p. 24»<sup>104</sup>. Los estudios de M.<sup>a</sup> Josefá Canellada han venido a demostrar que «la aplicación u omisión de tal regla era una simple cuestión técnica que no afectaba al ritmo del verso»<sup>105</sup>. Y efectivamente, la percepción del ritmo es lo que justifica en el Arcipreste de Hita el anisosilabismo de algunas de sus estrofas

---

<sup>102</sup> NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 137. BAEHR reconoce explícitamente la «perfecta comprensión de estos fenómenos por parte de Rengifo» y da una definición de ellos que en nada contradice la de nuestro autor (BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 53). En cambio, Balbín desarrolla otros principios que han de regir la sinalefa/sinafia entre verso entero y quebrado, y matiza que «es muy frecuente que entre ambos versos exista simetría en la localización de los acentos léxicos» y que «el vocablo afectado por la sinalefa en el segundo verso es —con escasas excepciones tardías— una palabra vacía, ya sea una partícula, ya sea un prefijo preposicional» (BALBÍN. *Sistema de rítmica...*, p. 80). Los dos casos se cumplen en el ejemplo de Rengifo. Por otra parte, pero ya en relación con la poesía moderna, es posible encontrar casos de sinafia y compensación entre versos enteros y no sólo entre entero y quebrado, véase el trabajo de TORRE, E. y VÁZQUEZ, M. A. *Fundamentos de poética española*. Sevilla: Alfar, 1986, p. 38.

<sup>103</sup> NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 137.

<sup>104</sup> CLARKE, D. C. *Morphology of fifteenth century castilian verse*. Pittsburg-Lovaina: Duquesne University Press-Neuwelaerts, 1963, p. 22 y 27 n. 32. Véase también HENRÍQUEZ UREÑA, P. *La versificación irregular*. Madrid: RFE, 1933 (2.<sup>a</sup> ed., corr. y aum.), p. 33-34.

<sup>105</sup> NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 138.



«octosilábicas»<sup>106</sup>. En la misma centuria que el Arcipreste, aunque en tierras italianas, también Antonio da Tempo justifica el uso de la sinalefa en función del ritmo, de manera que la primera vocal no se ha de contar:

maxime in rithimis super quibus debet fieri sonus, quia si sonus in huiusmodi rithimis non contingeret ad rectum numerum sillabarum, num quam bene sonaret auribus audientium secundum musicos et cantores<sup>107</sup>.

Sin embargo, esa práctica más o menos intuitiva en el ámbito de los poetas castellanos se hace consciente y normativa durante los siglos XV al XVII (aunque no siempre se respeta con rigor), y así debemos considerar los ejemplos que de su uso hallamos en Castillejo, Góngora, Quevedo, etc.<sup>108</sup>.

Por último, Rengifo concluye este capítulo XVI enumerando tres casos en los que, en su opinión, «puédesse también dexar de hazer la sinalepha»:

- a) «Cuando la primera dicción es de sola una vocal, como en este verso: “¡O alma desventurada!”»;
- b) «Cuando el no hazerla es causa de mayor gravedad y ponderación en el verso, como en este: “Dichoso hombre que vives”<sup>109</sup>»; o
- c) «Cuando se pone el acento en aquella vocal que avía de ser excluida, como en este: “De tu alma cuidadoso”<sup>110</sup>».

En general, estos tres casos parecen responder a la idea, hoy generalmente aceptada, de que «la presencia de un acento intensivo en un fonema vocálico, dificulta —aunque en pocos casos llega a impedirla— la formación de las sinalefas»<sup>111</sup>, especialmente si dicho acento recae en una de las posiciones relevantes del verso, es decir, si coincide con el lugar en el que debe ir un acento básico del modelo de verso, mucho más si se trata del último acento principal<sup>112</sup>. Pero más concretamente, y en relación con el primero de los casos señalado por Rengifo, Baehr afirma que se suele usar

<sup>106</sup> Cf. GYBBON-MONNYPENNY, C. B. «Introducción». En: ARCIPRESTE DE HITA. *Libro de Buen Amor* (ed. de Gybbon-Monny Penny). Madrid: Castalia, 1988, p. 78-79.

<sup>107</sup> TEMPO. *Summa artis...*, p. 8.

<sup>108</sup> Cf. BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 52-53.

<sup>109</sup> Este segundo caso parece inspirado en TEMPO: «Quia forte dictio esset posita in tali parte versus quod haberet meliorem sonoritatem et cursum prolationis cum abiectioe vocalis quam sine abiectioe, vel e contra» (TEMPO. *Summa artis...*, p. 9).

<sup>110</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XVI, p. 19-20. L. A. Carvallo sintetiza los dos primeros diciendo que «quando la primera dicción no tiene más de una sílaba [...] entonces hazen el verso más grave no se cometiendo esta figura», repite idénticamente el tercer caso y añade uno más: «quando la dicción segunda comienza por h» (Cf. DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 130). Sin embargo, Rengifo no plantea el problema de la *h*, porque muy pocos la aspiraban en su tiempo. Herrera comenta un caso parecido en el verso 42 de la Elegía I de Garcilaso de la Vega: «no quedará ya tu alma entera»; vid. HERRERA, Fernando de. *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera* (ed. facsimilar con prólogo de A. GALLEGO MORELL). Madrid: C.S.I.C., 1973, p. 305.

<sup>111</sup> BALBÍN. *Sistema de rítmica...*, p. 71.

<sup>112</sup> IBÍDEM, p. 74-75.



el hiato como norma en los casos en que se encuentran dos vocales tónicas, y que este uso es general «cuando el acento de la segunda vocal queda más manifiesto por el acento rítmico del verso». Para el segundo caso, este mismo autor indica que «se prefiere el hiato», cuando se encuentran dos vocales iguales, de las cuales la segunda lleva un acento principal. Por último, y en relación con el tercer ejemplo, explica que:

en el curso del sintagma, en el caso de palabras que están en estrecha relación morfológica, si la siguiente empieza por vocal tónica y la anterior es palabra de condición átona o secundaria, se tiende al hiato; esto ocurre con [...] los adjetivos, incluso los posesivos átonos+sustantivo: [...] *su / amo*<sup>113</sup>.

Pero, como se ve, las explicaciones de Rengifo no tienen nada que ver con las más acertadas razones de Baehr. Este contradice abiertamente la opinión de aquel en el único caso, el tercero, en que el autor del *Arte poética española* da una justificación rítmica del hiato, y no estilística o estética («gravedad», «ponderación») o simplemente gramatical («una sola sílaba»). Nuestro autor atribuye erróneamente a la vocal del adjetivo posesivo «tu» en el sintagma «tu alma» la condición de vocal tónica y basa en ello la presencia del hiato, en lugar de justificarlo, como hace Baehr, por la acentuación de la primera vocal de la segunda palabra («alma»).

En cambio, Rengifo coincide con algunos críticos modernos cuando afirma, con respecto a las repercusiones rítmicas de la sinalefa, que los versos serán más fluidos «si llevarén pocas synalefas»<sup>114</sup>. Y ello a pesar de que, desde el punto de vista semántico, Miguel Antonio Caro aseguraba todo lo contrario, esto es, que las concentraciones de sinalefas sirven «para ganar sílabas y hacer nutridos y sustanciosos los versos»<sup>115</sup>.

## b) Sinéresis y diéresis

El hecho de que Rengifo dedique todo un capítulo (el XVII) a hablar «de la sinéresis» y ninguno a tratar sobre la diéresis propiamente dicha —aunque algunos de los casos que describe se corresponden con esta figura— hay que ponerlo en relación con su concepto de sílaba, ya comentado en este estudio. Dado que en principio toda vocal constituye sílaba, independientemente de que vaya acompañada de otra(s) vocal(es) o de alguna(s) consonante(s), Rengifo sólo aborda aquellas licencias que alteran esta norma (sinalefa, sinéresis, diptongación), y no las que la siguen o favorecen (dialefa, hiato,

<sup>113</sup> BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 51, 48 y 50, respectivamente.

<sup>114</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XIX, p. 21. Lo mismo en FREYRE, J. *Leyes de versificación castellana*. Buenos Aires-Tucumán: Coni Hermanos, 1912, p. 103; y DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Diccionario de métrica...*, p. 159.

<sup>115</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Métrica española...*, p. 68.

diéresis). Esto es, en Rengifo se entiende que hay figura cuando una vocal no equivale a una sílaba. Por tanto, es licencia métrica la sinéresis, ya que «es una junta de dos vocales dentro de una misma dicción, las cuales ambas no hazen sino una sílaba»<sup>116</sup>. La fuente de esta definición es nuevamente A. da Tempo, quien había expuesto la posibilidad de que en algunos casos se contaran como una sola sílaba dos vocales que fueran juntas, especialmente si aparecían en palabras bisílabas<sup>117</sup>. Pero Rengifo sólo acierta en la definición. Una vez que desarrolla su explicación con ejemplos va cayendo continuamente en imprecisiones y errores sólo justificables por la precariedad teórica con que eran analizados en su tiempo los diptongos, como veremos en el apartado correspondiente. Pero, independientemente de lo que digamos allí, conviene ahora ver cómo explica Rengifo la sinéresis.

En primer lugar, señala como ejemplos de sinéresis las palabras «Dios», y «glorioso», porque no considera como diptongo en ningún caso la secuencia vocálica /io/. A continuación advierte que la sinéresis (y no el diptongo, como hubiera sido lo acertado) se deshace «quando en la primera de las dos vocales que se encuentran se pone el acento», porque entonces «ambas tienen fuerza de vocales», esto es, cada una de ellas forma su propia sílaba. En los ejemplos que propone hay, sin embargo, dos imprecisiones diferentes. Primero escoge la palabra «alegría», en la que lo que deshace el acento no es un caso de sinéresis, sino de diptongo (que él, claro está, no hubiera reconocido como tal). Pero además era muy frecuente que la secuencia /ía/ se computara como una sola sílaba, por ejemplo en un poeta tan admirado por Rengifo como el propio Garcilaso<sup>118</sup>. Otro ejemplo de sinéresis deshecha por la presencia de un acento en la primer vocal lo encuentra Rengifo en la palabra «deseo». Esto implica que de no ser por ese acento nuestro autor parece que hubiera aceptado la posibilidad de que la secuencia /eo/ formara una sola sílaba, no constituyendo diptongo, por supuesto, pero sí sinéresis; en lo que esta vez hubiera estado acertado. Pero como sucedía con la palabra «alegría», Rengifo no entiende que la sinéresis consiste precisamente en juntar en una sola sílaba métrica dos vocales que en la lengua normal formarían dos sílabas diferentes de una misma palabra, incluso cuando un acento deshace el diptongo o recae sobre una de las vocales afectadas. A este respecto, Cascales, desde luego, hubiera estado de acuerdo con nuestro autor en que en ninguna de esas dos palabras se produce sinéresis, porque —como ya señalara García Berrio— las inexactitudes del erudito murciano «guardan cierto parentesco» con los errores de Rengifo a propósito de esta materia<sup>119</sup>. J. Balaguer apunta la posibilidad de que en algunos casos en los

<sup>116</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XVII, p. 20.

<sup>117</sup> TEMPO. *Summa artis...*, p. 9.

<sup>118</sup> J. Balaguer recoge veintinueve ejemplos de sinéresis del grupo /ía/ en la *Égloga Segunda* del poeta toledano; cf. BALAGUER, J. *Apuntes para una historia prosódica de la métrica castellana*. Madrid: C.S.I.C., (Anejos de la Revista de Literatura, 13), 1954, p. 245-246.

<sup>119</sup> GARCÍA BERRIO. *Introducción a la poética...*, p. 227-228. No obstante, Balaguer cree que «la doctrina de Cascales [...] no admite ningún género de objeciones» e insiste, incluso, en su opinión



que no se acepta nunca la sinéresis influya el hecho de que ambas vocales se hallaran primitivamente separadas por una consonante que después fue suprimida, como ocurriría con «juicio» (<JUDICIUM), que aparece siempre como trisílaba en Juan de Mena<sup>120</sup>. De esta manera, el recuerdo de la etimología latina de la palabra «deseo» (<DESIDIUM) pudo influir, incluso más que el acento en la primera vocal, en el hecho de que Rengifo no acepte este término como ejemplo de sinéresis, a pesar de que Garcilaso medía endecasílabos como «nunca entre sí los veo (<VIDEO), sino reñidos».

El resto del capítulo se completa con cuatro ejemplos en los que pesa siempre la confusión entre diptongo y sinéresis («vitorioso», «ocioso», «gloria» y «notario») y dos más en los que Rengifo demuestra no entender el carácter opcional ni de la sinéresis ni de la diéresis («trunfo», «diálogo»).

La postura de Rengifo sobre la diéresis es, pues, algo confusa. Una palabra como «vitorioso» no admite diéresis en un verso como «quien quisiere salir victorioso», porque debe hacerse «contracción», dice Rengifo, entre las vocales de la sílaba «—rio—»<sup>121</sup>. Sobre esta misma palabra ya había dicho antes, a propósito de la sinéresis, que «quando el acento está en la segunda [vocal de las dos que van juntas], como en *victorioso* [...], entonces ambas [vocales] valen por una»<sup>122</sup>. Pero también admite que en algunos casos es posible hacer uso de la diéresis (que Rengifo nunca llega a nombrar como tal), cuando vaya acentuada la segunda vocal, «mayormente al principio de la dicción», como en «trunfo» y «diálogo»<sup>123</sup>. De todo lo cual se deduce que sólo es posible la diéresis «al principio de la dicción», es decir, en la primera sílaba de la palabra. Pero como todas estas explicaciones guardan mucha relación, como dijimos, con el concepto de diptongo, las repasaremos más detalladamente en el siguiente apartado.

### c) Diptongo e hiato

Ya vimos que sobre la descripción en el *Arte poética española* de los fenómenos de sinéresis y diéresis pesaba el lastre de la doctrina de Rengifo a propósito de los diptongos. Frente a Nebrija, que había enumerado hasta doce posibles combinaciones vocálicas que debían ser consideradas como diptongo (ai, au, ei, eu, ia, ie, io, iu, oi, ua, ue, ui)<sup>124</sup>, el jesuita abulense

---

de que «la práctica de todos los poetas que escriben con posterioridad a la introducción en España del gusto italiano, particularmente la de Boscán y Garcilaso, constituye por sí sola un testimonio de la lucidez con que el célebre catedrático de San Fulgencio enunció las leyes que acaban de ser citadas» (BALAGUER. *Apuntes para una historia...*, p. 244).

<sup>120</sup> BALAGUER. *Apuntes para una historia...*, p. 253.

<sup>121</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XVIII, p. 21.

<sup>122</sup> IBÍDEM, XVII, p. 20.

<sup>123</sup> IBÍDEM.

<sup>124</sup> NEBRIJA. *Gramática de la lengua...*, p. 139. Sobre el diptongo «ou», vid. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Esbozo...*, p. 50 (d).



demuestra una vez más que en los colegios de la Compañía no eran siempre aceptadas las ideas del famoso gramático andaluz, y reconoce tan sólo como posibles diptongos las secuencias vocálicas *au*, *eu* y *ei*<sup>125</sup>. Se trata en los tres casos de diptongos decrecientes, a pesar de que los crecientes «son mucho más frecuentes en español»<sup>126</sup>. Sin embargo, el constante recuerdo de la gramática latina es una de las razones que explican la distinción que encontramos en Rengifo entre diptongos, vocales líquidas, contracciones o sinéresis. No en vano, y aunque sea a propósito de los esdrújulos, aspecto que veremos más adelante, el argumento etimológico en Rengifo es decisivo cuando concluye que tanto en «prudencia» como en «dialéctica» las dos últimas vocales constituyen sílabas diferentes, porque «si en latín de aquella vocal penúltima se haze una sílaba, y todos los poetas latinos la cuentan por tal, también se hará sílaba en el romance»<sup>127</sup>.

En primer lugar, y con respecto a los diptongos crecientes en los que la vocal *u* precede a otra vocal de la serie /a,e,o/, dice Rengifo: «la *u* quando se sigue después de *q*, o de *g*, o de *s*, es líquida, y no haze sílaba, como en *lengua*, *aguero*, *quando*, *persuadir*»<sup>128</sup>. En todos estos ejemplos se trata de una *u* «latina no silábica» que «se deriva de *u* indoeuropea postconsonántica [...] o de la consonante labiovelar indoeuropea *qu* [...]». La *u* [semivocálica] latina en estas palabras no era tratada como sílaba, sino métricamente por excepción»<sup>129</sup>.

Por otra parte, «la tendencia española a reunir en una sílaba dos vocales en sucesión creciente», aun cuando «en los paroxítonos latinos se resolvía siempre en hiato normal»<sup>130</sup>, lleva a Rengifo a considerar que en la secuencia /ió.so/, aunque no haya diptongo, puede haber sinéresis, que se explicaría en relación con el hiato latino originario y no con el uso normal castellano («glorioso», «victorioso», etc.). De hecho, los poetas «han seguido muchas veces la norma latina, que en algunas épocas puede muy bien haber sido la pronunciación dominante», y así encontramos en Herrera un verso como «No resplandesca (*sic*) Betis glori-oso»<sup>131</sup>, donde la secuencia /i-o/ no constituye ni diptongo ni siquiera sinéresis. De manera parecida, la palabra «Dios», que Rengifo incluye entre los casos de sinéresis, procede también de un originario hiato latino causado por la presencia del acento en la primera vocal de la secuencia primitiva. La dislocación de este acento

<sup>125</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética*..., XVIII, p. 20.

<sup>126</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Esbozo*..., p. 48.

<sup>127</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética*..., «Silva de consonantes esdrújulos» [Prólogo], p. 277.

<sup>128</sup> IBÍDEM, XVIII, p. 20.

<sup>129</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Esbozo*..., p. 48 y n. 20. Añaden aquí los autores de esta gramática que «es curioso que frente a *cuan-do*, *a-gua*, etc., nuestra poesía clásica, acaso por inilujo del italiano *soave* (pero ya /su-ave/ en Berceo...), y aun a veces la moderna ha insistido en silabear *su-a-ve*», con ejemplos abundantes en Cervantes, y sobre todo en fray Luis, mucho más próximo al autor del *Arte poética española*.

<sup>130</sup> IBÍDEM, p. 49.

<sup>131</sup> HERRERA, FERNANDO de. «Al Conde de Gelves. Canción» (1578), v. 12. En: *Poesía castellana original completa* (ed. de Cristóbal Cuevas). Madrid: Cátedra, 1985, p. 274.

originario acabó por convertir esta palabra en monosilábica, después de formar el diptongo creciente /ió/<sup>132</sup>. Pero también en este ejemplo pesa en Rengifo el recuerdo de la etimología latina, que le lleva a entenderlo como un caso de sinéresis que contrae el antiguo hiato latino, y no como un diptongo.

Otros ejemplos de agrupaciones vocálicas crecientes que Rengifo nunca asimila a diptongos, sino a lo sumo a sinéresis, se explican por razones no necesariamente etimológicas. Así, en las palabras «gloria» y «notario», las secuencias /ia/ e /io/ constituyen un caso de sinéresis por ser inacentuadas e ir precedidas de sílaba tónica<sup>133</sup>, aunque el *Esbozo* extiende esta posibilidad a los casos en que la sílaba acentuada es la siguiente a dichas secuencias vocálicas, y aclara que el hiato creciente /i.a/ es raro en español<sup>134</sup>. Finalmente, y en cuanto al hiato /i.á/ en «diálogo» que Rengifo justifica por darse en la primera sílaba de la palabra, el *Esbozo* viene a dar la razón al autor del *Arte poética española*, ya que, según leemos en la gramática académica, «estos diptongos crecientes [...] aparecen en última, penúltima o antepenúltima sílaba», lo que implícitamente significa que no se dan en la primera, tal como afirma nuestro autor. Para confirmarlo, el *Esbozo* incluye precisamente la palabra «di-álogo» como ejemplo de hiato /i.á/<sup>135</sup>.

En cuanto a las agrupaciones vocálicas decrecientes, ya el propio *Esbozo* considera que «todas las combinaciones vocales son posibles en los diptongos decrecientes», formados por una vocal tónica de la serie /a,e,o/ y una átona de la serie /i,u/, excepto el grupo /óu/ por ser extraño a la fonética castellana (lo que explica que tampoco Nebrija lo tenga en cuenta<sup>136</sup>). Esta facilidad combinatoria justifica que los únicos diptongos que reconoce Rengifo como tales sean precisamente decrecientes (au, eu, ei), puesto que debían de ser percibidos más claramente como diptongos que los problemáticos casos de diptongación creciente. De los tres ejemplos aceptados por Rengifo, solo el formado por la secuencia /áu/ (en la palabra «autor») es heredado del latín<sup>137</sup>, lo que hace que sea incluido sin discusión tanto en el numeroso grupo de los diptongos citados por Nebrija, como en el restrictivo par de los aceptados por Cascales (au, eu), y, por supuesto, en el *Arte poética española*. Por su parte, el diptongo /éu/, proveniente del griego, también se conserva como tal, «especialmente en los nombres propios, como Eutropio, Eulogio»<sup>138</sup>, por lo que nadie, ni siquiera Cascales, le discute su condición de diptongo. Pero, dado que el tercero de los diptongos decrecientes reconocido por Rengifo (ei) ya plantea algunos problemas, Cascales se abstiene de considerarlo diptongo y lo traslada al grupo de las secuencias que pueden

<sup>132</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Esbozo...*, p. 50.

<sup>133</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XVII, p. 20.

<sup>134</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Esbozo...*, p. 52-53.

<sup>135</sup> IBÍDEM, p. 48 y 51-52.

<sup>136</sup> IBÍDEM, p. 50 y n. 35.

<sup>137</sup> IBÍDEM, p. 50.

<sup>138</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XVIII, p. 20.



contraerse en sinéresis. Entre los ejemplos de diptongo /ei/ propuestos por el *Arte poética española*, aparece la palabra «buei», que, evidentemente, constituye un caso de triptongo (agrupación esta que no aparece reconocida en el tratado de Rengifo). Pero los otros dos («ley» y «estéis») son reconocidos como diptongos en el *Esbozo*.

Por último, y en cuanto a las secuencias formadas por vocales de una misma serie, Rengifo y Academia coinciden en uno de los dos casos propuestos, pero disienten completamente en el otro. Así, con respecto a la palabra «deseo», el *Esbozo* reconoce que, cuando se juntan dos vocales de la serie /a,e,o/, «lo más frecuente es el hiato», tanto si el acento lo lleva la primera vocal como si lo lleva la segunda (aunque Rengifo sólo se refiere al caso en que la vocal tónica precede a la átona). Contra el autor abulense hay que decir, sin embargo, que, igual que en la palabra «alegría», el que ambas vocales no formen diptongo no quiere decir que no puedan agruparse en sinéresis, matiz que Rengifo no tiene en cuenta. Y con respecto a la palabra «triunfo», que nuestro autor cita como ejemplo de hiato /i.ú/, el *Esbozo* la señala precisamente como una de las «pocas palabras» en las que el grupo /i.ú/ constituye diptongo. En favor de Rengifo hay que decir ahora que se trata casi de una excepción frente al uso más común, lo cual pudo hacer que Rengifo dedujera bien la teoría, pero errara en el ejemplo. Cabe la posibilidad de que la pronunciación antigua fuera diferente de la actual, marcando más la vocal tónica y separándola más de la átona, hasta formar un verdadero hiato, que se habría ido fusionando por comodidad articulatoria.

#### d) Finales agudos y esdrújulos

Rengifo aborda la cuestión de los finales agudos y esdrújulos con mayor lucidez y originalidad que muchos de los que entonces, como él, se preocuparon alguna vez de este aspecto; y ello por su capacidad de distanciarse de lo que era la norma italiana y por la de ofrecer unos razonamientos adecuados a la idiosincrasia del verso español. En relación con el verso agudo, se hace eco de las dudas que existían en su tiempo acerca de «si es lícito hazer versos italianos agudos» y ofrece a continuación una relación completa de las diferentes posturas que se daban entre sus colegas en torno a este problema:

- a) Los hay que aceptan el final agudo en el verso español, pero no en el italiano, porque entonces este pierde la gravedad que se le supone. Sólo de forma muy excepcional pueden los poetas consagrados hacer uso de este final, nunca los noveles. Compartirían esta opinión, además de Rengifo, Sánchez de Lima, Carvallo o Caramuel.
- b) Para otros no se puede usar en ningún caso el final agudo, pues es recurso vulgar e indigno (Herrera, Juan de la Cueva).



- c) Para otros, en fin, se puede usar tanto en el verso español como en el italiano, sin menoscabo del estilo o de la gravedad del verso<sup>139</sup>.

La postura personal de Rengifo se caracteriza sobre todo —y así se ha venido reconociendo hasta hoy— por apreciar perfectamente en este caso las diferencias entre las condiciones de la lengua italiana y las de la española y sus respectivos sistemas de versificación. Sus razones son que el español, al contrario que el italiano, cuenta con un gran número de palabras agudas y que, según esto, es normal que se haga uso de ellas en nuestra poesía, aunque en la italiana no las empleen, idea que también desmiente nuestro autor con los ejemplos de un «poeta antiguo Italiano» (que no es otro que el tantas veces citado Antonio da Tempo) y del mismísimo Petrarca:

Lo que yo siento —dice Rengifo— es que en la lengua Italiana no es maravilla que no se usen tanto estos versos, porque como sea tan semejante a la latina, como esta carece de dicciones que tengan el acento en la última, assí también aquella tiene muy pocas; pero de essas que tiene hazen los italianos versos que llaman mudos, y dan especiales preceptos dellos, como se podrá ver por dos sonetos que hallé en un poeta antiguo italiano<sup>140</sup>.

Si a la carencia de términos agudos en la lengua italiana unimos el que:

la nuestra tiene abundancia dellos, con que puede acabar muchos versos; los quales aunque no sean tan elegantes y sonoros como los de onze sílabas, púdense usar algunas vezes sin escrúpulo, y sin que para ello sea necesaria licencia. Verdad es que quanto menos uviere destos claudicantes y mudos, irá más llena y grave la composición<sup>141</sup>.

En resumen, si los italianos hacen poco uso de los versos agudos es porque su lengua carece de palabras oxítonas<sup>142</sup>, pero como en castellano

<sup>139</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética*..., XII, p. 14. Para una primera información sobre los diferentes autores que defendieron o criticaron cada una de estas posturas, pueden verse los trabajos ya citados de DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas*..., p. 127 y 232-236; RODRÍGUEZ. «Los versos fuerzan...», p. 129-130; NAVARRO TOMÁS. *Métrica española*..., p. 261-262; y especialmente, RICO. «El destierro del verso...», *passim*.

<sup>140</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética*..., XII, p. 14. Garcilaso hizo uso de rimas agudas en los versos 12-13 de su Canción II («[...] a mí se han de tornar, / adonde para siempre habrán de estar»), pero Fernando de Herrera le censuró esta práctica, puesto que, en su opinión, este tipo de rimas agudas «no se deben usar ni en soneto ni en canción»; cf. GARCILASO DE LA VEGA. *Obra poética*..., p. 69, n. 12-13.

<sup>141</sup> DÍAZ RENGIFO, *Arte poética*..., XII, p. 17. El llamar «claudicantes» a los versos agudos no aparece más que atestiguado en Rengifo y en el P. Villar, en este sin duda por influencia de aquel; cf. DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas*..., p. 127.

<sup>142</sup> Esta idea parece tomarla Rengifo de Ruscelli: «Onde i latini con quella maniera dell acento in ultimo non no vollero giammai finire alcuno. E noi [...] ve ne abbiamo pochissimi, tenendo per oltimi e per perfetti quelli, che ne sono [...] tronchi o mozzì, che nell'acento finiscano sospesamente, come sono questi, di cui parliamo»; RUSCELLI, G. *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana* (Venecia, 1559) (ed. G. Rondinella). Nápoles: Giosué Rondinella Editore, 1888, p. 49.

son mucho más abundantes es lícito hacer uso de ellas, aunque con moderación si se quiere que el texto sea grave<sup>143</sup>. Con ello Rengifo hace referencia a los dos tópicos que se solían poner en relación con esta materia. Uno, que el italiano tiene pocas palabras agudas; el otro, que el verso agudo sólo era adecuado para poemas de contenido menos grave. Sobre el primero, ya se encargó el profesor Joaquín Arce de aclarar que respondía a una percepción «poética» de la lengua italiana, ya que, aunque el verso castellano no establece diferencia en relación con la norma usual de la lengua, el italiano, sí. «La pausa rítmica versal —dice J. Arce— condiciona una pronunciación más lenta y marcada, que lleva a hacer sentir como llanas las terminaciones verbales *amai, tomei, fui* o formas como *poi*. etc.» E incluso añade un poco después:

para algunos tratadistas italianos [...] no sólo son llanas estas palabras en la medición rítmica del verso, sino también en el plano usual de la lengua, ya que el oído no siente formas como *eroi, assai, partirei*, de la misma naturaleza que *amó, tomé*. Es decir, que pertenecerían a las paroxítonas las que, aun teniendo el acento sobre la última sílaba, terminan en diptongo descendente<sup>144</sup>.

El otro tópico relacionado con el uso de versos agudos se refiere al «efecto» que se pretendía con ellos, a veces dramático, pero sobre todo cómico o paródico<sup>145</sup>. El resultado natural de este prejuicio fue que el verso agudo apenas se utilizó, y si se hizo, su uso quedó restringido la mayoría de las veces a composiciones de intención paródica, entre las que hay que incluir las formadas con versos de cabo roto, «variante burlesca» de los versos de final agudo, según Baehr<sup>146</sup>. Sin embargo, la doctrina tolerante de Rengifo se debe una vez más a la influencia de A. da Tempo, en el cual se autoriza el uso de versos agudos tanto en sonetos compuestos exclusivamente de ellos, como en otros en los que alternen con versos endecasílabos llanos<sup>147</sup>. Pero aún más, el ejemplo de Petrarca constituye una insuperable «autoritas» en la que apoyarse para defender el uso de versos endecasílabos agudos mezclados con llanos en una misma composición. Las limitaciones con que al final del capítulo pretende Rengifo refrenar esta costumbre responden a la absolutamente generalizada convicción de que, admitidos o no, los versos acabados en palabra oxítónica son indudablemente menos graves que

<sup>143</sup> Nuevamente parece seguir Rengifo la estela de Ruscelli, quien a este propósito había escrito que «esse si debbono usar molto di rado, e chi ancor mai non gli usserá in sonetti ne in canzoni ne in madrigali farà tanto meglio», ya que, añade después, cuanto más se use «menor» será el poema, «e in un Capitolo, chi l'ussase piu di due volte, non sarebbe molto lodato» (RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 48-51).

<sup>144</sup> ARCE. *Literaturas italiana y española...*, p. 34.

<sup>145</sup> RICO. «El destierro del verso...», *passim*; RODRÍGUEZ. «Los versos fuerzan...», p. 130.

<sup>146</sup> BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 388, n. 174.

<sup>147</sup> TEMPO. *Summa artis...*, p. 41: «[...] posset misceri mutus [...] cum aliis pluribus modis et formis sonetorum suprascriptis et infrascriptis...»



los llanos. Claro está que Rengifo se refiere siempre a los versos italianos, es decir, a los endecasílabos (recordemos que el capítulo se titula «si es lícito hazer versos italianos agudos»), porque en ellos es donde se centraba esta polémica, en realidad ya zanjada en torno a 1580<sup>148</sup>. Todo lo cual significa que Rengifo acepta implícitamente, pero sin ningún tipo de reservas, el que se empleen terminaciones agudas en los versos castellanos. La «gravidad» que se le supone al endecasílabo no era tenida en cuenta en los octosílabos, de manera que si ya de por sí el empleo de rimas agudas era considerado por Soto de Rojas como carente de artificio por ser demasiado fáciles<sup>149</sup>, e incluso Rengifo mismo llega a decir que se podrán usar los versos agudos «sin que para ello sea necessaria licencia»<sup>150</sup>, resulta fácil pensar que sea esta una de las razones por las que se llegó al convencimiento de que la métrica petrarquista era más «grave» que la tradicional castellana, dado que el artificio de aquella exigía siempre un mayor dominio de la lengua. Bembo, el «pontífice del verso toscano», como lo quiere Francisco Rico, reservaba para el endecasílabo la excelencia de la rima llana, aunque admitiera en ciertos casos (excepción que confirma la regla) el uso de los agudos. Y sin embargo, cuando escribe un poema en octosílabos castellanos dedicado a la hermosa Lucrecia Borja lo hace utilizando solamente rimas agudas, porque le sonaban así más parecidas a la poesía cancioneril española<sup>151</sup>. Por esta misma razón puede entenderse que en la vuelta a los géneros castellanos (romances, letrillas, etc.) que se produce en el Barroco se empleen tan a menudo las rimas agudas, como recuerda Navarrete, justo en el momento en que se atisba «el fin del petrarquismo en España»<sup>152</sup>.

Con respecto a las compensaciones que se debían efectuar en el cómputo silábico de los versos agudos, la preceptiva del *Arte poética española* recoge algunas consideraciones sobre las diferencias posibles entre un mismo verso con final agudo y otro con final grave. Así, un verso de ocho sílabas gramaticales con final agudo, como «El árbol que se trasplantó» no es un verso de redondilla (octosílabo), dice acertadamente Rengifo<sup>153</sup>. Pero su explicación de esta anomalía no se basa en la idea de compensación silábica, sino en su manera de entender que la tipología de los versos depende de su estructura rítmica o disposición de los acentos, más que del número de sílabas. Por eso añade que el verso citado, aunque «tiene ocho sílabas», no es de redondilla, «porque faltó el acento en la penúltima, que avía de ser larga»<sup>154</sup>. De la misma manera, admite en otro lugar que los versos de redondilla mayor (octosílabos),

<sup>148</sup> Cf. RICO. «El destierro del verso...», p. 544-545.

<sup>149</sup> DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 121.

<sup>150</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XII, p. 17.

<sup>151</sup> RICO, F. «El destierro...», p. 541, n. 49.

<sup>152</sup> NAVARRETE. *Los huérfanos de Petrarca...*, p. 244. No obstante, en el caso de Lope y Calderón, debemos suponer que la frecuencia con que hicieron uso de las rimas agudas era debida a que estaban más autorizadas en los textos dramáticos.

<sup>153</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XIX, p. 21.

<sup>154</sup> IBÍDEM.



redondilla menor (hexasílabo), el quebrado de redondilla mayor (tetrasílabo), y el de arte mayor pueden tener una sílaba menos:

de suerte que la que era penúltima, sea última, y se ponga en ella el acento, y las que quedan antes della, se tengan la cantidad que las hemos dado, como en estos versos: «Aquel divino Señor / que del Reino celestial / descendió»; «No quiero vivir / vida con dolor». Pero el verso de arte mayor como se compone de dos versos, puede tener dos sílabas menos, una en el medio, y otra en el fin, como en estos: «Entré en un jardín — herido de amor; / de amor celestial — qual nunca me vi<sup>155</sup>.

La posibilidad de que en los versos compuestos sea posible hacer uso de la equivalencia de finales agudos, graves y esdrújulos al final del primer hemistiquio no plantea dudas en uno de los clásicos trabajos sobre métrica española<sup>156</sup>. Sin embargo, y según Joaquín Balaguer: «un segundo hemistiquio agudo sólo podía constar de cinco sílabas en dos casos: 1.º, cuando el primer hemistiquio terminaba en palabra paroxítona [...]; y 2.º, cuando el primer hemistiquio terminaba en voz esdrújula». Incluso si el primer hemistiquio era agudo, aunque contara con seis sílabas, el segundo «podía contener una sílaba de exceso», hasta completar un verso de 13 sílabas<sup>157</sup>. La explicación de Rengifo parece responder a la idea de que el verso termina realmente en la última sílaba acentuada. Lo cual no nos ha de extrañar si tenemos en cuenta que, por una parte, el concepto de verso en Rengifo se basaba, como vimos, en la sucesión rítmica de sílabas tónicas (largas) y átonas (breves), por encima de cualquier otra consideración, incluida la del número de sílabas; y por otra, que no debe de ser casualidad el hecho de que muchos de los autores posteriores a Rengifo que compartieron con él este modo de entender el verso hayan empleado argumentos musicales o rítmicos para justificar su opinión<sup>158</sup>, coincidiendo también en ello con nuestro autor, que nos da abundantes muestras de concebir la métrica como estructura del poema sometida a la música.

Por la misma razón, parece lógico que el *Arte poética española* establezca la correspondiente distinción entre el verso italiano, propiamente

<sup>155</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, X, p. 14.

<sup>156</sup> Me refiero al libro de DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Métrica española...*, p. 72.

<sup>157</sup> BALAGUER. *Apuntes para una historia...*, p. 88-89.

<sup>158</sup> Cf. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: C.S.I.C., RFE., Anejo XCII, 1975, p. 177-187. Este mismo autor, en otro de sus estudios sobre métrica reseña algunos experimentos de fonética acústica de los que se deriva la misma propuesta que hemos interpretado en Rengifo; Cf. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Métrica española...*, p. 73, n. 8. El profesor Á. López García recuerda, por su parte, un esquema propuesto por los generativistas para el endecasílabo, según el cual este respondería a la fórmula P1, P2, P3, P4, P5, P6, P7, P8, P9, P10-(S(S)), en la que se aprecia que la estructura de dicho verso se basa en 10 sílabas más un último componente (sílabas o acento) cuya presencia o ausencia determinará el carácter agudo, llano o esdrújulo del verso; vid. LÓPEZ GARCÍA, Á. «Proyecto de Métrica Formal». *Revista de Literatura*, XLVII, 94 (1985), p. 5-16 (véase p. 8).

dicho, y el verso esdrújulo, puesto que el primero se caracterizaría no sólo por sumar once sílabas, sino también (y sobre todo) porque «la penúltima ha de ser siempre larga, y la última breve»<sup>159</sup>, mientras que el esdrújulo «se compone de doce sílabas [...], las cuales desde la antepenúltima atrás han de tener la misma cantidad que diximos tienen los versos italianos»<sup>160</sup>, pero no hacia adelante, donde se añaden dos sílabas breves que lo distinguen del esquema puro del endecasílabo. En consecuencia, en su relación «de las diferencias que ai de versos» (capítulo VIII), el endecasílabo o verso italiano y el esdrújulo se cuentan como dos tipos diferentes de verso y reciben tratamiento aparte en dos capítulos distintos (XI y XIII, respectivamente)<sup>161</sup>. De todo ello se deduce además que Rengifo, en contra esta vez de la opinión de Tempo<sup>162</sup> y de la que él mismo había mantenido a propósito de los versos agudos, no admite que los versos esdrújulos alternen con los endecasílabos llanos, a pesar de que no le cueste ningún trabajo aceptar que se empleen finales esdrújulos en las coplas redondillas, «guardando las consonancias que pueden tener», lo cual resulta un modo de ostentación y de mayor «variedad», especialmente «si se hallase en la música alguna buena consonancia que respondiese a ellas»<sup>163</sup>. En cierto modo, debemos reconocer que en el rechazo de la mezcla de endecasílabos llanos y esdrújulos nuestro autor es coherente con algunas de sus explicaciones «gramaticales», como las que encontramos en el capítulo VII y en la introducción a la «Silva de consonantes esdrúxulos». En el primero de ellos aclara:

Podría dezir alguno que no todas las [sílabas] que llamo breves tienen ygualdad entre sí, porque más parece que corre en *digníssimo*, la, *si*, que no la, *dí*; y lo mesmo parecerá en todos los vocablos que tuvieren el acento en la antepenúltima, pero no es assí, antes todas son yguales: y la causa de poner aquella más breve que las otras, es el aver precedido inmediatamente la larga, en la qual como se subió la voz, quando baxa a la breve que se sigue, parece que se despeña, y que corre más por ella que por las otras, como en realidad de verdad en todas gaste un mismo tiempo<sup>164</sup>.

En el segundo afirma que:

Para que sean verdaderamente esdrúxulos haze el ser cada una de aquellas vocales perfecta sílaba: porque si la sílaba es una vocal que suena por sí,

<sup>159</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XI, p. 14.

<sup>160</sup> IBÍDEM, XIII, p. 17.

<sup>161</sup> En cambio Rengifo comete el error de asimilar el verso esdrújulo al verso de arte mayor castellano, como harán luego Pinciano y Carvallo (cf. BALAGUER. *Apuntes para una historia...*, p. 99-100); lo cual no le excusa de haber olvidado que Garcilaso, Herrera y otros muchos habían hecho uso de endecasílabos esdrújulos.

<sup>162</sup> TEMPO. *Summa artis...*, p. 29: «Midi duodenarii soneti appellantur et sunt illi niscentur et participant cum sonetis simplicibus undenariis».

<sup>163</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XIII, p. 17.

<sup>164</sup> IBÍDEM, VII, p. 11-12.



no menos suena la *i* en *prudencia*, que en *Dialéctica*, sólo está la diferencia en la consonante que aquí se añade, no en el sonido de las vocales [...]. Si en latín de aquella vocal penúltima se hace una sílaba, y todos los poetas latinos la cuentan por tal, también se hará sílaba en el romance<sup>165</sup>.

De todo ello se deduce que, en opinión de Rengifo, la sílaba pos-tónica de las palabras esdrújulas tiene un valor fonológico equivalente a cualquiera de las sílabas átonas de la misma palabra. La idea de que es más breve resulta de una impresión subjetiva y falsa. Por tanto, en la versificación española la penúltima sílaba de los versos esdrújulos debe contarse como una sílaba más, igual que hacían los poetas latinos en sus versos. Este principio afecta también a los casos en que a la sílaba acentuada le sigue otra cuyo núcleo está constituido por una agrupación de dos vocales no reconocida por Rengifo como diptongo, es decir, que dan lugar a dos sílabas diferentes. Ello implica que la sílaba tónica pasa a considerarse como la antepenúltima de una palabra que, en consecuencia, será esdrújula. Pero lo que hace Rengifo no es otra cosa que trasladar miméticamente a la versificación castellana una posibilidad sólo aceptable en la métrica italiana, ya fuera allí como uso normativo, ya como licencia métrica. Así leemos en G. Malagoli: «Per contro vi sono altre parole che suonano sdrucchiole all'orecchio, quantunque siano accentate sulla penultima sillaba e non sulla terzultima, come *invidia*, *Italia* [...], terminanti in un dittongo così detto improprio»<sup>166</sup>. Sannazaro, efectivamente, había hecho uso de las palabras «inopia / copia / propia»; «misericordia / Esperia / materia» (égl. X), y otras, como rimas esdrújulas; y Gil Polo calcó el procedimiento aprovechando para lo mismo palabras como «abundancia / fragancia / instancia» o «tristitia / malicia / justicia», etc.<sup>167</sup>.

En la «Silva de consonantes esdrújulas» Rengifo repite el argumento de que tanto suena la *i* en «prudencia» como en «Dialéctica» e insiste en el argumento etimológico, según el cual «si en el latín de aquella vocal penúltima se hace una sílaba [...], también se hará sílaba en el Romance». Pero ahora añade otros argumentos y ejemplos. Especialmente interesante es el argumento que parte del ejemplo de palabras como «Éaco», «Éolo», «Océano», etc., que Rengifo utiliza para demostrar que también son esdrújulas porque las dos vocales que se juntan dan lugar en hiato a dos sílabas diferentes y es la primera de ellas la que recibe el acento de intensidad. De donde concluye que en «prudencia», «constancia», «Antonio», etc., las «terminaciones son de tres sílabas, y muy propias de esdrújulos», porque el caso es el mismo que en

<sup>165</sup> IBÍDEM, «Silva de consonantes esdrújulas», [Prólogo], p. 277.

<sup>166</sup> MALAGOLI, G. *L'accentazione italiana. Guida pratica*. Firenze: Sansoni, 1946, p. 9; cito apud ARCE. *Literaturas italiana y española...*, p. 36, n. 7. Arce recuerda, no obstante, que otros autores posteriores consideran dicha posibilidad como un «recurso posible» y no como un caso «normativo».

<sup>167</sup> ARCE. *Literaturas italiana y española...*, p. 36-37.



las tres palabras anteriores. No obstante, y a pesar de acudir después un poco forzosamente a la autoridad de Tempo, reconoce, por una parte, que:

porque estos términos de suyo no son tan sonorosos, y numerosos, debería el poeta usarlos con moderación, y meterlos entre otros que lleven mejor sonido, número, y corriente;

y por otra, que tales palabras:

pueden entrar en los versos ordinarios, haziéndose de las dos vocales una manera de diptongo [...], aunque cada una de aquellas vocales sea en sí vocal, y suene como tal, y algunas veces haga sílaba distinta de la que haze la vocal, que está cabe ella.

Después de todo lo cual concluye: «Y concedo, que la mala pronunciación de algunos ha hecho que parezca que se passa por la vocal que está antes de la última sílaba, como si fuesse consonante»<sup>168</sup>. Finalmente, Rengifo parece contagiado de las dudas de los demás, tanto que en lo que es propiamente la «Silva de consonantes esdrújulos», y a pesar de haber dado una lista de posibles terminaciones esdrújulas en /ia/ o /io/<sup>169</sup>, no encontramos ninguna palabra acabada en alguno de estos dos finales, aunque sí varias cuya terminación en /eo/ (*etéreo*, *Cesáreo*) o /uo/ (*superfluo*) va precedida de una sílaba tónica; o viceversa, cuando las secuencias /ea/ y /eo/ son tónicas y preceden a una sílaba átona (*véolo*, *créolo*<sup>170</sup>); aunque muchos de estos casos Rengifo los considera esdrújulos «assonantes».

Por otra parte, y con respecto a su valoración estética, el verso esdrújulo fue mejor aceptado que el agudo, y desde luego su uso no planteó muchas discusiones en algunos tipos concretos de verso, caso de los versos sueltos o heroicos. A pesar de ello, su presencia acabó reduciéndose a las composiciones de tono jocoso<sup>171</sup>. En la época de Rengifo, sin embargo, el esdrújulo no producía aún ese efecto cómico, y una prueba de ello es que el autor del *Arte poética española* incluye en su obra una «Silva de consonantes esdrújulos» y admite su uso también en los versos españoles:

Si por vía de ostentación para mostrar más variedad de poesía, quisiera el poeta componerlas [las redondillas con esdrújulos], no devría ser reprehendido, especialmente si hallase en la música alguna buena consonancia que respondiese a ellas<sup>172</sup>.

<sup>168</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Silva de consonantes esdrújulos», [Prólogo], p. 276-278.

<sup>169</sup> IBÍDEM, p. 275.

<sup>170</sup> Hay también otros ejemplos menos claros para nosotros, dado que hoy los pronunciamos de distinta forma a la que sugiere Rengifo; por ejemplo, palabras como «Théseo», «Pérseo», etc., frente a los actuales «Teseo», «Perseo», etc. (vid. DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Silva de consonantes esdrújulos», p. 283).

<sup>171</sup> NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 261-262.

<sup>172</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XIII, 17.

Porque tanto el verso esdrújulo como la rima esdrújula eran para Rengifo recursos de ostentación y variedad del poeta hábil, ingenioso y erudito<sup>173</sup>, y casi equivalente a otras formas de ingenio como los ecos, ensaladas, etc.<sup>174</sup>, a pesar del desprecio con que fueron considerados estos recursos en épocas posteriores. Erasmo Buceta demostró ya hace tiempo que, en lo que se refiere al uso de versos y rimas esdrújulos, la *Arcadia* de Sannazaro «contribuyó a la difusión de tales artificios en nuestra poética», con especial frecuencia en obras de tema pastoril como el *Pastor de Filida* (1582) del alcarreño Gálvez de Montalvo, o *Ninfas y pastores del Henares* (1587) de González de Bobadilla<sup>175</sup>. Aunque, en el caso de la obra de Bobadilla en particular no puede decirse que las novelas pastoriles castellanas contribuyeran al prestigio del esdrújulo<sup>176</sup>.

### 5.2.1.3. El acento

Entre los elementos esenciales del verso español, el acento es probablemente el que más atenciones recibe por parte de Rengifo. Lo cual resulta bastante lógico, puesto que el verso se define en su tratado (como ya vimos) por el orden de los acentos, más que por el número de sílabas<sup>177</sup>. El acento es, además, lo que determina el tono y, sobre todo, la cantidad o duración de la sílaba:

Acento es un sonido con que herimos, y levantamos más una sílaba quando la pronunciamos, y nos detenemos más en aquella, que en cualquiera de las otras del mismo vocablo<sup>178</sup>.

Pero, consciente de que en la difundidísima *Gramática* de Nebrija se distinguían varios tipos de acentos (agudo, grave y circunflejo), que no siempre se

<sup>173</sup> Domínguez Caparrós señala que «la procedencia generalmente erudita de las palabras esdrújulas y su escasez hacen que este tipo de verso no sea muy frecuente» (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Diccionario de métrica...*, p. 185-186).

<sup>174</sup> NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 253: «entre las formas españolas de sonetos de ingenio, en realidad poco frecuentes, con rimas agudas, esdrújulas...».

<sup>175</sup> BUCETA, E. «Una estrofa de rima interior esdrújula en el *Pastor de Filida*». *The Romanic Review*, XII (1920), p. 61-64.

<sup>176</sup> Cervantes, por ejemplo, hace notar su desprecio por las *Ninfas...* en el famoso escrutinio de su *Quijote* (cap. I, 6). Sobre el verso esdrújulo, y dado que Rengifo lo considera un tipo especial de verso, y sobre la rima esdrújula, puesto que dedica varios capítulos a ella, haremos un más amplio comentario al hablar de los tipos de versos y rimas, respectivamente.

<sup>177</sup> Indudable acierto de Díaz Rengifo, quien coincide en esto con manuales actuales de versificación como el de R. Baehr: «los acentos con su relieve acústico determinan claramente el verso español, lo que tiene como resultado que las combinaciones posibles que ofrece la acentuación de nuestra lengua conviertan al verso español en una forma de «definida originalidad» frente a las demás lenguas románicas» cf. BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 24.

<sup>178</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, VIII, 11.

corresponderían con esta definición<sup>179</sup>, aclara que él sólo se refiere al acento agudo o predominante, no al grave, ni al circunflejo, porque en su opinión estos dos últimos no tienen relevancia métrica y su uso es más bien propio de los latinos:

Hablo aquí —dice textualmente— solamente del acento que predomina en cada dicción; no del grave, o circunflejo que ponen los latinos, los cuales no nos importan para lo que al presente tratamos<sup>180</sup>.

Esta aclaración tiene cierta importancia porque reduce y simplifica las normas de versificación relacionadas con la disposición del acento. En su tipología de los versos españoles e italianos sólo se tendrá en cuenta, por tanto, el acento predominante de cada palabra. Así, si la tipología acentual descrita por Nebrija se continuaba necesariamente en los capítulos siguientes con la enumeración de los diferentes tipos de versos ordenados según estuvieran compuestos de pies yámbicos, espondeos, etc.<sup>181</sup>, en Rengifo sólo se atiende a la posición de los acentos en unas determinadas sílabas, sin tener en cuenta la división del verso en pies o cláusulas rítmicas. Parece como si Rengifo fuera consciente de que, como dice Baehr, «raras veces un verso o una serie de ellos está compuesto de manera sistemática por pies claramente identificables, puesto que en la poesía románica no es el metro la unidad básica del ritmo, como en la métrica de los antiguos, sino el verso entero»<sup>182</sup>; idea que no parece ni siquiera intuir Nebrija, a pesar de los esfuerzos con que trata de distinguir en su *Gramática* la versificación clásica de la española<sup>183</sup>.

Por otra parte, la posición del acento dentro de la palabra puede llegar a tener también implicaciones métricas muy diversas, tanto en la formación o no de sinéresis, diptongos, etc., como en la cuestión de los finales agudos o esdrújulos, como hemos visto. Aunque Rengifo no lo diga ahora explícitamente, esta parece ser la razón por la cual dedica unas líneas del capítulo VII («Del acento») a explicar que:

este acento predominante<sup>184</sup> no puede ser más que uno en cada vocablo, ni se puede hallar sino en la sílaba última, como *perdí, gané*; o en la penúltima, como *máno, sagrada*, o en la antepenúltima, como *próspero, alhóndiga*. Llamo

<sup>179</sup> Cf. NEBRIJA. *Gramática de la lengua...*, p. 159-161. Nebrija habla, por ejemplo, de acentos agudos, graves, deflejos, inflejos y circunflejos, para cuyo tratamiento se aprovecha de normas procedentes de la gramática latina rechazadas por Rengifo.

<sup>180</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, VIII, p. 11.

<sup>181</sup> Cf. Díez Echarri. *Teorías métricas...*, p. 60.

<sup>182</sup> BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 27.

<sup>183</sup> Cf. ahora BALAGUER. *Apuntes para una historia...*, p. 12-14.

<sup>184</sup> Conviene advertir aquí que Rengifo no aclara en ningún momento la diferencia que podría establecerse entre «accento predominante» de una palabra y acento relevante métricamente en un verso, puesto que no todos los acentos, como es sabido, tienen relevancia métrica, esto es, no todos sirven para distinguir un tipo o subtipo de verso de otro.



sílaba última la postrera de cada dicción; penúltima, la más cercana a la última; y antepenúltima, la que es tercera comenzando por la última<sup>185</sup>.

En lo cual coincide, por ejemplo, con Correas, quien quizá nos da la explicación de por qué Rengifo no tiene en cuenta la posible existencia de palabras sobreesdrújulas: «Si una dición —dice Correas— tiene acento en la antepenúltima, si acaso crece por el fin otra sílaba, como *andábamos* en *andábamos-nós*, haze de fuerza otro acento en la final por ser cuarta distante del otro»<sup>186</sup>. Este principio no aparece normalmente en los tratados preceptivos, aunque los poetas castellanos lo hubieran tenido en cuenta desde siempre. Rengifo mismo dedica un capítulo de su «Silva de consonantes esdrújulos» a analizar lo que él llama «esdrújulos verbales». Pero, aunque llega a contemplar la posibilidad de formar esdrújulos «añadiendo dos partículas» a determinadas formas verbales («las personas de los verbos que tienen el acento en la última» sílaba; por ejemplo: *matómele* y otros<sup>187</sup>); o bien no cae en la cuenta de que de la misma manera se pueden formar algunas palabras sobreesdrújulas, o bien, apoyado en el mismo argumento que Correas, no considera posible que estas existan.

En relación con la cuestión del acento predominante, hay además algunas reflexiones en el *Arte poética española* que revelan su carácter elemental, superficial y «puramente descriptivo» que censuraba Díez Echarrí. En primer lugar, porque Rengifo no llega a distinguir, según dijimos, entre acento natural y acento rítmico. En segundo, y derivado de lo anterior, porque no acepta la posibilidad de violentar la acentuación natural en función de la rítmica o métrica, como sucedía en los versos de arte mayor que él debía de conocer bien<sup>188</sup>. El rechazo a esta licencia se expresa de manera tajante en el segundo punto del tercer capítulo de la «Silva de consonantes»:

Infiero que hazen mal —dice Rengifo— los que quitan al vocablo su acento, y le pasan de la sílaba antepenúltima a la penúltima, o desta a la última, y hazen a *Éolo*, *Eólo*; a *Océano*, *Oceáno*; a *Lauréola*, *Laureóla*; a *Zodiaco*, *Zodiáco*; [a] *Mártir*, *Martír*. Lo qual he visto en poetas que son tenidos por primeros<sup>189</sup>, pero no lo son en esto, ni es esta licencia que deve tomar si no es Juan de Pie de Palo, privado de la vista corporal<sup>190</sup>.

<sup>185</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, VII, p. 11.

<sup>186</sup> Apud DÍEZ ECHARRÍ. *Teorías métricas...*, p. 134-135.

<sup>187</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Silva de consonantes esdrújulos» [Prólogo], p. 273-274.

<sup>188</sup> Cf. LÁZARO CARRETER, F. «La poética del arte mayor castellano». En: *Estudios de Poética*. Madrid: Taurus, 1986 (2.ª ed.). Cf. también BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 24: «Salvo unas pocas licencias, muy raras además, este acento [de palabra] no cambia en la pronunciación del verso en el español moderno»; y JAURALDE POU. «Métrica española...», p. 370-374.

<sup>189</sup> Rengifo menciona al margen los nombres de Silvestre, Rufo y Juan de Mena.

<sup>190</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Silva de consonantes», III, p. 124-125.

El siguiente paso que da Rengifo es el de asimilar sin reservas acento y cantidad silábica:

Aquella sílaba es larga, que se pronuncia con el acento predominante, y todas las demás que estuvieron delante, o se siguieren después della en un mismo vocablo, serán breves<sup>191</sup>.

Pero, a pesar de que S. Agustín contraponía el ritmo vulgar, esencialmente acentual, al metro literario, y de que Beda, el Venerable, distinguía claramente los modos silábico y acentual de versificación<sup>192</sup>, Rengifo se olvida de sus admiradas autoridades y hace caso omiso de semejantes distinciones, para acabar proponiendo un sistema de descripción de los diferentes tipos de versos que tenga en cuenta casi por igual ambos componentes: «trataremos —dice— de la cantidad y sílabas que cada uno pide»<sup>193</sup>.

En resumen, la importancia que da Rengifo al acento nos da a entender que, en su manera de verla, la versificación española es incluso más acentual que silábica, como venimos repitiendo:

No basta que el verso tenga las sílabas que le convienen [...], sino es menester que lleve la cantidad que dentro de su especie pide, porque si esta faltase, aunque huviese todo lo demás no sería verso<sup>194</sup>.

Esta visión del verso español es el resultado de su intento de aplicar a la teoría versificatoria española los conceptos de la latina, mucho mejor conocida y mucho más estudiada hasta entonces. Sin embargo, la adaptación que propone Rengifo de los términos y preceptos de la métrica latina para aplicarlos a la castellana o italiana es sólo parcial. En lo que toca a la posibilidad de imitar en español el verso latino (tratada en el capítulo XIV del *Arte poética española*), Rengifo se limita a admitir la imitación de todos los tipos de versos latinos siguiendo unos criterios absolutamente imprecisos y sin tener en cuenta la función que en la métrica latina cumplían los pies:

Puédese, pues, hazer en español todo el verso latino, imitando siempre el sonido más lleno, y corriente de cada género; y vocablos tenemos nosotros para componer versos tan numerosos como Virgilio, y Horacio los hizo<sup>195</sup>.

Rengifo se presenta ante nosotros como el abanderado de los que en su tiempo defienden la relación entre acento y cantidad, y señalan el acento como base del verso castellano, grupo en el que habría que incluir además a Carvallo, Soto de Rojas y al Padre Villar, todos ellos influidos seguramente

<sup>191</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética*..., VII, p. 11.

<sup>192</sup> Cf. DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas*..., p. 133, n. 38.

<sup>193</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética*..., VIII, p. 12.

<sup>194</sup> IBÍDEM, XIX, p. 21.

<sup>195</sup> IBÍDEM, XIV, p. 18.



por nuestro autor<sup>196</sup>. Navarro Tomás opinaba que, en general, nuestros tratadistas (incluido Rengifo) no llegaron a entender que en la cuestión de la cantidad silábica había dos problemas diferentes: uno, si existen sílabas largas y breves en español; y dos, si la base del ritmo del verso español es la cantidad o el acento. Para N. Tomás sólo Cascales y Correas vieron con lucidez las dos cuestiones anteriores<sup>197</sup>. Sin embargo, Díez Echarri sale en defensa de Rengifo y sus discípulos, cuyo pensamiento, en su opinión, no ha sido bien precisado por el conocido fonetista, ya que los textos del *Arte poética española* y de las demás obras que la siguen «prueban suficientemente que para todos ellos era el acento y solo el acento, aunque vinculado a la cantidad, el factor esencial de nuestro verso». Rechaza además que la doctrina de Cascales sea muy diferente a la de Rengifo, ya que aquel, como este, mantiene la división de las sílabas en largas (en cuya pronunciación se gastan dos tiempos) y breves (un tiempo). «La consecuencia de todo esto —dice Echarri— es que la mayor y mejor parte de nuestros preceptistas creían que el acento alarga casi siempre la vocal en que incide. En otras palabras: que de modo lógico y natural las sílabas tónicas son largas y las sílabas átonas breves. ¿Andaban en esto descaminados?». Pero relacionar el acento con la cantidad silábica como elementos que condicionan la versificación castellana supone, en realidad, no distinguir los dos aspectos del problema, el métrico y el fónico, ya que incluso en el caso de que fónicamente hubiera relación entre acento y cantidad, ello no tendría relevancia métrica<sup>198</sup>.

<sup>196</sup> DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 148-149. En el bando contrario habría que situar, según Echarri, a Nebrija, Salinas, Pinciano, Caramuel, etc.

<sup>197</sup> NAVARRO TOMÁS, T. «Historia de algunas opiniones sobre la cantidad silábica española», *R.F.E.*, VIII (1912), p. 56-57. Vid. también su *Manual de pronunciación española*. Madrid: C.S.I.C., 1982 (21.ª ed.), p. 199-207. La tesis de N. Tomás aquí es que la duración de las sílabas tónicas depende no sólo de si la vocal es tónica o átona, sino también de las consonantes que la acompañen en sílabas abiertas o cerradas. La conclusión principal es que «en igualdad de circunstancias la sílaba acentuada es más larga que la inacentuada, y la que se compone de tres o cuatro elementos [...], más larga asimismo que la que sólo consta de uno o dos [...]». La causa que produce mayores diferencias de duración entre las sílabas es el acento enfático» (p. 206).

<sup>198</sup> DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 152-153, y 320, n. 4 donde defiende rotundamente la identificación de sílabas tónicas y átonas con largas y breves, respectivamente, y la posibilidad de construir a partir de tal presupuesto «un ritmo en que jueguen largas y breves, o acentuadas y no acentuadas». Más adelante, en las páginas 325-329 («Apéndice C») recoge varios testimonios que, en su opinión dan la razón a «los que creen que en castellano hay sílabas largas y breves, y que aquellas suelen coincidir con el acento» (p. 325); aunque también sirven para establecer algunas matizaciones: «sílabas abiertas, sin acento, que tanto para Luzán y Hermosilla como para Rengifo, Carvallo y otros muchos hubieran sido breves, resultan, como otras, semilargas («boca», 24 c.s.) y otras breves («colosal», 12 c.s.); sílabas acentuadas, que unos y otros hubieran tenido por largas, han resultado asimismo unas veces largas («princesa», 34 c. s.), otras semilargas («mayo», 26 c.s.) y otras breves («palacio», 18 c.s.)», etc. Pero cuando se trata de sílabas rítmicamente acentuadas el resultado es que «han sido casi siempre, por no decir siempre, largas» (IBÍDEM, p. 335). Un estudio más reciente, pero referido sólo a la «realización de los fonemas vocálicos españoles en posición fonética normal», es decir, entre consonantes labiales que no alteran la articulación de las vocales, puesto que estas son eminentemente linguales, viene a confirmar la impresión de que, efectivamente, la duración de las vocales tónicas es siempre mayor que la de las átonas, aunque la proporción no llegue en absoluto hasta ser de 1:2; todo ello independientemente del contorno consonántico, aunque este modifique en parte los resultados (cf. QUILIS, A. y ESGUEVA, M. «Realización de los fonemas vocálicos españoles en posición fonética



En cualquier caso, la disposición de las sílabas tónicas y átonas a lo largo del verso es la que, según el planteamiento de Rengifo, sirve para construir un ritmo poético, identificado en todos los tratadistas del Siglo de Oro con el acento, y cuyos rasgos positivos debían ser la blandura, gravedad, fluidez, sonoridad, etc.; y los negativos, la tardanza y espaciosidad<sup>199</sup>.

#### 5.2.1.4. La rima

La rima fue la gran obsesión de Rengifo. La importancia que le da a este aspecto de la versificación se demuestra en el espacio que ocupa en su *Arte poética española* la «Silva de consonantes» en relación con el resto de las partes (en torno al 67% del total de las páginas). En este sentido, Rengifo se presenta como el heredero natural en nuestra preceptiva literaria tanto de la tradición provenzal, tan aficionada a los artificios de la rima, como de la petrarquista, cuya recepción acabó en muchos casos por reducir todo el movimiento a una mera técnica versificatoria y, en especial, rimadora. De esta reducción tenemos varios ejemplos en los diccionarios de rimas que se imprimen en Italia antes del de Rengifo: el de G. Ruscelli (que a pesar de ir precedido de un tratado sobre «el modo de componer versos en lengua italiana», guarda aún mayor desproporción entre esta parte y el diccionario en sí que la que se da en la obra de Rengifo); el de M. Benedetto Falco, que incluye rimas de Petrarca y de otros grandes poetas italianos; y el de M. Lanfranco Parmegiano, elaborado exclusivamente con rimas utilizadas alguna vez por Petrarca. Ninguno de ellos oculta su dependencia con respecto al vocabulario del gran autor toscano. El propio Ruscelli, que reconoce como muy limitado el diccionario de Parmegiano, puesto que las rimas de Petrarca no son sino «la millesima parte» de las posibles<sup>200</sup>, se preocupa de anteponer a todas las palabras de cada grupo de rimas las que se encuentran en el poemario de Petrarca. De esta manera establece un canon léxico constituido por una serie de términos de primer orden que implícitamente son o deben ser considerados superiores a los demás. A estos ejemplos hay que añadir el caso ya comentado del cancionero espiritual de Malpiero, cuya imitación de Petrarca se reduce a la repetición de las mismas palabras-rima empleadas en el *Canzoniere*. A partir de estos antecedentes, Rengifo defiende el valor de su «Silva de consonantes»:

porque estimes el tesoro que aquí tienes, hágote saber que en las obras del Petrarca anda una suma de las consonantes que este autor usó en su lengua

normal». En: ESGUEVA, M. y CANTARERO M. (Eds.). *Estudios de Fonética*. Madrid: C.S.I.C., 1983, p. 159-252, especialmente p. 159-176 y 243). No obstante todo ello, Domínguez Caparrós zanja la cuestión de manera terminante al negar, apoyándose en los estudios de Navarro Tomás, que el acento influya «de manera determinante en que una sílaba sea larga o breve»; y sobre todo, al negar también que la cantidad sea relevante en el sistema del verso español (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Contribución a la historia...*, p. 133-143 y 205-222).

<sup>199</sup> Cf. por ejemplo, DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, IX, p. 12; X, p. 13; XI, p. 14; XIV, p. 18; etc.

<sup>200</sup> RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 97-98.

italiana en todos los sonetos y canciones que hizo; trabajo que estiman en mucho los italianos, y con razón, porque ayuda extraordinariamente a los que en aquella lengua componen<sup>201</sup>.

La ayuda que presta al poeta un diccionario de rimas es extraordinaria, porque en el arte de la composición poética, uno de los mayores problemas que supone Rengifo es encontrar la rima adecuada. Del acierto con que lo haga el poeta, del gusto que demuestre en la elección, depende el éxito del poema, mucho más, probablemente, que de cualquier otra circunstancia. Por eso, el disponer de un diccionario de rimas como el que él ha compuesto es una ventaja en todos los sentidos: «los provechos que experimentarás son tantos, que no los creará sino quien huviere exercitado muchos años la Poesía»<sup>202</sup>. Estamos de acuerdo, por tanto, con Díez Echarri, en que quizá no sea exagerado decir que todo el empeño de Rengifo, «toda su ilusión de maestro del verso castellano» se centraba en la «Silva de consonantes»<sup>203</sup>. A su vez, Gorni hace su propia interpretación de esta predilección por la rima:

Frente al prejuicio romántico, que concibe la rima como un punto de resistencia para el desarrollo pleno de la expresión [...], en la poética de los petrarquistas [...] es la rima, o más probablemente la palabra rima, el punto de referencia, el fundamento, la base firme y consolidada [...]. Ser petrarquista ha comportado la adopción de un cierto «rimario». Se imita a Petrarca en la rima, o en la palabra rima, incluso en el sintagma entero o hasta en todo el segundo hemistiquio; y luego, si es un verdadero poeta, también hacia atrás, en las restantes sílabas [...]. Queda poco espacio para la inventiva original, pero se garantiza por lo menos un éxito decoroso y seguro [...]. Sobre la rima y sobre el léxico, como es obvio, no son toleradas infracciones a la norma<sup>204</sup>.

Por si esto fuera poco, la rima era además un recurso consagrado, incluso en la prosa, bajo la autoridad indiscutible de Cicerón<sup>205</sup>. Es normal, por tanto, que encontremos a cada momento en el *Arte poética española* un comentario a propósito de la rima. En todo ha de ser tenida en cuenta: en las consideraciones acerca de las peculiaridades de la poesía española frente a la latina:

porque la Poesía Española no solamente pide, que cada verso en sí sea constante, y perfecto, sino que vaya eslavonado con los demás con el vínculo y correspondencia de los consonantes<sup>206</sup>;

<sup>201</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Silva de consonantes», [Prólogo], p. 121.

<sup>202</sup> IBÍDEM. Aunque Rengifo se detiene aquí a citar las que le parecen más «claras y evidentes», no nos ocuparemos de ellas por ahora.

<sup>203</sup> DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 122.

<sup>204</sup> GORNI. *Métrica e analisi...*, p. 184-185.

<sup>205</sup> SCHÖKEL, L. A. *Estética y estilística del ritmo poético*. Barcelona: Flors., 1959, p. 159.

<sup>206</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Al prudente y cristiano lector» (prels., sin paginar).



en las estrategias de composición de un poema: «guarde [el poeta] siempre el mejor [consonante] para la postre»<sup>207</sup>; y, por supuesto, en las descripciones de las estrofas y sus variantes.

Sin embargo, aunque una «ciencia de la rima» debería ocuparse de ella como técnica versificatoria y como recurso estilístico-temático<sup>208</sup> (un ejemplo válido es el trabajo de J. M. Rozas, «Petrarquismo y rima en -ento»<sup>209</sup>), Rengifo sólo se preocupa de la estética de la rima cuando propone dejar para el final la mejor de todas. Sus demás observaciones son meramente técnicas, aunque, eso sí, bastante acertadas. Su definición de rima, por ejemplo, es impecable:

Consonante llamamos un vocablo semejante a otro en las letras finales desde aquella vocal en que se pone el acento<sup>210</sup>.

Hoy no consideraríamos adecuado hablar de «letra» en lugar de «fonema», pero entonces se entendía perfectamente que la semejanza que se da entre dos palabras rimadas entre sí es «un fenómeno acústico, no gráfico, es decir, de igualdad de timbre»<sup>211</sup>. Por si acaso quedara alguna duda a este respecto, Rengifo dedica un capítulo al problema «de la escritura, pronunciación, y acento de los consonantes», en el que asevera rotundamente:

Cuando la pronunciación legítima y propia, y el sonido es el mismo entre los términos de dos dicciones, aunque se varíen las letras, queda la consonancia en su fuerza [...]; pero si en la pronunciación propia, o en el sonido, hubiese variedad, no avría perfecta consonancia.

De esta manera, añade, no son rimas consonantes *afecto y peto*, *acto y grato*, etc.; pero sí *hija-fixa*, *brava-caba*, *iniquo-chico*, etc., palabras que, aunque «se escriben con diferentes letras [...], en la común pronunciación hazen casi un mismo sonido»<sup>212</sup>. Advierte Rengifo que hay autores que

<sup>207</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXVI, p. 25.

<sup>208</sup> BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 62.

<sup>209</sup> ROZAS, J. M. «Petrarquismo y rima en -ento». En: VV. AA. *Filología y crítica hispánica. Homenaje al Prof. F. Sánchez Escribano*. Madrid: Alcalá, 1969, p. 67-84.

<sup>210</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Silva de consonantes», I, p. 122.

<sup>211</sup> QUILIS, A. *Métrica española...*, p. 37.

<sup>212</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Silva de consonantes», III, p. 124. Resulta problemático el ejemplo «iniquo»/«chico», pues la aceptación por Rengifo de esta rima como consonante parece contradecir la censura por asonante que él mismo hace de la rima «antiguo»/«enemigo» que aparece en el ejemplo de serventesio con quebrados tomado de la traducción de las *Odas* de Horacio hecha por el Brocense (IBÍDEM, LVIII, p. 62). Por otra parte debe advertirse que las rimas que Rengifo considera «licencia de poetas pobres» no son estas que acabamos de citar («hija»/«fixa»; «brava»/«caba», etc.), como interpreta Díez Echarri (DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 122), sino aquellas en las que se hace uso de asonante por consonante (cf. DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Silva de consonantes», III, p. 124-125). Como es evidente, las rimas que Rengifo incluye aquí para ilustrar la posibilidad de rimar palabras con grafías diferentes, pero sonidos casi idénticos, son para él consonantes totalmente legítimos.



«se tragan estos y otros semejantes escrúpulos», cuando para poder usar algunos términos como rima consonante de otros proponen pronunciar «afeto» y no «afecto», o cambiar el acento de una palabra, o usar asonante por consonante<sup>213</sup>. Domínguez Caparrós afirma que, en general, en el Siglo de Oro no se prestaba mucha atención para evitar que una rima consonante fuera asonante<sup>214</sup>. La única excepción que admite Rengifo se refiere a las rimas esdrújulas, porque «dúcdase si es lícito usar de asonante por consonante», dice Rengifo. En este caso, añade el jesuita abulense, se encuentran aquellas palabras «que son semejantes en todas las letras sino es en una, o en dos; las cuales causan tan poca dissonancia al oído, que casi no se percibe» y pone por ejemplos las palabras *zángano* y *carâmbano* o *Ávila* y *águila*. Lo que opina Rengifo es que «en rigor» no son consonantes, pero que «la diferencia es tan poca que parece escrúpulo el no usar dellas». Esta concesión se apoya en tres consideraciones: una (ya vista), que la pronunciación es muy parecida, en lo cual estos ejemplos pueden asimilarse a los de las palabras *hija-fixa*, etc., que se admitían sin objeciones como rimas consonantes, puesto que «hazen casi un mismo sonido». Otra, que ha habido «buenos poetas, que los han usado en las composiciones que andan de mano», de los cuales cita a uno que responde a las iniciales G. P. y a otro (que no nombra), autor de «aquella tan celebrada canción que comienza: *En tanto que los Arabes, etc.*», atribuida a fray Luis de León en el ms. II. 93 de la Biblioteca de Palacio (*Poesías del Maestro León*)<sup>215</sup>. Y por último, que los esdrújulos «son pocos [...] y que en estos son más las letras que han de ir semejantes», que en los demás consonantes, por lo cual, «algunos se han atrevido a usar de asonante, quando la diferencia no es mucha». Se trata en todos los ejemplos recogidos en el *Arte poética española* de casos de lo que Baehr llama «consonancias simuladas», es decir, «rimas que tienen algunas leves diferencias en vocales y consonantes». Domínguez Caparrós considera que «se trata propiamente de verdaderas rimas asonantes que raramente se deslizan en un poema compuesto en rima consonante»<sup>216</sup>. Pero Garcilaso usó también este tipo de consonancias simuladas o imperfectas en su *Égloga II*, aunque

<sup>213</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética*..., «Silva de consonantes», III, p. 124-125. Es bastante conocido el trabajo de ARJONA, J. H. «Defective rhymes and rhyming techniques in Lope de Vega's autograph comedias». *Hispanic Review*, XXIII (1955), p. 108-128, en donde recoge abundantes testimonios de cómo Lope hizo en algunos casos uso de asonante por consonante, y de algunos otros «pecadillos» literarios; pero las obras que cita aparecen con fecha posterior al año 1592, de modo que Rengifo no podía conocerlas en el momento de publicar su poética. En cambio, Lope sí debía de conocer de una u otra forma los preceptos que dicta Rengifo.

<sup>214</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Contribución a la historia*..., p. 337.

<sup>215</sup> El mismo texto aparece en otros cancioneros manuscritos: el ms. II. 158 de la Biblioteca de Palacio; y los mss. 4072 y 3924 de la Biblioteca Nacional; cf. LABRADOR HERRAIZ, J. y DIFRANCO, R. A. *Tabla de los principios de la poesía española*. Cleveland: Cleveland State University, 1993, p. 128.

<sup>216</sup> BAEHR. *Manual de versificación*..., p. 69; y DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Diccionario de métrica*..., p. 131.

siempre entre rima final y rima interna: *culebra-negra* (vv. 944-945), *paredes-debes* (vv. 997-998), *acabo-hago* (vv. 1006/1007), etc.; lo cual era un argumento de autoridad (que se unía al ejemplo de Petrarca) indiscutible para Rengifo a la hora de aceptar estas prácticas, a pesar incluso de la opinión de Herrera en contra de ellas<sup>217</sup>. Además, todos los ejemplos de este tipo de rimas que aparecen en la *Égloga II* de Garcilaso se daban entre palabras llanas, por lo que, en el caso de las esdrújulas, Rengifo puede reforzar aún más sus argumentos bajo la especie de que se trata de términos más raros<sup>218</sup>, de que en ellas hay que rimar un número mayor de fonemas, y sobre todo, de que por su especial pronunciación los fonemas postónicos pueden disimular mejor sus diferencias. De hecho, Rengifo es más estricto que Garcilaso y Herrera, puesto que, en su opinión, «si se considera el rigor de la consonancia, no es esto más lícito en los esdrújulos que en los demás consonantes»<sup>219</sup>, de donde debemos deducir que Rengifo rechaza claramente las consonancias simuladas entre palabras que no sean esdrújulas. Otro pasaje parece confirmar esta interpretación:

De aquí infiero que entre *afecto y peto, digno y divino* [...], y entre otras dicciones semejantes no ai entera consonancia, porque no concuerdan ni en el sentido totalmente, ni en las letras, si no es que la una destas dicciones se pronuncie sin la consonante que sobra, y entonces pronunciárase mal. Como si dixesemos: *afeto* por *afecto*, *dino* por *digno* [...]. Bien veo que ai muchos poetas, aun de los que han impresso sus obras, que se tragan estos, y otros semejantes escrúpulos: pero si tú quieres ser perfecto y acabado en todo, debes huir quanto te sea posible de semejante licencia<sup>220</sup>.

Sin embargo, Nebrija y Valdés negaban la pronunciación de *g* ante *n*, y en el caso del primero también la de *c* ante *t*, salvo en los términos que él llama «peregrinos», esto es, tomados sin cambios del griego o del latín<sup>221</sup>.

<sup>217</sup> VEGA, Garcilaso de la. *Obra poética...*, p. 185-188 y p. 496; y HERRERA, Fernando de. *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones...*, p. 580: «El assonante, que responde a esta voz, i los que ai en esta egloga, *puedes i debes, acábo i hágo, campo i blanco, sangre i estambre* quiere F. de Medina que sea en nuestra lengua figura assonancia; quando la sílaba, que suena para la consonancia, es poco diferente del antecedente como avía de ser, i esta figura sirve para escusar el vicio, i no para imitallo, mas á de ser tan poca diferencia, que casi engañe al oído».

<sup>218</sup> No obstante, D. C. Clarke cree que esa lamentación por la escasez de esdrújulos para rimar no debe asociarse necesariamente a una «verdadera falta de proparoxítonos», ya que «cualquier poeta culto [...] tendría un número razonable de esdrújulos en su vocabulario» (CLARKE, D. C. «El verso esdrújulo antes del Siglo de Oro». *R.F.H.*, III (1941), p. 272-274). Por otra parte, en las fechas de publicación del *Arte poética española* es cuando tiene su máximo apogeo la moda de los esdrújulos, según Baehr (BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 65); lo cual implica que la apreciación de Clarke es bastante aceptable: si era entonces una moda es porque había de donde crearla.

<sup>219</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Silva de consonantes Esdrújulos», [Epílogo], p. 292.

<sup>220</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Silva de consonantes», III, p. 124.

<sup>221</sup> Cf. NEBRIJA. *Gramática de la lengua...*, p. 141 y 144; y VALDÉS, Juan de. *Diálogo de la lengua* (ed. de A. QUILIS). Barcelona: Plaza y Janés, 1984, p. 130.



A Rengifo no le sirve ni siquiera el que nada menos que el propio Garcilaso rimara precisamente *respeto* con *afeto* en su *Égloga II* (vv. 1711-1712)<sup>222</sup>.

Otro caso es el de palabras como *gracia*, *gloria*, etc., que (como hemos visto) pasaban por esdrújulos a la manera italiana y latina<sup>223</sup> en Rengifo, primero, y en otros (Bello, por ejemplo), después. En relación con estas palabras, la duda no estaba en determinar si podían rimar en consonante con otros términos esdrújulos, sino en aceptarlas como esdrújulas.

Parece, por tanto, que Rengifo había analizado de manera muy consciente algunos problemas relacionados con la rima. Su análisis alcanza también a otros tipos de rima, empezando por el de la rima asonante<sup>224</sup>. De ella dice Rengifo que «pide semejança en las vocales, y no en las Consonantes», desde aquella vocal sobre la que «se pone el acento». Definición también irreprochable. No obstante, es cierto que la rima asonante no le merece al autor del *Arte poética española* tantas preocupaciones ni tanta estima como la consonante.

La razón evidente del poco aprecio a la rima asonante es que exige menos elaboración que la consonante. Por eso se valora favorablemente en los poetas cultos la consonancia y se limita el uso legítimo de la asonancia a aquellos géneros poéticos compuestos de largas series donde la consonante fatigaría, como es el caso de los romances<sup>225</sup>.

En su descripción de estos, por ejemplo, advierte que el mérito de este género reside en la materia y en su tratamiento, porque, si no, «como la asonancia, de suyo no lleve el oído tras sí, no sé qué bondad puede tener el romance»<sup>226</sup>; y así, la materia de los romances debe ser tal que «levante y suspenda los ánimos»<sup>227</sup>. La rima asonante aparece, por tanto, vinculada en los romances a la expresión de estados afectivos, por oposición a la rima

---

<sup>222</sup> Así aparecen al menos estos dos términos en todos los testimonios conservados; cf. Garcilaso de la VEGA. *Obra poética...*, p. 216, en la que ambos versos figuran sin variantes con respecto a estos términos desde la primera edición de las poesías de Garcilaso hasta la última.

<sup>223</sup> Véanse los poemas latinos recogidos por RICO, F. «Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla». *Ábaco*, 2 (1969), p. 9-91.

<sup>224</sup> Domínguez Caparrós afirma erróneamente que «Rengifo no trata del asonante en su obra, pues los autores del Siglo de Oro tienen ideas no muy precisas sobre la rima en general ni sobre el asonante especialmente» (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS *Contribución a la historia...*, p. 296). Como veremos a continuación, Rengifo no sólo se ocupa de la asonancia (y en la «Tabla del Arte Poética», o índice de materias de su obra, lo deja muy claro: «Assonante, qué es, 122. Cuándo se puede poner por Consonante, 193» [en lugar de 293]), sino también de otros tipos de rimas.

<sup>225</sup> LAPESA, R. *Introducción a los estudios literarios*. Salamanca: Cátedra, 1964, p. 84; cf. también BALBÍN. *Sistema de rítmica...*, p. 230-233.

<sup>226</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXXIV, p. 39. Por tanto, no es L. A. de Carvallo el que afirma primero que el «asonante [...] sirve para los romances», sino Rengifo, según el cual, en los romances «no se guarda consonancia rigurosa, sino asonancia», dice el autor del *Arte poética española* (DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXXIV, p. 39).

<sup>227</sup> IBÍDEM.



consonante, en la que se presta mayor atención a sus cualidades rítmicas o eufónicas. Por eso Rengifo se pregunta en otro pasaje:

¿Quién no ha experimentado en sí los afectos que se despiertan en el corazón quando oye cantar algunos de los romances viejos que andan de los zamoranos, o de otros casos lastimosos?<sup>228</sup>.

Además de la rima consonante y asonante, propiamente dichas, Rengifo recoge en su tratado otras variantes de rima: aguda, esdrújula, rima cero, con repetición, rima en eco, equívoco y rima encadenada. Algunas de ellas, caso de las rimas encadenadas y con repetición, sólo figuran en su tratado como recursos que dan lugar a las correspondientes variantes de un soneto, y las estudiaremos, por tanto, cuando tratemos dichas variantes. Otras, en cambio, como la rima en eco o los equívocos, reciben una atención independiente del verso o estrofa en que puedan aparecer. Por último, la rima cero no se menciona nunca, pero se deduce de su explicación de los versos heroicos.

Sin duda alguna, después de la rima consonante y de la esdrújula (de las que ya hemos hablado en este estudio) es la rima en eco o «refleja» una de las que más llama la atención de Rengifo. Atendiendo al modo como presenta su estudio en el *Arte poética española* parece dar lugar a un tratado particular, «De los ecos», que se desarrolla a lo largo de los capítulos LXVIII y LXIX, y de las páginas 97-101 de la edición príncipe. En el primero de los dos capítulos citados, el autor abulense se remonta al origen físico y mitológico del eco. En cuanto a la causa física, explica que el sonido de la voz choca con las laderas de las montañas y «vuelve atrás como pelota», haciendo que escuchemos «las últimas sílabas» de la palabra «que ya avía pasado». Cita luego a Ovidio, quien en sus *Metamorfosis* aporta la versión mítica de este fenómeno, con la imagen de una ninfa que, despreciada por Narciso, se consume en la pena y el dolor hasta convertirse en piedra, quedándole «solamente la voz». Esta pequeña introducción da paso al estudio del eco poético en el capítulo siguiente, que trata «De dos géneros de ecos», esto es, de los ecos «suelos en prosa» y de los ecos «atados, con sus consonancias y correspondencias finales». En los ecos en verso, que son los que le interesan especialmente, distingue a su vez dos subtipos: en verso suelto y en verso «atado» (rimado). Con respecto al primero, «sólo se requiere que dentro de su medida entre la voz del eco». En cambio, los «ecos atados» pueden darse dentro de un mismo verso (italiano o español), ya sea en el principio, en el medio o en el fin (aunque estos últimos son los «más suaves»), o de un verso a otro, y entonces «son más libres, y más fáciles de componer, y para

<sup>228</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, V, p. 9. Esta relación entre asonancia y afectividad ha sido explicada por L. A. Schökel, a partir del ejemplo, entre otros, de G. A. Bécquer, autor que, en su opinión, hace uso de «la consonancia, para describir objetos exteriores», y de la asonancia, «cuando vuelve a su mundo interior» (SCHÖKEL. *Estética y estilística...*, p. 164-170).

representación más acomodados». Las leyes o «condiciones» de los ecos o rimas «reflejas» que dicta Rengifo son las siguientes:

- a) Es «reflexa» la palabra que resulta «de ser cortada» de otra, o bien de tomar otra entera, pero con distinto significado<sup>229</sup>.
- b) Para los ecos italianos sólo son admisibles palabras de dos o tres sílabas (estas últimas si comienzan y acaban por vocal, como entre *prestado* y *estado*), en el medio y en el fin del verso, aunque en el principio admite fácilmente palabras de tres sílabas que empiecen incluso por consonante.
- c) Para los ecos en los versos octosílabos pueden admitirse palabras de hasta cuatro sílabas (*descontento-es contento*).
- d) No se admite en ningún caso un eco de una sola sílaba al final del verso, porque destruye la «constancia» del verso.
- e) Los ecos más elegantes son los de dos sílabas o los de tres «si comienzan y acaban en vocal», y los que no derivan de palabras compuestas, sino simples (*lloro-oro*).

Más adelante, en su introducción a la «Silva de consonantes reflexos» (p. 293-295 de la edición príncipe) reflexiona Rengifo acerca de la dificultad de este artificio, que «nace de la falta que ay de vocablos, de donde se puedan sacar voces reflexas», especialmente si se quiere que sean aceptables. Precisamente, con respecto a la aceptabilidad de las reflejas, advierte nuestro autor que ninguna de las palabras de su «Silva» es «ociosa», esto es, inaceptable, puesto que «no ay vocablo por humilde y baxo que sea, que una vez o otra no pueda usarse y venir a cuento»; en lo cual viene a recordarnos una vez más su intención de ordenar su «Silva» según la conocida teoría de los tres estilos y del decoro poético.

Por último, y a propósito de los sonetos en eco, advierte Rengifo que antes de escribir uno de ellos debe el poeta «mirar los vocablos que el pueden dar reflexas» consonantes, y contar si tiene «quatro, y quatro», para los cuartetos, «y para las vueltas por lo menos dos, y dos, y dos»<sup>230</sup>.

Todo este conjunto de preceptos y reflexiones viene a constituir en verdad un pequeño tratado sobre los ecos que representa, tanto por su contenido como por su extensión, una llamativa novedad con respecto a la tradición preceptiva española. Esta novedad preceptiva puede considerarse especialmente significativa si tenemos en cuenta que el *Arte de poesía castellana* de Juan del Encina no dice ni una palabra a propósito de los ecos, a pesar de que su autor hizo uso de ellos en alguno de sus poemas<sup>231</sup>. Y más aún si venimos a considerar que los poetas griegos y latinos,

<sup>229</sup> No debe confundirse este tipo con los equívocos, pues a diferencia de estos la rima en eco se da entre dos palabras que se suceden de manera inmediata.

<sup>230</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Silva de consonantes reflexos», [Prólogo], p. 294.

<sup>231</sup> Se viene citando el siguiente: «Aunque yo triste me seco / Eco / Retumba por mar y tierra. /



especialmente los que pertenecen a la poesía latina tardoantigua, con Ausonio y su *Technopaegnion* a la cabeza, habían cultivado mucho antes los versos ecoicos<sup>232</sup>. Alvar incluye el recurso de la rima en eco dentro de lo que él denomina, precisamente, «estética del reflejo», lo cual quizá sea un argumento para emparentar los ecos o rimas reflejas de Rengifo y sus antecesores castellanos con ese período de «apogeo de los versos ecoicos» al que se refiere A. Alvar.

Todavía hoy el *Arte poética española* es obra de referencia obligada en el estudio de los ecos, porque ofrece una normativa completa y correcta de su uso, incluso más acertada y precisa que la ofrecida por algunos manuales modernos de versificación. A. Quilis, por ejemplo, define eco como la «repetición en el mismo o en el siguiente verso de los fonemas rimantes»; y Domínguez Caparrós aporta nuevas imprecisiones en su tantas veces citado *Diccionario...*, en el que leemos que eco es la «repetición de las sílabas correspondientes a la rima en una palabra bisílaba o monosílaba colocada a continuación del verso respectivo, formando parte del mismo o en línea separada»<sup>233</sup>. La definición de Quilis es incompleta porque se olvida de precisar que las sílabas que se repiten deben constituir por sí solas una palabra completa en su forma y significado. Caparrós introduce equivocadamente la exigencia de que la palabra que rima en eco con otra inmediatamente anterior sea bisílaba o monosílaba, a pesar de que Rengifo demuestra que en castellano puede haber ecos de tres y hasta cuatro sílabas (*despedido-pedido; descontento-es contento*), aunque reconozca, eso sí, que las más elegantes son las bisílabas. Por una vez, ninguno de estos autores ofrece unas leyes tan completas y acertadas como las de Rengifo, quizá porque sobre los ecos, como sobre muchos artificios poéticos del manierismo de fines del s. XVI pesa desde siempre cierto rechazo fundado en la idea de que resultan un procedimiento «artificial», «ineficaz», «pueril» o «monótono» que perturba los efectos expresivos del verso y la estrofa y que «es indigno de la poesía. Sólo cuando el eco se da entre dos versos diferentes, son tolerables tales inconvenientes»<sup>234</sup>. Un indicio relevante de la poca estima de que ha gozado hasta hoy este recurso es la escasez (por no decir falta absoluta) de trabajos monográficos dedicados a su estudio<sup>235</sup>. Tampoco

Yerra / Que a todo mundo importuna / una /...etc.; citado por ESTÉBANEZ CALDERÓN. *Diccionario de términos...*, p. 303; y por DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Diccionario de métrica...*, p. 53.

<sup>232</sup> Vid. ALVAR, A. «Realidad e ilusión en la poesía latina tardoantigua: notas a propósito de estética literaria». *Emérita*, LX (1992), p. 1-20, especialmente, p. 8-10.

<sup>233</sup> QUILIS. *Métrica española...*, p. 39; y DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Diccionario de métrica...*, p. 53.

<sup>234</sup> Estas son algunas de las apreciaciones recogidas en LUZÁN, I. *La Poética, o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (1789) (ed. de Isabel M. CID). Madrid: Cátedra, 1974, T. I, p. 402; BALBÍN. *Sistema de rítmica...*, p. 226-227; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Diccionario de métrica...*, p. 53; SAINZ DE ROBLES, F. *Diccionario de literatura*. Madrid: Aguilar, 1982 (4ª ed.), p. 324-325.

<sup>235</sup> No encuentro ningún artículo (ni, por supuesto, ningún libro) que se ocupe exclusivamente de los ecos ni en la bibliografía de CARBALLO PICAZO, A. *Métrica española*. Madrid: Instituto de



Tempo o Ruscelli prestan atención a este tipo de rimas, lo cual acrecienta el mérito de Rengifo por haberse ocupado de un tema tan marginal con tanto detenimiento<sup>236</sup>.

Capítulo aparte en el *Arte poética española* merecen también los «equívocos», como los llama Rengifo<sup>237</sup>, «autorrimas» (J. H. Arjona), «rimas homónimas» (R. Baehr) o «rimas equisonantes» (Caramuel). Se trata de un recurso expandido a la par que el petrarquismo, según Fucilla, aunque fuera también un juego de palabras con el que disfrutaba el vulgo. Los principales poetas petrarquistas españoles (Boscán, Garcilaso, Herrera, fray Luis...) hacen uso de ellos frecuentemente. Esta es la principal razón que esgrime Rengifo en su defensa de este procedimiento, «pues los poetas españoles cada passo usan destos equívocos»<sup>238</sup>. Anota al margen especialmente el soneto 19 de Garcilaso, en el que, siguiendo el modelo del soneto CCIX del *Canzoniere* de Petrarca<sup>239</sup>, se repite la palabra «parte» con tres significados diferentes: del verbo «partir», lugar y locución adverbial, «en parte», con el significado de «parcialmente».

También fueron los equívocos «legales» (homónimos) muy valorados en la poesía francesa del s. XV, donde conocieron «una verdadera moda», según J. Cohen<sup>240</sup>; y aun antes, Tempo «no sólo admite en las consonancias italianas los equívocos simples [...], sino también los compuestos»<sup>241</sup>. Añade Rengifo que para Tempo «los sonetos que llevan estas equivocaciones son elegantes, y graciosos»; pero lo que el juez paduano parece afirmar exactamente es que es más bello y elegante el soneto compuesto enteramente con equívocos que el que sólo los lleva en algunos versos<sup>242</sup>. En cualquier caso, el autor del *Arte poética española* encuentra en estos antecedentes el

---

Estudios Madrileños, 1956; ni en las de DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. *Contribución a la bibliografía de los últimos treinta años sobre la métrica española*. Madrid: C.S.I.C., Cuadernos Bibliográficos, n.º 50, 1988; e IBÍDEM. *Métrica española...*, p. 243-255; ni en ningún otro trabajo de los que he consultado para la realización de este estudio.

<sup>236</sup> Hay pocos ejemplos de poesías en eco en el Siglo de Oro. Además de los que se suelen citar en los manuales y estudios de métrica más socorridos, pueden añadirse los dos sonetos en eco de Alonso de Bonilla incluidos en la *Relación de la fiesta que la insigne Universidad de Baeza celebró a la Inmaculada Concepción de la Virgen Nuestra Señora* (Baeza, 1618), que a juicio del relator «son dignos de muy grandes alabanzas, y en su género, de los más bien acabados que hasta hoy han salido.»

<sup>237</sup> Rengifo no tiene en cuenta la oposición de El Brocense en su *Minerva* al uso del término «equívoco» aplicado a este tipo de rimas; cf. RICO VERDÚ. *La retórica española...*, p. 203.

<sup>238</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Silva de consonantes», II, p. 123.

<sup>239</sup> Cf. VEGA, Garcilaso de la. *Obra poética...*, p. 36-37.

<sup>240</sup> COHEN, J. *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos, 1974, p. 81-82.

<sup>241</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Silva de consonantes», II, p. 123. Dice Tempo: «Praeterea notandum este quod in quolibet rithimo vulgari possun fieri equivocaciones [...]. Paraeterea sciendum est quod equivocus dicitur duobus modis, nam est equivocus simplex et equivocus compositus» (TEMPO. *Summa artis...*, p. 87-88).

<sup>242</sup> TEMPO. *Summa artis...*, p. 89: «Nom tamen necesse este quod totus sonetus habeat equivocaciones, liche pulchrius sit et elegantius facere sive compilare unum sonetum totaliter in consonantis equivocatum quam particulater». El editor de la *Summa* de Tempo R. Andrews cree que el juego de los equívocos, simples o compuestos, «sembra assai ricercato da Antonio» (IBÍDEM, p. 124).

argumento de autoridad que necesita para justificar el uso de los equívocos en nuestra poesía.

La mayor parte del capítulo dedicado a los equívocos está destinada a precisar cómo y cuándo es permitido su uso. La conclusión fundamental es que se pueden emplear cuando los términos afectados tengan significados diferentes, y no sólo cuando cumplan una función distinta en la oración, porque «no basta de ordinario —dice Rengifo— la diversidad de los casos, sino que es menester haya diversidad en las cosas». No son aceptables, por tanto, equívocos formados con palabras que se emplean «con diferente modo» (esto es, función sintáctica), pero con igual significado. Es interesante traer aquí el ejemplo con que ilustra Rengifo este precepto. Según él, no se pueden usar *cielo-del cielo-al cielo* como equívocos, pues aunque en su «modo» son diferentes, el significado es el mismo en los tres. A pesar de lo cual, Arjona ha documentado en Lope dos redondillas en las que se olvida de esta norma, dando por válido, precisamente, el ejemplo rechazado por Rengifo:

—Descansa, español, y el Cielo  
te dé ese bien, aunque es tarde.

—Él te prospere y te guarde  
por gloria y honra del Cielo  
(*El animal de Hungría*)

¡Oh si se doliese el Cielo  
del estado de mi mal,  
pues apenas tiene igual  
de cuantos conoce el Cielo!  
(*La ocasión perdida*)<sup>243</sup>.

Para Arjona los ejemplos de Lope son una muestra más entre otras muchas de que el uso de autorrimas o equívocos se hallaba tan extendido que los poetas ni siquiera se preocupaban de que tuvieran diferentes significados. En el segundo ejemplo, el descuido es todavía mayor: no sólo no hay diferencia en cuanto al significado, sino que tampoco se da en cuanto al «modo» o función. Baehr considera a propósito de estos dos mismos ejemplos que Lope de Vega hace uso en ellos de una licencia que «debe de deducir su justificación artística del poliptoton de la retórica», cuestión, sin embargo, totalmente ignorada por la preceptiva métrica, donde en general las rimas homónimas son siempre consideradas pobres<sup>244</sup>.

En estos casos, la rima parece no haber cumplido con una de sus funciones, la de generar ideas nuevas que «van dando conceptos, y abriendo la

<sup>243</sup> ARJONA, J. H. «The use of autorymes in the XVIIth century comedia». *Hispanic Review*, XXI (1953), p. 273-301 (véase p. 275).

<sup>244</sup> BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 75.



vena, y el camino no sólo para acabar una copla, sino para comenzar y proseguir otras»<sup>245</sup>. Más bien da la impresión de que el poeta carece de materia para su poema y de que, forzado por la exigencia de la estrofa, pero incapaz de ningún hallazgo adecuado, repite la misma palabra, cansado y vencido en la agotadora tarea de encontrar una rima nueva. Con ello da la razón a quienes, como Nebrija, valoraban la rima como un componente negativo del poema, porque obligaba al poeta a escribir versos de sentido forzado<sup>246</sup>. De hecho, Rengifo es consciente de la dificultad de las rimas, puesto que su «Silva de consonantes» está pensada precisamente para librar al poeta del «enfado y cansancio intolerable» que supone el ir buscando la rima necesaria<sup>247</sup>. Sin embargo, para él, como para Herrera, la rima es un elemento fundamental para hacer agradable los versos, ya que «si no tienen ornamento que supla el defecto de la consonancia, no tienen con qué agradar»<sup>248</sup>. La búsqueda de rimas puede llegar a convertirse además en una manera de encontrar ideas que tal vez cambien el discurso y den lugar a asociaciones sorprendentes. Este aprecio por la «rima generatriz», a la que el poema debe sus más felices hallazgos, sólo se da en quienes la consideran no como una dificultad para el poeta, sino como una ocasión inmejorable para su lucimiento<sup>249</sup>. Rengifo es uno de ellos, aunque otros piensen que «las recetas que Rengifo y compañía nos dan en serio, son magníficas si se toman en broma, esto es, si se convierte el esfuerzo de rimar en una “aventura” o en un “juego” sin más»<sup>250</sup>.

A cada paso se aprecia la estima de nuestro autor por la rima consonante y sus variedades, que luego heredará Caramuel. Por eso, la dificultad de las glosas, que estribaba en la necesidad de respetar el tipo de rimas establecido en el texto elegido para comentar, hacía que fueran propuestas con frecuencia estas composiciones en las justas poéticas, pues en ellas demostraba el poeta mejor que en otras su habilidad técnica y su dominio de las rimas<sup>251</sup>. Era en estos casos especialmente cuando el *Arte poética española* debió de adquirir su función de manual de urgencia para ayudar a los poetas a dar con la rima necesaria. En cambio, el principal ataque que se

<sup>245</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Silva de consonantes», [Prólogo], p. 121. De la rima como elemento configurador de la estrofa hablaremos más adelante.

<sup>246</sup> Opinión semejante a la de Nebrija es la de Herrera, para quien «la dificultad de las rimas [...] disturba muchas y hermosas sentencias» (apud RODRÍGUEZ. «Los versos fuerzan...», p. 122).

<sup>247</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Silva de consonantes» [Prólogo], p. 121.

<sup>248</sup> HERRERA. *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones...*, p. 382.

<sup>249</sup> GÓMEZ REDONDO. *El lenguaje literario...*, p. 85-90; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Métrica y Poética...*, p. 117; ÍDEM. *Diccionario de métrica...*, p. 124.

<sup>250</sup> SCHÖKEL. *Estética y estilística...*, p. 168.

<sup>251</sup> JANNER, H. *La glosa en el Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Nueva Época, 1946, p. 75: «Después de constituirse el tipo normal [de glosa] (hacia 1575), la glosa está al servicio del recuerdo de la glosa cortesana [...], o aparece como glosa académica compuesta con motivo de ciertas festividades, y, hasta cierto punto, como objeto de la disputa entre el juez literato y un candidato “poético” que quiere demostrar su arte de versificador». Baehr añade que las glosas «como un juego de sociedad, fueron muy estimadas» (BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 338).



dirigía contra el tratado de Rengifo consistía precisamente en afirmar que toda su fama era debida sólo a su «Silva de consonantes». Pero si nos situamos en el tiempo de Rengifo, vemos que numerosos testimonios de entonces revelan la superior importancia que daban a la rima tanto los poetas como los preceptistas. A los ejemplos ya señalados al principio de este epígrafe podemos añadir otros como los de Encina, López de Cuéllar, Caramuel, etc. Todos ellos encuentran razones para concederle a la rima un lugar de privilegio entre los recursos poéticos<sup>252</sup>. En este contexto, parece lógico suponer que la «Silva de consonantes» de Rengifo fuera recibida con más aprecio del que se refleja en las declaraciones conocidas de algunos de los más importantes escritores de entonces. En realidad, todos los poetas debían de ser conscientes de que gran parte de la calidad de un poema se medía por el acierto con que se hubieran elegido las rimas. Pero no sólo eso, sino que la distribución de estas a lo largo del poema era conveniente realizarla con cierto criterio:

En el uso de los consonantes —dice Rengifo—, lleve el poeta cuidado de disponerlos de tal manera, que eche delante o en medio de la copla el peor, y guarde siempre el mejor para la postre: porque el oído casi nunca juzga del primer verso, sino del que cierra la copla, y si aquel entra bien, no se repara en los que han pasado<sup>253</sup>.

Este precepto es quizá un ejemplo de cómo «típicos consejos de dispositivo que afectaban en la intención clásica claramente a la *res*, se desplazan ahora hacia la zona de competencia de los *verba*»<sup>254</sup>. No obstante, la idea de dejar para el final de verso la mejor rima no es del todo original de Rengifo. Díez Echarri recuerda que ya Nebrija, anticipándose en varios siglos a lo de «ancha cabeza y resonante cola» de Guillermo Valencia<sup>255</sup>, aconsejó ya dejar para el final el verso más cargado de interés:

Lo cual, conociendo nuestros poetas, expienden en los primeros versos lo vano y ocioso, mientras que el auditor está como atónito, y guardan lo macizo y bueno para el último verso de la copla, porque los otros desvanecidos de la memoria, aquel sólo quede asentado en las orejas<sup>256</sup>.

Lo que diferencia a Rengifo de Nebrija es que este se refiere sobre todo a la materia del poema y aquel a la rima, ilustrando de esta manera

<sup>252</sup> Cf. ENCINA, Juan del. *Arte de poesía castellana* (ed. de Ana M.<sup>a</sup> RIMBALDO). Madrid: Espasa-Calpe, 1978, p. 13-14; PORQUERAS MAYO. *La teoría poética en el Manierismo...*, p. 59-62; y DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 73-93.

<sup>253</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXVI, p. 25.

<sup>254</sup> GARCÍA BERRIO. *Formación de la teoría...*, I, p. 415-416 y n. 11.

<sup>255</sup> DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 103. Guillermo Valencia (1873-1943) fue un escritor modernista colombiano, autor de algunos poemas «zoológicos» y de diversas obras teatrales en las que trata el tema del cristianismo en Oriente, como *Palemón, el estilista*, o *San Antonio y el centauro*.

<sup>256</sup> NEBRIJA. *Gramática de la lengua...*, p. 159.

la opinión de Berrio de que los preceptos de *dispositio* de la *res* se trasladan a las cuestiones propias de los *verba*, o más propiamente de la *elocutio*<sup>257</sup>.

#### 5.2.1.5. El ritmo

En general, podemos admitir que Rengifo intuye la idea de lo que es el ritmo poético y la de que este se consigue conjugando inspiradamente acentos, sonidos, rimas, sentencias, etc.; pero nada de esto lo expresa nunca con rigor y claridad. Conoce, desde luego, los conceptos de «período», «cláusula», etc., pues los utiliza en su «Explicación de Consonantes Propios» (véase, por ejemplo, la p. 359 de la *editio princeps*), pero no en su análisis del fenómeno poético. Tiene en cuenta sin analizarlas las peculiaridades métricas de los versos con cesura (vid. cap. X, p. 13-14), pero no hace ninguna referencia ni a sus efectos rítmicos ni a los de las pausas que se hacen después de cada verso.

Por tanto, la teoría de Rengifo con respecto al ritmo, igual que en relación a otros muchos aspectos de la poesía, se caracteriza por la dispersión y la vaguedad. Todo lo contrario de lo que luego ocurrirá en Caramuel cuando afirma con precisión que el ritmo poético «significa el número, el acento y la rima», definición que tiene en cuenta los mismos elementos que venimos encontrando en Rengifo, pero que aquí aparecen relacionados explícitamente con el concepto de ritmo e integrados en unidad de sentido<sup>258</sup>. Rengifo parece haber olvidado que Aristóteles había considerado el ritmo como una de las dos causas naturales de la poesía, junto a la mimesis (Aristóteles, *Poética*, 1448b), y en consecuencia nunca le da el tratamiento que debiera teniendo en cuenta la importancia que le otorga la autoridad del estagirita. Sólo ocasionalmente menciona que la poesía se aprovecha «de la Aritmética, y Música, a quien este arte está subordinada», y que, por tanto, es el «juicio del oído» el que permite inventar nuevos tipos de versos o mejorar los ya conocidos<sup>259</sup>.

A pesar de todo, hay que reconocerle a Rengifo algunos aciertos notables con respecto a su tratamiento del ritmo. Su descripción del verso de «redondilla mayor» u octosílabo representa, en opinión de Le Gentil,

<sup>257</sup> La Retórica clásica incluía como recurso propio de la *elocutio*, el epítonema o colocación al final del discurso de una sentencia o reflexión conclusiva, especialmente remarcada; cf. LAUSBERG. *Manual de retórica...*, II, p. 273-274.

<sup>258</sup> El texto completo de Caramuel revela, sin embargo, la indudable deuda contraída con Rengifo: ritmo «significa el número, el acento y la rima: el número, pues los versos rítmicos requieren un determinado número de sílabas; significa el acento, pues a menos que se coloquen en su debido sitio los acentos agudos (no reconocemos otros), no bastaría el número igual de sílabas para producir un verso sonoro; designa, por último, la rima, ya que el máximo encanto de los ritmos consiste en el homoioteleutismo, o terminación semejante de los versos»; cf. PORQUERAS MAYO. *La teoría poética en el Manierismo...*, p. 343.

<sup>259</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, I, p. 1.

una evolución con respecto a sus antecesores en la consideración del ritmo acentual como elemento básico entre los que integran la estructura del verso, como vimos en el epígrafe dedicado al acento.

Es necesario esperar a Rengifo —afirma Le Gentil— para encontrar descripciones más matizadas, que observen una acentuación interna más flexible. Está claro que la técnica del verso entre estos dos testimonios [Nebrija y Rengifo] ha evolucionado y sobre todo que se ha hecho más consciente<sup>260</sup>.

También relacionada con el ritmo es aquella ley general, señalada por Navarro Tomás, según la cual:

En series de cierta extensión, el oído, por lo que al acento se refiere, cree percibir un movimiento alternativo de aumento y disminución, en virtud del cual las sílabas débiles, a partir de la sílaba fuerte de cada grupo, se distinguen entre sí, destacándose u oscureciéndose sucesivamente<sup>261</sup>.

Esta es una observación clásica a propósito del acento rítmico que, aunque en diferentes términos, también podemos encontrar en Rengifo:

Aquella sílaba es larga, que se pronuncia con el acento predominante, y todas las demás que estuvieren delante o se siguieren después della en un mismo vocablo, serán breves [...]. Podría decir alguno, que no todas las que llamo breves tienen igualdad entre sí, porque más parece que corre en *digníssimo* la *si* que no la *di*; y lo mismo parecerá en todos los vocablos que tuvieren el acento en la antepenúltima. Pero no es así, antes todas son iguales; y la causa de parecer aquella más breve que las otras, es el aver precedido inmediatamente la larga, en la cual como se subió la voz, cuando baxa a la breve que se sigue, parece que se despeña, y que corre más por ella que por las otras, como en realidad de verdad en todas gaste un mismo tiempo<sup>262</sup>.

Resulta interesante apreciar aquí la coincidencia con la crítica moderna en considerar la subjetiva apreciación de la irrelevancia de las sílabas postónicas y su relación con la apariencia rítmica del verso («parece» o «parecerá», dice Rengifo), haciéndose eco ya de la diferencia que, en cuanto a su percepción rítmica, se suele reconocer entre las sílabas situadas inmediatamente antes o después del acento principal de cada palabra y las demás sílabas inacentuadas<sup>263</sup>.

<sup>260</sup> LE GENTIL, Pierre. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à l'fin du Moyen Âge*. Geneve-París: Slatkine, 1981, p. 350 (la traducción es mía).

<sup>261</sup> NAVARRO TOMÁS. *Manual de pronunciación...*, p. 195 (la cursiva es mía).

<sup>262</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, VII, p. 11-12 (la cursiva es mía).

<sup>263</sup> Cf. NAVARRO TOMÁS. *Manual de pronunciación...*, p. 195-196.



## 5.2.2. La estrofa

Copla o estrofa es, según Rengifo, un conjunto de versos con cierto orden de rimas. Los diversos tipos de estrofas resultan de la combinación en número variable de distintos tipos de versos con una ordenación determinada de las rimas. «Según la variedad destas dos cosas —dice Rengifo—, se diferencian y varían las coplas»<sup>264</sup>. La concepción de la estrofa como un «aiuntamiento» de versos estaba ya en Nebrija, así como la referencia a la etimología de la palabra «copla», también recordada por Rengifo<sup>265</sup>. El nombre de «estrofa», recogido ya en Salinas<sup>266</sup> no es utilizado por ninguno de nuestros preceptistas más importantes del Siglo de Oro, que repiten siempre los mismos términos de Nebrija y, sobre todo, Rengifo<sup>267</sup>. Pero Nebrija no llega a considerar la rima como factor esencial de la configuración estrófica, ni tampoco Juan del Encina, en cuyo *Arte de poesía castellana* toma los pies como elementos organizadores o delimitadores tanto de versos como de coplas<sup>268</sup>. De manera que, a no ser por el *Arte* de Sánchez de Lima, cuya difusión fue escasísima, hasta caer en el olvido absoluto después de Rengifo<sup>269</sup>, podemos decir de este más que de aquel, que es, en realidad, el primer preceptista español que ofrece una definición de estrofa lo suficientemente precisa y correcta<sup>270</sup> como para poder seguir considerándola válida todavía.

Sobre la relación entre estrofa, verso y rima ya se ha visto cómo, en realidad, Rengifo entiende que el verso se define, entre otras cosas, por la relación que establece con otros versos por medio de la rima. Lo cual supone, por una parte, negarle al verso su valor como unidad independiente; y por otra, reconocer en la rima uno de los factores configuradores de cualquier agrupación estrófica de versos, a partir del principio de que «sólo muy raramente se puede documentar en la métrica española la repetición de timbres articulatorios en el ámbito melódico de un solo verso»<sup>271</sup>. La estrofa es el marco estructural

<sup>264</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXI, p. 22-23.

<sup>265</sup> Cf. NEBRIJA. *Gramática de la lengua...*, p. 170.

<sup>266</sup> Vid. DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 168, n. 58.

<sup>267</sup> Jauralde Pou cree que «estrofa» es un término que debió de introducirse con Garcilaso para referirse a las «divisiones en partes iguales de una danza o canción en la que se repetía —se volvía— a lo ya danzado o cantado antes [...]». En tanto, «copla», el viejo nombre se reservaba para una variedad de estrofa aislada»; JAURALDE POU. «Métrica española...», p. 377-378.

<sup>268</sup> «De los pies se hazen los versos y coplas», en ENCINA. *Arte de poesía...*, p. 24.

<sup>269</sup> VILANOVA. «Preceptistas del s. XVI...», p. 594.

<sup>270</sup> Y no muy diferente de la que, por ejemplo, propone Domínguez Caparrós cuando afirma que la estrofa «se define por el número y tipo de verso, y por la clase y disposición de la rima» (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Métrica española...*, p. 194). Palabras que parecen casi un calco de las de Rengifo: «en la copla ai dos cosas, cierto número de versos, y cierta consonancia entre los fines dellos, y según la variedad de estas dos cosas, se diferencian, y varían las coplas» (DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXI, p. 23). Lo cual invalida, en mi opinión, la severa apreciación que hace Díez Echarrí de la falta de doctrina a este propósito en Rengifo (DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 167-168).

<sup>271</sup> BALBÍN, R. de «Sobre la configuración estrófica de la rima castellana». *R.F.E.*, XLVII (1964), p. 237-246 (237). Vid. también NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 41.

natural de la rima, pero también la rima es uno de los marcadores o delimitadores de la estrofa, salvo en los excepcionales casos de rima en eco, interior, etc. Sin embargo, sorprende que, a pesar de la atención que presta Rengifo a la rima en sí misma y como elemento constituyente de la estrofa, no se preocupe de plantear el problema de cuál es la distancia tolerable entre versos que riman entre sí, como hace Nebrija, por ejemplo<sup>272</sup>.

La definición de copla o estrofa ofrecida por Rengifo tampoco recoge explícitamente la posibilidad de combinar versos de medida diferente, y no entra, por tanto, a desarrollar la farragosa terminología de Nebrija con respecto a los posibles modelos de estrofa según el carácter uniforme o «diforme» de los versos que la compongan. En esta materia, Rengifo se limita muy precavidamente a describir sólo las estrofas sancionadas por la tradición y la autoridad de poetas insignes. Apenas asume riesgos. Con respecto a los géneros importados de Italia, sólo relaciona y comenta los que encuentra en

algún poeta italiano; y porque mi intento es, tratando del verso que tomamos de los Italianos, enseñar solamente aquella composición en que ellos le han usado, para que pues les imitamos en la cantidad y número de cada verso, les imitemos en las composiciones y consonancias que dellos se hazen<sup>273</sup>.

Hay que recordar otra vez que el *Arte poética española* aporta el primer testimonio conocido de sexta rima. Pero también que, aunque ya dentro de las formas propiamente españolas, incluye un comentario casi anacrónico de la copla de arte mayor, que él mismo reconoce como forma ya en desuso. Sólo cuando destaca su preferencia por el soneto<sup>274</sup>, tal como habían hecho Herrera y otros, despeja todas las dudas con respecto al período literario en que lo hemos situado; porque, si es cierto que las diferencias entre unos períodos literarios y otros se basan a veces en el carácter de las estrofas preferidas<sup>275</sup>, la predilección por el soneto en aquellas fechas representaba un indicio evidente de afiliación incondicional al petrarquismo.

Lo que sí daba lugar a cierto debate era el problema de la correspondencia entre estrofa y sentencia. La norma de la que se partía era la de exigir que ambas fueran a la par, pero este criterio fue pronto superado. «Una intención estética y la imitación de algunos poetas grecolatinos —Horacio, sobre todo— acabó también con este principio»<sup>276</sup>. Pero Rengifo demuestra

<sup>272</sup> «No pienso que ai copla en que el quinto verso torne al primero, salvo mediante otro consonante de la misma caída; lo cual por ventura se dexa de hazer, porque quando viniessse el consonante del quinto verso, ia sería desvanecido de la memoria del auditor el consonante del primero», NEBRIJA. *Gramática de la lengua...*, p. 171.

<sup>273</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LXIII, p. 91.

<sup>274</sup> Cf. DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XLII, p. 48.

<sup>275</sup> NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 41.

<sup>276</sup> JAURALDE POU. «Métrica española», p. 38. La misma opinión comparte DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Diccionario de métrica...*, p. 68: «el no seguir este principio se debe a una imitación de la poesía clásica, donde el sentido pasa de estrofa a estrofa».



ser más bien partidario de conservarlo. Su comentario a propósito de la disposición de la octava rima es un ejemplo de cómo el pareado final viene a satisfacer enteramente el concepto de estrofa como unidad de sentido completo. Parece que en este caso no había alternativa. Las opiniones más comunes acerca de la distribución de la materia en el interior de la octava pasan por utilizar sus dos últimos versos como remate conclusivo de todo lo dicho en los anteriores<sup>277</sup>. Entre los preceptistas clásicos españoles, solamente Cascales llega a admitir que «hasta tres octavas puede correr la sentencia sin parar», opinión que García Berrio califica de «caprichosa y discrecional»<sup>278</sup>, como salida de tono de la norma común.

De la misma forma, el soneto presentaba muy pocas variantes en cuanto al reparto de la materia entre sus cuatro estrofas<sup>279</sup>. Sólo en casos extremos, señala García Berrio, el contenido «ignora las cesuras y límites estróficos, y crea una sola unidad sintáctico-expositiva que se extiende al soneto entero». El hecho de que Rengifo afirme en el capítulo XLII que el soneto «de ordinario no lleva sino un solo concepto» no quiere decir que la sentencia deba correr sin interrupción del primer al último verso, sino que cada soneto debe abordar un único tema o motivo.

Frente a estos dos géneros excesivamente rígidos se halla el terceto. De él dice Rengifo que «ofrece su compostura y cadena un inmortal discurso». Y sin embargo,

En este metro —añade— no se ha de suspender el concepto de un terceto a otro, como de ordinario no se haze en latín en los versos elegíacos, aunque Garcilaso de la Vega le suspendió en la Elegía Segunda<sup>280</sup>.

Esta rigidez en exigir, incluso para los tercetos, y a pesar del ejemplo de Garcilaso, que la estrofa tenga perfecto sentido, como hacen Rengifo, Carvallo y otros preceptistas de su tiempo, supone además, en opinión de Díez Echarri, excluir la posibilidad de «rompimiento, corte o *enjalbement* tan frecuente en los clásicos latinos y hasta en los nuestros, por ejemplo, fray Luis»<sup>281</sup>. El afán reglamentador de los preceptistas chocaba una vez más con el espíritu innovador de los grandes creadores.

<sup>277</sup> GÓMEZ REDONDO. *El lenguaje literario...*, p. 95-96.

<sup>278</sup> GARCÍA BERRIO. *Introducción a la poética...*, p. 258-259.

<sup>279</sup> ÍBÍDEM.

<sup>280</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LVII, p. 61.

<sup>281</sup> DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 169. Fuera de estas consideraciones quedan, naturalmente, los poemas compuestos de una serie de versos sin número determinado, caso de los romances —aunque Rengifo los defina como una «redondilla multiplicada» (DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXXIV, p. 39)— o del verso heroico, del que ya vimos que no piden ningún tipo de ordenación estrófica basada en la rima. Con respecto a ellos, Rengifo omite cualquier consideración en relación con la disposición de su contenido. Otra cosa es que se preocupe de determinar cuáles son las materias más apropiadas a cada estrofa, para prescribir, en relación con las rimas y versos de cada una, aquellas que sirven mejor al fin de alcanzar las significaciones poéticas buscadas (cf. ahora GÓMEZ REDONDO. *El lenguaje literario...*, p. 94).



### 5.3. TIPOLOGÍA DE LOS VERSOS

#### 5.3.1. Españoles

##### 5.3.1.1. Verso de redondilla mayor u octosílabo

Uno de los primeros tópicos en muchos tratados españoles de versificación del Siglo de Oro es el que se refiere a los orígenes del verso castellano. Sin embargo, apenas hubo acuerdo sobre esta cuestión entre nuestros preceptistas auriseculares, cuyas ideas llegaron al extremo de hacer derivar la versificación griega de la española, en unos, o esta de aquella en otros. En cambio, Rengifo es uno de los pocos que se sitúa en el justo medio de todos ellos, distinguiendo, como se ha venido haciendo hasta no hace mucho, entre verso español e italiano, según los supuestos orígenes de uno y otro. Para el autor del *Arte poética española* tanto el octosílabo como el verso de arte mayor «son nuestros, nacidos y criados en nuestra España», mientras que el endecasílabo «truxéronlo de Italia algunos famosos poetas que entre nosotros ha avido»<sup>282</sup>. En este estudio mantendré esta división propuesta por Rengifo (aun siendo consciente de lo discutible que resulta), con el fin de ofrecer un análisis elaborado a partir de los propios criterios organizativos del *Arte poética española*.

Según Rengifo, el verso de redondilla mayor u octosílabo debe cumplir tres reglas básicas: tener ocho sílabas, que la séptima sea tónica (larga en su terminología) y la octava átona (breve). El octosílabo sólo cuenta, por tanto, con un acento imprescindible, el que recae sobre la séptima sílaba.

---

<sup>282</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, I, p. 2. No parece este el lugar para ampliar la abundante serie de opiniones vertidas con respecto a los orígenes de los versos considerados castellanos. Baste con recordar que una de las teorías más aceptadas es la que, por ejemplo, remonta los orígenes del octosílabo hasta la poesía latina, y en concreto hasta ciertos himnos litúrgicos latino-cristianos compuestos en tetrametros trocaicos. Así opinan Menéndez Pelayo, Méndez Bejarano, Díez Echarri, etc. D. C. Clarke, ampliando y matizando en sus *Morphology of fifteenth...* las opiniones expuestas en otro artículo suyo anterior («The spanish octosyllable». *Hispanic Review*, X (1942), p. 1-12) concluye que el octosílabo es una verdadera creación española, aunque esté formado de diversos elementos, algunos propios y otros importados (CLARKE. *Morphology of fifteenth...*, p. 50). Quizá convenga añadir ahora el testimonio ofrecido por el ms. 46 de la Real Academia de la Historia, fechado exactamente el 13 de junio del año 964. En él se encuentran varias oraciones dirigidas a Dios y a la Virgen, la mayoría de ellas escritas en latín, excepto una, compuesta en romance y con estructura de redondilla, cuyos primeros versos son los siguientes: «Dios te salve, Pan de vida, que del cielo degediste e por nos muerte sofriste muy cruel e dolorida...»; cito según GARCÍA TURZA, C y J. «Siglo X: Balbuceos de la lengua castellana». *Ínsula*, 607 (1997), p. 6 n. 47). De ser un texto originalmente incluido en dicho manuscrito en la misma fecha que se da para el resto de los textos recogidos en él (y así parece desprenderse del comentario que al respecto hacen los autores del citado trabajo) podríamos pensar que el octosílabo y la redondilla son formas métricas presentes en la lírica castellana desde los orígenes de nuestra lengua. Pero, además, cabe suponer un período anterior de elaboración y configuración antes de alcanzar un esquema tan evolucionado como el que encontramos en el testimonio transcrito. Ese período bien pudo desarrollarse, efectivamente, bajo la tutela del latín de los himnos religiosos con los que convive, precisamente, en este ms. 46 de la R. A. H.

Este criterio ha sido aceptado por casi todos los tratadistas<sup>283</sup>. Sin embargo, Navarro Tomás no parece darse por satisfecho con que se simplifique tanto el esquema del octosílabo, admitiendo tan alegremente que en él «se den seis sílabas sucesivas en disposición indefinida o amorfa». Aunque reconoce que sólo es fija la última sílaba acentuada, considera que lo normal es que lleve otro acento en alguna de las primeras seis sílabas, que él agrupa en cláusulas rítmicas<sup>284</sup>.

Las variedades o modalidades del octosílabo que resultan de la explicación y ejemplificación de Rengifo son las siete siguientes:

- a) Con dos acentos:
  - (1) En las sílabas 3.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup>: «Azucenas olorosas».
  - (2) En las sílabas 2.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup>: «Cogidas por la mañana».
- b) Con tres acentos:
  - (3) En las sílabas 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup>: «En una espessa montaña».
- c) Con cuatro acentos:
  - (4) En las sílabas 1.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup>: «Verdes prados, claras fuentes».
  - (5) En las sílabas 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup>: «Servid hoy a mi contento».
- d) Con cinco acentos:
  - (6) En las sílabas 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup>: «Dios es juez recto y severo».
- e) Con seis acentos:
  - (7) En las sílabas 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup>: «Es miel dulce, es pan sabroso».

Estas variedades implican, según Saavedra Molina, «una estructura más compleja que la de Nebrija y sus cuatro pies disílabos, pero Rengifo no la puntualizó»<sup>285</sup>. Conviene advertir, no obstante, que lo que no hizo Rengifo, ni ha hecho nadie después, es proponer la interminable ordenación de las variedades acentuales del octosílabo que propone Saavedra, tan prolija y exhaustiva que acaba por ser inoperante. Los cuatro tipos establecidos por Navarro Tomás parecen mucho más razonables, en cuanto que permiten agrupar todas las variedades acentuales del octosílabo, según demuestra en la práctica. Esos cuatro tipos son: trocaico (acentos en 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup>), dactílico (en 1.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup>), mixto a) (2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup>) y mixto b) (2.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup>). A partir de ellos, y según el orden de correspondencias entre variedades prosódicas

<sup>283</sup> Especialmente por BAEHR (*Manual de versificación...*, p. 103), quien reproduce literalmente las palabras de Rengifo. Pero también por Domínguez Caparrós cuando señala que las reglas del octosílabo «establecen que conste de ocho sílabas métricas y lleve acento obligatorio en la séptima», etc. (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Métrica española...*, p. 148).

<sup>284</sup> Idea que comparte con Julio Saavedra Molina, según el cual en todos los versos castellanos, mayores y menores, parece darse el «principio del doble acento, uno fijo y otro movable», y el de que en el octosílabo, en concreto, sólo hay dos acentos que «tienen calidad indiscutible de acentos rítmicos» (SAAVEDRA MOLINA, J. *El octosílabo castellano*. Santiago de Chile: Prensas de la Universidad de Chile, 1945, p. 44).

<sup>285</sup> SAAVEDRA MOLINA. *El octosílabo castellano...*, p. 10.



y rítmicas que desarrolla a continuación, los ejemplos propuestos por Rengifo quedarían agrupados de la siguiente manera:

- (1) Tipo mixto a).
- (2) Trocaico.
- (3) Mixto a).
- (4) Trocaico.
- (5) Trocaico.
- (6) Trocaico.
- (7) Mixto a)<sup>286</sup>.

Rengifo rechaza las dos variedades prosódicas extremas: el octosílabo de un único acento en la séptima sílaba, y el de siete acentos seguidos, ya que «las seis primeras [sílabas] nunca pueden ser todas largas —afirma textualmente—, ni todas breves»<sup>287</sup>. Esta afirmación no parece referida a la posibilidad o imposibilidad prosódica o real de que se den estas dos variedades extremas del octosílabo (Navarro Tomás recoge ejemplos de ambas), sino a lo inconvenientes que resultan desde el punto de vista normativo, estético o rítmico. Ya advierte el autor del *Arte poética española* a propósito de los octosílabos en los que se juntan cuatro o cinco sílabas tónicas «que estos dos modos postreros no son tan elegantes como los tres primeros [los de una, dos o tres sílabas tónicas]; porque como llevan muchas dicciones de una sílaba, van tardos y duros»<sup>288</sup>. El que todas las sílabas de un octosílabo sean tónicas (excepto la octava), resulta ya, por tanto, completamente inaceptable. Lo mismo cabe decir del octosílabo de un solo acento en la séptima sílaba.

Por otra parte, y con respecto al escaso número de variantes acentuales del octosílabo enumeradas por Rengifo (las 7 señaladas, frente a las 64 posibles, según Navarro Tomás<sup>289</sup>), hay que decir que el autor del *Arte poética española* no pretende en ningún momento dar una relación completa de todas las combinaciones posibles:

advértase —dice—, que cuando dezimos, que el verso puede llevar una, o dos, o tres, o cuatro sílabas largas, pueden ser cualquiera de las seis, y es mejor que vayan entrepuestas, que no arreo<sup>290</sup>.

<sup>286</sup> Cf. NAVARRO TOMÁS. «El octosílabo y sus modalidades». En: VV. AA. *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*. Wellesley: Wellesley College, 1952, p. 435-455; recogido luego en NAVARRO TOMÁS, T. *Los poetas en sus versos*. Barcelona: Ariel, 1973, p. 35-66 (de donde cito en adelante).

<sup>287</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, IX, p. 12.

<sup>288</sup> IBÍDEM.

<sup>289</sup> NAVARRO TOMÁS. «El octosílabo y sus modalidades...», p. 61.

<sup>290</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, IX, p. 13.



De este modo, deja muy claro que, en teoría, ninguna variedad prosódica del octosílabo queda olvidada y, en consecuencia, ninguna variedad rítmica (aunque en los ejemplos no encontremos ni la dactílica ni la mixta b), pero que los casos extremos son rechazados explícitamente por razones estéticas o rítmicas, dado que el autor considera que sílabas tónicas y átonas deben sucederse de manera alternativa.

Esta propuesta parece reflejar una apreciación intuitiva de la que, según Balbín, es la «única ley constante» de la métrica, esto es, la alternancia de acentuación y desacentuación, puesto que dos sílabas tónicas seguidas constituyen una acentuación antirrítmica «que perturba el ritmo y la expresividad de la estrofa»<sup>291</sup>. No obstante, y dado que el efecto antirrítmico de una sucesión ininterrumpida de sílabas tónicas deriva, según Rengifo, de que sería necesario hacer uso de «muchas dicciones de una sílaba», propone «ablandar» los versos introduciendo «alguna o algunas dicciones de dos sílabas, que pueden caer haziéndose la sinalefa», como sucede, precisamente, y según recuerda él mismo, en el último verso que cita como ejemplo de uno de los posibles esquemas rítmicos del octosílabo («Es miel dulce, es pan sabroso»)<sup>292</sup>. De manera que, independientemente de lo acertadas o no que resulten estas reflexiones, podemos hacer nuestra la afirmación de Le Gentil, ya recogida en las páginas anteriores, de que Rengifo presenta un análisis del octosílabo mucho más evolucionado, completo y consciente que el de Nebrija<sup>293</sup>. Después de Rengifo, autores como Carvallo, Coll y Vehí o Benot no han hecho sino repetir sus mismas explicaciones u observaciones<sup>294</sup>.

Esto demuestra que a pesar de su declarada preferencia por el endecasílabo y las formas importadas de Italia, Rengifo no sólo no menosprecia la versificación tradicional castellana, sino que le presta la misma atención que al verso insignia de la métrica italianizante<sup>295</sup>. En el caso del octosílabo, la mayoría de estas variedades responde al modelo rítmico trocaico, que fue el más usado durante el siglo XVI<sup>296</sup>. El progresivo desarrollo y uso de este tipo trocaico se explica como influjo culto

<sup>291</sup> BALBÍN. *Sistema de rítmica...*, p. 123 y 135.

<sup>292</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, IX, p. 12.

<sup>293</sup> LE GENTIL. *La poésie lyrique...*, p. 350.

<sup>294</sup> Cf. DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 296-207; y SAAVEDRA MOLINA. *El octosílabo castellano...*, p. 13 y 14.

<sup>295</sup> Quilis señala que a pesar del triunfo del endecasílabo, el octosílabo siguió cultivándose gracias a tres factores importantes: desarrollo del teatro en verso, difusión de los romances y «reacción conservadora» de ciertos autores españoles (Castillejo, Argote, etc.) en defensa de nuestra versificación tradicional y en contra de la italiana (QUILIS. *Métrica española...*, p. 63). Rengifo no era ajeno a ninguno de estos factores, especialmente al que se refiere a la versificación dramática: «todos estos géneros de redondillas —dice el autor del *Arte poética española*— [...] son muy a propósito para dezir en ellas agudos conceptos, y para componer Comedias, y Diálogos» (DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXVI, p. 26).

<sup>296</sup> BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 115; y NAVARRO TOMÁS, *Métrica española...*, p. 214.

provenzal<sup>297</sup> (apreciable en muchos lugares de la Poética de Rengifo), frente a los otros tipos (dactílico y mixto), más populares y antiguos en la poesía española<sup>298</sup>.

### 5.3.1.2. Verso de redondilla menor o hexasilabo

El tratamiento de este tipo de verso en el *Arte poética española* es semejante al del octosílabo. Según Rengifo, las únicas condiciones obligatorias de este verso son que tenga seis sílabas y que de estas la penúltima sea «siempre larga, y la última breve»<sup>299</sup>, esto es, tónica y átona, respectivamente. En cambio, al contrario de lo que sucedía con el octosílabo, las variantes rítmicas del hexasilabo señaladas por Rengifo van de extremo a extremo, ya que admite tanto la posibilidad de que las cuatro primeras sílabas sean átonas todas ellas, como la de que sean todas tónicas, aunque este último caso no le parezca bueno, sino que lo tiene «por tardo, y espacioso»<sup>300</sup>. En cuanto a las variantes intermedias señala hasta siete diferentes:

#### I. De un acento (en las cuatro primeras sílabas):

- (1) En la 1.<sup>a</sup> sílaba: «Vi mi pensamiento / lleno de amargura».
- (2) " 2.<sup>a</sup> " : «Temí la tormenta / del mar alterado».
- (3) " 3.<sup>a</sup> " : «Si por ti señora / me deshago y peno».
- (4) " 4.<sup>a</sup> " : «De juventud ciega / desesperar puedes».

Este «cuarto modo —dice Rengifo— es duro, y debe poco usarse»<sup>301</sup>, seguramente porque recuerda nuevamente la que hemos llamado «ley constante de la métrica», según Balbín; esto es, la necesidad de que alternen sílabas tónicas y átonas, dado que la concurrencia de dos sílabas tónicas seguidas da lugar a una acentuación antirrítmica.

#### II. De dos acentos (en las cuatro primeras sílabas):

- (5) En las sílabas 2.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> : «Por ti, Señor, tuve/ dolor algún día».
- (6) " 1.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup> : «Plata, y oro fino/ es tu Dios agora».
- (7) " 1.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> : «Dios a morir viene,/ tú por vivir mueres».

Como era de esperar, «este modo último —advierde de nuevo Rengifo— es también algo duro»<sup>302</sup>. Sin embargo, no pone ninguna objeción al hexasilabo acentuado en 2.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup>, que también violenta la «ley constante» de Balbín de la alternancia de sílabas tónicas y átonas, al juntarse acentos en las sílabas 4.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup>.

<sup>297</sup> NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 71.

<sup>298</sup> BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 117.

<sup>299</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, X, p. 13.

<sup>300</sup> IBÍDEM.

<sup>301</sup> IBÍDEM.

<sup>302</sup> IBÍDEM.



A pesar de todo, Rengifo no agota en su relación el número de variantes prosódicas que se podían dar en el hexasílabo. Como advierte Navarro Tomás, «sólo en las serranillas de Santillana se cuentan nueve combinaciones diferentes. Todas ellas se reducen desde el punto de vista rítmico a los dos solos tipos dactílico y trocaico» (acentos predominantes en 2.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> o 1.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup>, respectivamente)<sup>303</sup>. Y la verdad es que no es difícil encontrar variedades acentuales no recogidas en Rengifo; por ejemplo, con acentos en 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> sílabas («y él va tan alegre»), o en 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> («por ver ir un huésped»)<sup>304</sup>, etc.

No hay en el *Arte poética española* más observaciones a propósito de este verso. Salvo la enumeración de las ya referidas variantes acentuales, no encontramos ningún otro comentario, ninguna otra indicación sobre temas, estrofas o géneros poéticos para los que Rengifo considerara adecuado el uso del verso de seis sílabas, ni sobre la posibilidad de que apareciera en composiciones fluctuantes junto a versos pentasílabos o heptasílabos, ni sobre qué variedad era más culta o elegante o cuál más popular, etc. El hecho de que comparta capítulo (el décimo) con el verso de arte mayor tiene que ver con su idea de que este último está formado por «dos versos de redondilla menor», como veremos después.

### 5.3.1.3. Verso quebrado de redondilla o tetrasílabo

Su propio nombre recuerda que también para Rengifo, aunque no lo diga abiertamente, este tipo de verso «no aparece como verso independiente, sino como verso de pie quebrado en poemas de versos octosilábicos», al menos antes del período neoclásico y romántico<sup>305</sup>. Su ritmo característico es trocaico, con acentos en las sílabas impares, pero Rengifo añade todas las variantes prosódicas posibles, en las que, naturalmente, se dan otras combinaciones acentuales. «Se compone de cuatro sílabas —dice Rengifo—, la tercera siempre larga, y la cuarta breve; pero las dos primeras pueden ser ambas breves, o ambas largas, o la una breve, y la otra larga»<sup>306</sup>. De esta manera no hay variante prosódica que se le escape o juzgue inadecuada, al contrario de lo visto en sus comentarios acerca de los versos octosílabo y hexasílabo. Tampoco encontramos ahora ninguna advertencia sobre la «dureza» rítmica de versos excesivamente acentuados, tal vez porque las variaciones son tan escasas que no cabe la posibilidad de rechazar ninguna. Y ciertamente,

<sup>303</sup> NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 160, n. 34.

<sup>304</sup> Ambos ejemplos extraídos de un «Romance en endechas» de Juan de Salinas, en BLECUA, J. M. (ed.). *Poesía de la Edad de Oro, II. Barroco*. Madrid: Castalia, 1987, p. 34-35.

<sup>305</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Métrica española...*, p. 144.

<sup>306</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, IX, p. 13.



es posible encontrar ejemplos de cada uno de los tipos acentuales enumerados por Rengifo<sup>307</sup>; así:

- (1) Con acento sólo en la 3.<sup>a</sup> sílaba: «La riqueza /...»<sup>308</sup>.
- (2) Con acentos en 1.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup> sílabas: «Ninfa bella /...»<sup>309</sup>.
- (3) " 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup> " : «Que yo vi /...»<sup>310</sup>.
- (4) " 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup> sílabas: «¿Quién sois vos? /...»<sup>311</sup>.

#### 5.3.1.4. Verso de arte mayor

Para Rengifo el verso de arte mayor se caracteriza por:

- a) Ser «nacido y criado» en España<sup>312</sup>;
- b) Estar compuesto de dos versos de redondilla menor o hexasílabos<sup>313</sup>.
- c) Hallarse obligado a llevar acentos en las sílabas 2.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>; 8.<sup>a</sup> y 11.<sup>a</sup><sup>314</sup>.
- d) Poder sumar sólo diez sílabas gramaticales cuando cada uno de los dos versos de que se compone acaba con una quinta sílaba tónica<sup>315</sup>.

La idea de que el verso de arte mayor es de origen español se podía encontrar ya en el *Prohemio* del marqués de Santillana<sup>316</sup>, siempre que no se distinguiera («contrariamente a lo común en la investigación métrica») entre gallego, portugués y castellano, como hace, por ejemplo, Joaquín Balaguer<sup>317</sup>. Este prejuicio estaría, no obstante, bastante justificado en el caso de Rengifo, puesto que escribe su poética en un momento en el que Portugal es uno más de los territorios dominados por la corona española, después de haber sido invadido por las tropas del duque de Alba (1580), entre las que se encontraba la

<sup>307</sup> Además de los que citamos a continuación, pueden verse los recogidos por NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 103 y 164.

<sup>308</sup> De Gonzalo de Figueroa, en BLECUA, J. M. (Ed.). *Poesía de la Edad de Oro. I. Renacimiento*. Madrid: Castalia, 1986, p. 114.

<sup>309</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, IX, p. 13.

<sup>310</sup> De Luis Milán, en ALONSO, D. y BLECUA, J. M. *Antología de la Poesía Española. Lírica de tipo tradicional*. Madrid: Gredos, 1986 (2.<sup>a</sup> ed. corr.), p. 160 (n.º 374).

<sup>311</sup> Anónimo, en ALONSO y BLECUA. *Antología de la Poesía...*, p. 52 (n.º 113).

<sup>312</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, I, p. 2.

<sup>313</sup> IBÍDEM, X, p. 13.

<sup>314</sup> IBÍDEM.

<sup>315</sup> IBÍDEM, X, p. 14.

<sup>316</sup> «E después fallaron esta arte que mayor se llama [...] en los reynos de Gallizia e de Portugal», dice el marqués de Santillana en su *Prohemio y Carta*; véase LÓPEZ ESTRADA, F. (Ed.). *Las poéticas castellanas de la Edad Media*. Madrid: Taurus, 1984, p. 59.

<sup>317</sup> Cf. BALAGUER. *Apuntes para una historia...*, p. 81-194; y BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 193. Más precavidamente, Henríquez Ureña señala que el verso de arte mayor «probablemente nace como evolución castellana de ritmos derivados de la poesía galaicoportuguesa, según la opinión de Santillana, o emparentados con ella estrechamente» (Henríquez Ureña. *La versificación irregular...*, p. 22); con lo cual evita pronunciarse explícitamente sobre si en tal caso se trata de un verso «español» o no.

figura de D. Gaspar de Zúñiga y Acevedo, V Conde de Monterrey y destinatario de la dedicatoria del *Arte poética española*, como protector, tal vez mecenas, de Rengifo. De esta manera, la españolidad de Portugal en esas fechas permite a Rengifo defender con total derecho en su momento el origen hispánico del verso de arte mayor, aun en el caso de que este se remontara a la lírica galaico-portuguesa. Sin embargo, no cabría considerarlo como «español» si se plantean sus orígenes desde un punto de vista lingüístico (y no político), en el cual no tiene sentido tomar en consideración la procedencia del poder político<sup>318</sup>.

En cuanto a las características métricas del verso de arte mayor quizá debamos atribuir también a la influencia del marqués de Santillana la descripción que encontramos en la obra de Rengifo, puesto que la *Comedieta de Ponza* está escrita casi en su totalidad por versos rigurosamente dodecasílabos, siguiendo en cada hemistiquio el modelo A de los enumerados por Navarro Tomás, esto es, verso de doce sílabas compuesto de dos hexasílabos acentuados en las sílabas 2.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup>, respectivamente. Este esquema sólo se da en el 54% de los versos del *Laberinto* de Juan de Mena, porcentaje que habría hecho ver a Rengifo, de tomar a este autor como modelo (y en otros casos así lo hace), que el tipo que él describe en su *Arte poética española* convivía en el texto de Mena con otros ocho tipos más<sup>319</sup>. Sin embargo, con respecto a estas variantes Rengifo se limita a repetir casi literalmente el comentario de Juan del Encina<sup>320</sup>. En realidad, Rengifo sólo recoge dos variantes rítmicas del verso de arte mayor: el ya mencionado tipo A (6+6, con acentos en 2.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> sílabas en cada hemistiquio), y el tipo B (5+5, con acentos también en 2.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup>). Pero la combinación de dos hemistiquios B+B es una de las menos utilizadas por Mena, lo cual demuestra que Rengifo se limita ahora a plantear una opción válida en la teoría, aunque sus lecturas le hayan llevado a asociar verso de arte mayor y dodecasílabo<sup>321</sup>. El hecho de que fuera este un verso que ya había dejado de utilizarse en 1592<sup>322</sup> puede explicar que nos encontremos en el *Arte poética española* una descripción

<sup>318</sup> Otras teorías (origen latino, provenzal, etc.) aparecen comentadas, discutidas o argumentadas en DUFELL MARTIN, J. «The origins of Arte Mayor», *Cultura Neolatina*, 45 (1985), p. 105-123, trabajo resumido en DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Métrica española...*, p. 174, n. 12.

<sup>319</sup> Cf. NAVARRO TOMÁS, *Métrica española...*, p. 115.

<sup>320</sup> «Mas, porque en el arte mayor —dice J. del Encina— los pies son intercisos, que se pueden partir por medio, no solamente puede pasar una sílaba por dos quando la postrera es luenga, mas también, si la primera o la postrera fuera luenga, assí del un medio pie como del otro, que cada una valdrá por dos», ENCINA, *Arte de poesía...*, p. 22.

<sup>321</sup> Sobre la posición de Rengifo con respecto al verso de arte mayor compuesto de hemistiquios pentasílabos agudos, cfr. supra epígrafe 5.2.1.2.D. Morel Fatio opina que la esencial relevancia de la cesura tras la 5.<sup>a</sup> sílaba es lo que llevó a los tratadistas castellanos de los siglos XVI y XVII a considerar el verso de arte mayor como un verso compuesto de dos hexasílabos; así en Encina, Rengifo, Carvallo, Pinciano, Cascales, etc.; cf. MOREL-FATIO, A. «L'Arte mayor et l'hendécasyllabe dans la poésie castillane du XVe. siècle et du commencement du XVIe. siècle», *Romania*, XXIII (1894), p. 209-231 (véanse ahora p. 209-210).

<sup>322</sup> DIEZ ECHARRI, *Teorías métricas...*, p. 186 y ss. considera que el verso de arte mayor dejó de utilizarse después de 1575 por influencia de la versificación italiana, la cual acabó por imponer el endecasílabo.



tan simplificada de sus variantes rítmicas, que parte de una aceptación intuitiva de que lo característico del verso de arte mayor era una fuerte cesura tras la sexta sílaba, como dijo Morel-Fatio<sup>323</sup>. A partir de aquí se pasa inmediatamente en Rengifo a considerar el verso de arte mayor como compuesto de dos hexasílabos regulares y nunca fluctuantes. Nebrija, Pinciano y Carvallo coinciden con Rengifo en que el verso de arte mayor ha de ser dodecasílabo y en rechazar una posible fluctuación en el número de sus sílabas o acentos<sup>324</sup>. Esta rigidez en la descripción de las posibilidades del verso de arte mayor se explica seguramente por la ya mencionada decadencia de este verso en la fecha de publicación del *Arte poética española*, y porque las variantes que describe Rengifo son las que tuvieron mayor éxito especialmente en el último período de la historia de este verso, con el marqués de Santillana como principal representante. Todo ello debió de inducir a Salinas, Rengifo, Cascales, etc. a pensar que esa era la estructura regular del verso de arte mayor<sup>325</sup>. Tal vez también la omnipresente conciencia didáctica de Rengifo le sugiriera la conveniencia de simplificar el tratamiento de este verso, a fin de cuentas ya desaparecido. Eso explicaría también el que no diga nada de otros aspectos polémicos como los de encabalgamiento o sinalefa de un verso a otro, etc.

### 5.3.1.5. Verso latino imitado en español

Es cierto que la imitación de versos latinos en nuestra poesía era algo que habían «comenzado en nuestros tiempos» (s. XVI) los poetas españoles, como afirma el propio Rengifo<sup>326</sup>. Navarro Tomás menciona el interés que puso el Pinciano en «demostrar la posibilidad de imitar el hexámetro clásico mediante la correspondencia de las sílabas fuertes y débiles del español con las largas y breves de los pies latinos»<sup>327</sup>. Naturalmente, en la práctica los ejemplos se remontan a muchos años antes, incluso al s. XV,

<sup>323</sup> MOREL-FATIO. «L'arte mayor...», p. 209-210.

<sup>324</sup> Cf. DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 186-194. No obstante, aunque el Pinciano considera imprescindibles los acentos en 5.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> y 11.<sup>a</sup> sílabas, no se refiere en ningún momento a la necesidad de situar también otro acento obligatorio en la 2.<sup>a</sup> sílaba del primer hemistiquio; cf. LÓPEZ PINCIANO. *Philosophia Antigua...*, p. 229-232. En este sentido, Rengifo y los demás parecen más coherentes que el Pinciano, al menos si tenemos en cuenta que todos los tipos de hemistiquios hexasílabos del verso de arte mayor señalarlos por Navarro Tomás llevan siempre acento en la segunda sílaba; cf. NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 115. Cascales criticó al Pinciano precisamente por olvidarse de este acento en la 2.<sup>a</sup> sílaba; cf. CASCALES. *Tablas Poéticas...*, p. 262. Salinas, en cambio, cree que en el ejemplo citado por el Pinciano («Al muy prepotente...») hay acento en la 2.<sup>a</sup> sílaba; cf. MOREL-FATIO. «L'arte mayor...», p. 212. Por otra parte, Domínguez Caparrós señala algunos casos en que es posible aceptar una disposición de los acentos diferente de la señalada por Díaz Rengifo, con acentos en la 1.<sup>a</sup> sílaba del primer hemistiquio o incluso en la 3.<sup>a</sup> del segundo. Lo único esencial, en su opinión, es que «se respete la existencia de dos sílabas inacentuadas entre el primero y segundo acento de cada hemistiquio» (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Diccionario de métrica...*, p. 182).

<sup>325</sup> Cf. LÁZARO CARRETER. «La poética del arte...», p. 84.

<sup>326</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XIV, p. 18.

<sup>327</sup> NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 274.



aunque se reconozca habitualmente que la producción neolatina de los poetas castellanos (y de los italianos también) fue siempre mediocre<sup>328</sup>. Esta mediocridad es patente en las obras latinas de Garcilaso, según Bienvenido Morros<sup>329</sup>, lo cual tal vez explique que Rengifo elija como ejemplos textos de otros autores desconocidos, para demostrar él también que «puedese, pues, hazer en español todo el verso latino»<sup>330</sup>. Además, Garcilaso se había alejado de la práctica más extendida, la de componer estrofas sáficas de tema religioso, como la que recoge Rengifo en el capítulo que dedica a este punto. La elección de este ejemplo pudo no ser del todo casual, pues parece razonable suponer que Rengifo lo hiciera teniendo en cuenta que el sáfico es uno de los tipos de versos latinos más fáciles de imitar, dado que, a diferencia del hexámetro, su esquema es siempre fijo y, por tanto, responde a una acentuación regular que puede trasladarse a los versos castellanos sin mucha dificultad<sup>331</sup>. Aunque la propuesta de Rengifo de imitar los versos latinos no va acompañada de un desarrollo teórico de los esquemas rítmicos que debían tomar por modelo los autores, el ejemplo que incluye en este capítulo debía de servirles para entender cuál era «el sonido más lleno, y corriente de cada género», es decir, el ritmo más adecuado en cada caso<sup>332</sup>. La adaptación que propone Rengifo se basa, como ya dijimos al tratar el acento, en hacer corresponder las sílabas largas latinas con las tónicas romances y las breves con las átonas. Pinciano, Luzán, Gómez Hermosilla y otros continuaron este intento con resultados muy criticados. Mientras se imitaban aquellos versos latinos de esquema fijo, la adaptación resultaba fácil, pues bastaba con disponer los acentos allí donde en el verso latino se encontraba la sílaba larga. Este era el caso ya referido de los versos sáficos, y también el de los adónicos y otros. Pero la imitación de otros versos latinos de esquema variable dentro de un mismo poema era imposible, puesto que el resultado hubiera sido un poema con una variedad acentual inaceptable al oído romance, caso del hexámetro, por ejemplo<sup>333</sup>. Por eso el verso preferido para las adaptaciones fue lógicamente el sáfico, que, por otra parte, era el más parecido también al endecasílabo; y sáficos son, como hemos dicho, los versos que recoge Rengifo como ejemplo de posibles adaptaciones de la métrica latina en verso castellano. Así, la estrofa sáfica que encontramos en el *Arte poética española* responde a la estructura clásica de tres versos endecasílabos (sáficos), con acentos en las sílabas 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>/8.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup> y un pentasílabo adónico con acentos en las sílabas 1.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup>, que pueden ir rimados (y pueden

<sup>328</sup> Para las teorías y modelos de imitación del verso latino por parte de los poetas italianos anteriores a Rengifo, pero con comentarios también útiles para la poesía española, véase BELTRAMI, P. G. *La metrica italiana*. Bolonia: Il Mulino, 2002 (4.<sup>a</sup> ed.), p. 221-243.

<sup>329</sup> Cf. VEGA, Garcilaso de la. *Obra poética...*, p. 245-247.

<sup>330</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XIV, p. 18.

<sup>331</sup> Cf. DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 274.

<sup>332</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XIV, p. 18.

<sup>333</sup> QUILIS. *Métrica española...*, p. 21; y DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 275-279.

hacerlo opcionalmente en consonante o asonante) o sin rimar. Era también imprescindible una cesura entre las sílabas 5.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup>.<sup>334</sup>

Para la imitación de los dísticos latinos, que de esto se trata en el otro ejemplo que incluye Rengifo en este capítulo sobre los versos latinos imitados en español, era necesario adoptar un sistema especial de adaptación del hexámetro, lo que ya era más complejo. En el ejemplo propuesto por Rengifo se ha elegido lo que Domínguez Caparrós llama «manera acentual» que consiste en «sustituir la sílaba larga por la tónica y la breve por la átona, y combinar, así, pies trisílabos o bisílabos con acento en la primera. El resultado será un verso de seis acentos»<sup>335</sup>. De acuerdo con este sistema, el hexámetro recogido por Rengifo consta, efectivamente, de seis acentos distribuidos en seis palabras diferentes trisílabas y bisílabas (excepto una, tetrasílaba), aunque las dos últimas no llevan el acento en la primera sílaba.

El dístico se completaba normalmente con un pentámetro<sup>336</sup>, para cuya imitación se sigue, al menos en el ejemplo del *Arte poética española*, el mismo sistema que hemos descrito para el hexámetro, hasta completar con palabras bisílabas o trisílabas (aquí sustituidas por sintagmas compuestos de artículo+sustantivo bisílabo) un verso de cinco acentos. Tan perfecto le parece a Rengifo este modo de imitación en castellano de los versos latinos que no ve «qué más lleno dístico» puede haber que el de su ejemplo<sup>337</sup>.

Desta manera —dice Rengifo, aun sin haber explicado en realidad cómo, sino a través de los ejemplos<sup>338</sup>— se pueden componer versos dímteros,

<sup>334</sup> Lope de Vega, por ejemplo, inserta en *La Dorotea* (1632) algunas estrofas clásicas, entre ellas algunas que él considera «sáficas adónicas», pero incluye unos versos que no respetan el esquema del ejemplo de Rengifo, puesto que no siempre son endecasílabos, ni guardan el orden de acentos descrito arriba ni la cesura entre las sílabas 5.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup>: «Amor poderoso en cielo y en tierra. / Dulcísima fuerza de nuestros sentidos, / ¡oh cuántos perdidos con guerra inquieta / tu imperio sujeta!» (cito apud DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 269, n. 6).

<sup>335</sup> Domínguez Caparrós realiza la siguiente observación: «Nuestra versificación, como nuestra lengua, se basan en el ritmo intensivo o acentual, no en el cuantitativo, como eran la griega o latina. Por ello ha resultado siempre infructuoso el intento de algunos preceptistas que quisieron asimilar el ritmo intensivo de nuestros versos al cuantitativo; y del mismo modo, los poetas que han ensayado la aplicación de las estructuras silábicas (sílabas largas o breves) de la versificación clásica, han desembocado al final en unos determinados esquemas acentuales» (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Métrica española...*, p. 180-181; véase también QUILIS. *Métrica española...*, p. 21).

<sup>336</sup> El propio Rengifo define «clístico» como estrofa de dos «versos exámetro y pentámetro» en su «Explicación de los Consonantes Propios Esdrúxulos»; en cambio, de los sáficos sólo dice que son «cierto géneros de versos», sin mayores explicaciones; y de los adónicos ni se acuerda; véase DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Explicación de los Consonantes Propios Esdrúxulos», p. 35 y 30 (de la nueva numeración), respectivamente.

<sup>337</sup> Por cierto, que es obligado referir aquí la extrañeza que manifiesta Díez Echarrí, al comprobar que tanto Rengifo como otros preceptistas parezcan desconocer u olvidar las composiciones latinas de A. Agustín, Bermúdez y Alcázar (DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 272).

<sup>338</sup> Ya había advertido, no obstante, nuestro autor en el «Prólogo» que su propósito era el de enseñar las reglas del verso castellano, puesto que para las del latino y las del italiano ya había numerosos tratados. Tal vez por esta razón le pareciera innecesario explicar con más detalle los esquemas rítmicos de los versos latinos, confiando en que el aprendiz comprendería fácilmente su sistema de adaptación al castellano de la métrica latina. Ello no le quita mérito al hecho de que, aun así, sea



senarios, lámbicos, asclepiadeos, glicónicos, faleneos, hendecasílabos, alca-nios, y otros géneros que usan los poetas latinos, imitando, como he dicho, en cada uno el sonido mejor que tiene en el latín.

Sin embargo, aunque hay muy pocos ejemplos de estos otros tipos de versos latinos imitados en castellano, la afirmación tan confiada de Rengifo no pasó desapercibida para Luzán, quien en pleno apogeo neoclásico de emulación latinista recuerda en su *Poética* que:

con mucha razón pensaron algunos eruditos que se podrían introducir en las lenguas vulgares los hexámetros y pentámetros, y aun los yambos, los sáficos y los demás metros líricos semejantes en todo a los latinos [...]. Juan Díaz Rengifo[sic] fue también de esta opinión<sup>139</sup>.

### 5.3.2. Italianos

#### 5.3.2.1. El endecasílabo

No deja de sorprender la parquedad de las explicaciones de Rengifo a propósito del endecasílabo. A pesar de ser este el verso sobre el que se asienta toda la poesía italiana que tanto admira, lo único que dice de él se reduce a un breve comentario tópico sobre su origen italiano y sobre los «poetas eminentes» (ningún nombre en concreto) que lo trajeron a España, y a una también mínima enumeración de las ocho variedades prosódicas que, en su opinión, «hacen el verso más corriente, grave y sonoro»<sup>140</sup>. Esos ocho tipos son los siguientes:

- (1) Con acentos en las sílabas 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>: «Amór que púdo hacér que Diós muriesse».
- (2) En 1.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>: «Óro de Arábia fíno, rícos dones».
- (3) En 3.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>: «Desesperár no débe el hómbr flaco».
- (4) En 3.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>: «Despedírte no puédo, mún-do vano».
- (5) En 2.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>: «Queríéndo disparár amór su flecha».
- (6) En 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>: «Amór que púdo derribár al fuerte».
- (7) En 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup>: «Verás un niño lágrimas vertiendo».
- (8) En 2.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup>: «Ablándla el coraçón empedernido».

Los tipos 1, 6 y 7 corresponden al esquema de los endecasílabos sáficos, aunque el 1 puede convertirse también en heroico; los esquemas de

Rengifo uno de los primeros preceptistas (si no el primero) en abordar este tema, puesto que ni Encina, ni Juan de la Cueva, Herrera, Argote o Sánchez de Lima quisieron hacerlo.

<sup>139</sup> LUZÁN, I. de. *La Poética* (ed. de Isabel M. Cid). Madrid: Cátedra, 1974, p. 252.

<sup>140</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XI, p. 14.



3, 5 y 8 al de los heroicos; y los de 2 y 4 a los del enfático y melódico, respectivamente<sup>341</sup>. A diferencia de lo que ocurría en el capítulo dedicado a los octosílabos, el aprendiz de poeta podía encontrar en el *Arte poética española* ejemplos de los cuatro esquemas rítmicos del endecasílabo. Sin embargo, si se dejaba guiar por los modelos de Rengifo, lo más probable es que no tuviera mucho éxito. Como muy bien dice Navarro Tomás, la preceptiva tradicional ha representado el endecasílabo «bajo simples formas teóricas ajenas a la naturaleza del idioma, a la espontánea imitación de los poetas y a la común percepción intuitiva»<sup>342</sup>. De hecho, Rengifo sitúa siete tipos diferentes de endecasílabo por delante del (8) que, sin embargo, es el más frecuente en la poesía española, en general (15%), y en la de Garcilaso, en particular, según Navarro Tomás<sup>343</sup>. Además, todos los esquemas que describe Rengifo, excepto el (6), llevan acento en la sexta sílaba. Eso demuestra que Rengifo había aprendido bien el principio de que «el ritmo básico del endecasílabo lo determina el acento en la sexta sílaba»<sup>344</sup>; pero de esta manera reducía tanto el número de sus variedades (hasta 171, según Navarro Tomás) que quienes siguieran su cartilla acabarían por componer poemas de ritmos repetitivos y monótonos. En su favor hay que decir que es cierto, naturalmente, que los cinco tipos prosódicos del endecasílabo más frecuentes llevan acento en la sexta sílaba, aunque dos de ellos no figuran entre los elegidos por nuestro autor (acentos en 3.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>, que es el segundo tipo de endecasílabo más utilizado (12%); y en 4.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>, el cuarto más utilizado según esta clasificación (8%)<sup>345</sup>.

No hay ninguna fuente que parezca haber guiado a Rengifo en su selección de los ocho tipos más «corrientes», «graves» y «sonoros», según afirma él mismo. Hay esquemas muy frecuentes en Garcilaso (4-6-10; 3-6-10; 1-6-10) que no aparecen en su lista. En Petrarca destacan por su frecuencia, al menos en su canción primera, los endecasílabos acentuados en 3-6-8-10 (9,93%), 1-4-8-10 (9,31%), 2-4-6-8-10 (9,31%), 2-4-8-10 (8,69%), 1-4-6-8-10 (8,69%) y 3-6-10 (8,69%)<sup>346</sup>. Pero de estos seis esquemas, la mitad han quedado fuera de la selección efectuada por Rengifo; y lo que es más sorprendente, de los tres excluidos, dos son precisamente los dos más frecuentes. No queda sino concluir que Rengifo no se dejó llevar en esta ocasión por la previsible influencia de las máximas autoridades de su propio canon

<sup>341</sup> Cf. NAVARRO TOMÁS. *Los poetas en sus versos...*, p. 87-114. García Berrio considera que el tipo 1 de Rengifo es heroico, «con acentos principales 2-6»; el 2, enfático (1-6) o sáfico (4-8); el 3, sáfico, «sea con acento 4-6, sea, sonando peor, 4-8»; el 4, «salvo el acento de 8, es un melódico perfecto»; lo mismo que el 5, que, descontando como fundamental el acento de 8, «queda heroico»; el 6, sáfico, con acentos 4-8; el 7, «si descontamos el acento de 2 o el de 4, que juntos resultan antmelódicos, nos encontramos ante un heroico puro o un sáfico en 4-8»; y el 8, heroico; cf. GARCÍA BERRIO. *Introducción a la poética...*, p. 254-255.

<sup>342</sup> IBÍDEM, p. 114.

<sup>343</sup> IBÍDEM, p. 110 y 142.

<sup>344</sup> GÓMEZ REDONDO. *El lenguaje literario...*, p. 80.

<sup>345</sup> Cf. NAVARRO TOMÁS. *Los poetas en sus versos...*, p. 110.

<sup>346</sup> IBÍDEM, p. 124-125.

literario. No sigue los esquemas preferidos por Petrarca o Garcilaso. Tampoco se atiene al juicio de Ruscelli, según el cual la obsesión por el lugar de los acentos es «fatiga verdaderamente ociosa», porque el endecasílabo se mide mejor con «el juicio del oído, y con la perfección del hábito»<sup>347</sup>. Estos son consejos que Rengifo se había atrevido a dar en su genérico «Método breve para hacer versos» (capítulo XX del *Arte poética española*), pero que olvida después, en el momento de tratar con mayor precisión los ritmos del endecasílabo. El silencio de Antonio da Tempo en este punto le obliga a tener que deducir por sí mismo qué esquemas son buenos y cuáles no. Y parece que en ese momento sólo se atreve a caminar sobre seguro, proponiendo variedades acentuadas siempre en la sexta sílaba, acento básico sólo ausente en uno de sus ocho modelos, el que recoge otro tipo imprescindible (acentos en 4-8). Los ejemplos extravagantes de acentuaciones concurrentes en Dante (9-10) o Petrarca, Garcilaso y Góngora (6-7) transgredían demasiado las normas de acentuación como para que Rengifo los tomara en consideración, vinieran de quien vinieran. Tal vez, nuestro autor se dejara influir más por los endecasílabos de san Juan de la Cruz, en los que lo primero que resalta es que la acentuación cae constantemente sobre la sexta sílaba, salvo en uno en toda su obra, de acentuación en 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>. Esta proporción se aparta notablemente tanto de los usos de Garcilaso como de los de fray Luis, poetas que, en cambio, parecen mucho más próximos estética, histórica y geográficamente al autor del *Arte poética española*. Por eso, es necesario tener en cuenta también que la abrumadora presencia de endecasílabos acentuados en la sexta sílaba parece coincidir «con el manejo del endecasílabo por poetas poco técnicos y de formación popular», según Dámaso Alonso<sup>348</sup>, lo que nos permite explicar mejor la selección de Rengifo, independientemente de su conocimiento de la obra de S. Juan. Si el juicio de D. Alonso era compartido por los poetas más aventajados de nuestro Siglo de Oro, aquí tendríamos una razón más para entender el poco aprecio con que contaba entre ellos el *Arte poética española*.

También es curioso que «las dos variedades consideradas como prototipos de la estructura acentual del endecasílabo por la preceptiva antigua» (acentos en 6-10 y en 4-8-10) no hayan sido elegidas por Rengifo, aunque puede que su escasa frecuencia entre los versos de nuestros poetas (2% y 3%, respectivamente) le aconsejara rechazarlos. Otras variedades como el endecasílabo anapéstico, acentuado en 4-10, era considerado en el período clasicista como un tipo «falto de gravedad, por estar cerca del sonido vulgar

<sup>347</sup> RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 29.

<sup>348</sup> ALONSO, D. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1987 (5.<sup>a</sup> ed.), p. 279. No obstante, también el Pinciano admitía sólo los endecasílabos acentuados en la 6.<sup>a</sup> sílaba, o como mucho en 4.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup> (Cf. LÓPEZ PINCIANO. *Philosophía antigua...*, II, p. 236-237). Por otra parte, hay tipos no admitidos por ninguna poética (con acentos en 4-10, por ejemplo), o que desaparecen de la poesía española a fines del s. XVI (4-7-10, no recogido por Rengifo y rechazado explícitamente por Cascales); cf. ahora, BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 155.



de gaita gallega»<sup>349</sup>. Sobre los endecasílabos agudos y esdrújulos, véase lo dicho en 5.2.1.2.b.4.

### 5.3.2.2. El heptasílabo

Para Rengifo, el heptasílabo es exclusivamente el «quebrado» del endecasílabo<sup>350</sup>. Por eso afirma que los acentos anteriores al obligatorio en sexta sílaba «pueden disponerse como los cinco primeros del verso italiano entero»<sup>351</sup>. No obstante, Baehr sólo señala dos variantes: heptasílabo trocaico (acentos en 2-6) y dactílico (en 3-6)<sup>352</sup>. El heptasílabo que, según algunos, procedía del alejandrino francés, o el que se utilizaba en nuestros romancillos, endechas, seguidillas, etc., no es tenido en cuenta por Rengifo, pendiente tal vez en exceso de la métrica italiana.

Por otra parte, el verso de ocho sílabas gramaticales, pero con terminación esdrújula, es decir, el heptasílabo esdrújulo, recibe en el *Arte poética española* consideración aparte como quebrado del verso italiano «esdrújulo» (endecasílabo esdrújulo), aunque advierta Rengifo que la distribución de los acentos en ambos ha de ser la misma que la señalada para el verso italiano y su quebrado, esto es, para el endecasílabo y heptasílabo llanos, respectivamente<sup>353</sup>.

## 5.4. TIPOS DE ESTROFAS Y POEMAS

### 5.4.1. Estrofas y poemas españoles

#### 5.4.1.1. La redondilla: aspectos generales

La mayor parte de las estrofas procedentes de la tradición versificatoria española que recoge Rengifo en el *Arte poética española* corresponde a la serie que agrupa en torno a la denominación de *redondilla*. De las catorce variedades (o incluso más, si distinguiéramos entre algunas que hemos reunido en un solo tipo por su semejante estructura) que podemos encontrar en el *Arte poética española*, hay diez que cabe incluir dentro de este grupo. Este conjunto incluye formas que entonces carecían de otros nombres que no fueran los de *redondilla mayor*, *redondilla menor*, *redondilla*

<sup>349</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Diccionario de métrica...*, p. 58. Díez Echarri recoge la opinión de los preceptistas de que era este un verso falto de armonía, al que, incluso, «hasta se le negó toda categoría de verso» (DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 38).

<sup>350</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Métrica española...*, p. 147, n. 9, estima que lo es fundamentalmente del endecasílabo acentuado en sexta sílaba.

<sup>351</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XI, p. 14.

<sup>352</sup> BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 97-99.

<sup>353</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XIII, p. 17.



*mixta*, *redondilla con quebrados*, etc., pero que hoy tienen ya nombre propio: *quintilla*, *eneagésima* o *novena*, *décima*, etc. El uso en todas estas formas del verso octosílabo, de su quebrado (el tetrasílabo) y del hexasílabo, así como la semejanza de asuntos o materias tratados en todas ellas, permitirían reunir las bajo el común denominador de *redondilla*. Por eso, Daniel Devoto rechazaba la definición de esta estrofa recogida en el DRAE en sus ediciones anteriores a 1983, puesto que en ella no era tenida en cuenta toda esa posible variedad dentro de esta forma. Posteriormente, pero con la advertencia de que son ya formas desusadas, el DRAE ha introducido una segunda acepción referida a todas las combinaciones de *varia estructura* que, pudiendo ser consideradas variantes de la redondilla de cuatro versos octosílabos con rimas *abba* o *abab*, constaran de un número indeterminado de versos octosílabos y otros de arte menor. De esta manera el DRAE ha venido a recoger en parte la propuesta de Devoto de que:

Siendo las redondillas con quebrados modificación de las simples o mixtas, deben considerarse a partir de estas (como lo hace Rengifo y lo indica el P. Villamayor), y no en razón —como lo hace T. Navarro Tomás— del número global de versos resultantes, lo que introduce harta confusión alejando unas formas de otras, y no permite aprehender —como en el caso de la copla manriqueña— la vinculación de las nuevas estrofas con la forma simple inicial, mecanismo innegable de su creación en la mente del poeta»<sup>354</sup>.

No obstante, el DRAE sólo admite que esta acepción del término redondilla tuvo validez en épocas pasadas, pero no en la actualidad, y sin embargo, Navarro Tomás recoge algunos usos estróficos equiparables a lo que tan libremente se entendía por redondilla en el s. XVI en escritores del s. XX como Carlos Pellicer, Carrera Andrade o Fernando González<sup>355</sup>. Según esto, el DRAE acaba por dar la razón en parte a las tesis de Devoto (y por extensión al tratado de Rengifo), aunque restringe la validez de la afirmación de Devoto a la poesía antigua, anterior a nuestra época; lo que, según los testimonios recogidos por Navarro Tomás, sigue siendo insuficiente.

Por otra parte, el ejemplo del P. Villamayor y su *Poesía espiritual* (Madrid, 1665) no resulta tampoco tan sorprendente, innovador, o estrambótico como pretende Devoto. Es cierto que algunas de las combinaciones de que hace uso este fraile dominicano no figuran explícitamente descritas en el *Arte poética española*, pero sólo porque Rengifo decide que «sólo trataremos aquí de aquellas que usan buenos poetas»<sup>356</sup>. Como en otros casos, nuestro autor ha llevado a cabo una selección previa de aquellas formas para él destacables del resto. Él mismo se encarga de recordar que «muchas

<sup>354</sup> DEVOTO, D. «De la redondilla y su familia». *Boletín de la Real Academia Española*, LXIII (1983), p. 475-482 (la cita anterior en la p. 482).

<sup>355</sup> NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 479.

<sup>356</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXVII, p. 25.

maneras ai de redondillas con quebrados, y muchas más se pueden cada día inventar»<sup>357</sup>. De manera que Villamayor no es sino un aplicado discípulo de Rengifo, aficionado a poner en práctica los preceptos del jesuita abulense. De hecho, las variedades de cada uno de los tipos de redondilla más frecuentes en el cancionero de Villamayor son, precisamente, las que aparecen recogidas en el *Arte poética española* y no las que son fruto (según Devoto) de su original inventiva. Y si ello no se debiera a la decisión premeditada de Villamayor de seguir el canon de Rengifo, al menos demuestra que, en este caso, nuestro autor acertó en su selección de variantes lo suficiente como para coincidir con el gusto del autor de la *Primera Parte de la Poesía Espiritual*; quien, por otra parte, no hace sino repetir aquí los modelos fijados por Rengifo no sólo para las redondillas, sino también para los demás géneros poéticos, españoles o italianos. Rengifo no se detiene, en cambio, a explicar que la redondilla es un tipo de estrofa que puede servir para constituir por sí misma, aislada o unida con otras en una serie de redondillas de número indeterminado, un poema; o que puede formar parte de géneros en los que alterna con otros tipos de estrofa o en los que lo característico no sea la estrofa en sí, sino el tratamiento que se dé a su contenido, lengua, música, etc. Así, según el *Arte poética española*, las redondillas aparecen, además de en las variedades propias de su familia, en determinados tipos de villancicos, en los romances, en las glosas, en las ensaladas y hasta en los laberintos. Es decir, salvo en los géneros importados de Italia, la redondilla está o puede estar presente en el resto de las estrofas o combinaciones descritas por Rengifo, lo que la convierte, sin duda, en la estrofa más importante de la lírica española, por no decir en su estrofa emblemática, tanto como lo es el soneto con respecto a la italiana. Debemos recordar ahora lo que ya adelantamos en este estudio al hablar del octosílabo y sus orígenes, puesto que el caso de la redondilla es muy parecido. Nos referimos allí a un poema escrito en redondillas ya perfectamente configuradas, lo cual, decíamos, implica que la redondilla es una estrofa presente en nuestra lírica desde los orígenes mismos de nuestra lengua, como algunos parecieron intuir o conocer<sup>358</sup>. No debe extrañar, por tanto, que en el *Arte poética española* figure como componente no sólo de los géneros propios de su «familia», sino de casi todos los que consideramos pertenecientes a la poesía castellana, a la cual representa como ninguna otra.

La relevancia de esta estrofa en nuestra lírica justifica la atención con que Rengifo se detuvo a comentar o explicar incluso su nombre, lo que le convirtió en el primer preceptista preocupado por este aspecto<sup>359</sup>. No lo hace, además, de manera accidental o superficial, puesto que pone tanto empeño en ello como en la explicación de los nombres de las glosas, los

<sup>357</sup> IBÍDEM.

<sup>358</sup> Me refiero a Sánchez de Lima o a Gonzalo de Argote, quienes ya hicieron alusión a la antigüedad de la redondilla; cf. Díez ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 207.

<sup>359</sup> BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 240.



versos heroicos, los madrigales o los laberintos, por ejemplo, formas a las que más comentario dedica (al menos en extensión) a propósito de su denominación. Según Rengifo, el nombre de *redondilla* se debe a la

uniformidad que llevan en el canto, porque como se cante la primera, se cantan las demás, tomando la metáfora de la figura circular, y redonda, que por todas partes es uniforme, y de una misma manera;

o también, siguiendo ahora una de las explicaciones de Tempo, «porque se cantan en los coros donde se bailan»<sup>360</sup>. La última alusión que hace Tempo a los «ultramontanos» (véase la nota a pie de página anterior) aparece explicada por R. Andrews en su «Glosario analítico de los términos y géneros métricos» presentes en la *Summa* de Tempo. Dice allí el editor de la obra de este juez paduano que de no ser por la *Summa* y los tratados que la siguieron (en contra de lo dicho por Tempo), no se habría conservado en las historias modernas de la métrica italiana ninguna alusión al *rotundellus* o *redondello*. Los ejemplos de Tempo no se corresponden del todo con ninguna de las formas que los tratadistas franceses de métrica clasifican como *rondeau* o *rondet*, u otros parecidos. En el *redondello* de Tempo hay dos o tres versos iniciales que fijan las rimas de las estrofas siguientes (ab/aaab/aaab/ etc., o abC/ aaabC/ aaabC...). Estas estrofas son ya de cuatro o cinco versos y se repiten sin limitación en cuanto a su número, mientras que en las francesas más parecidas a las de Tempo los dos versos iniciales se repiten después de la primera estrofa (ab aaab ab), cerrando con ello las puertas al desarrollo estrófico que se da en la forma descrita por el italiano. Así, aunque «ultramontanos» equivalga en Tempo a franceses, según R. Andrews, no parece que puedan vincularse con total seguridad las redondillas de estos con las de los italianos. Con respecto a las españolas, la diferencia estriba en que, aunque las redondillas pueden sucederse unas o otras, como en las italianas, no van precedidas de esos dos o tres versos que fijan las dos rimas de cada una de ellas.

En relación con el nombre de la redondilla española, Boscán recuerda con cierta altivez paternalista que Diego Hurtado de Mendoza «se holgaba» con las coplas castellanas «como con niños y así las llamava redondillas»<sup>361</sup>. El propio Boscán debió de convencerle para que se dedicara a escribir en verso italiano, pero para entonces Hurtado de Mendoza ya había dado a

<sup>360</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética*..., XXII, p. 23. La fuente, por enésima vez, es Antonio da Tempo, quien en el capítulo XLVII de su obra, dedicado a hablar «De rotundellis et eorum forma», había dicho ya exactamente las mismas palabras que luego repetirá Rengifo: «Dicitur autem rotundellus quia totus est uniformis sicut rotunditas. Nam sicut est facta prima pars in rithimis et cantu, ita et omnes aliae; et sic cantatur una pars quemadmodum et alia, et non diversificant sonum [...]. Possunt etiam appellari rotundelli quia plerumque cantatur in rotunditate correae sive balli, et maxime per ultramontanos» (TEMPO. *Summa artis*..., p. 66).

<sup>361</sup> BOSCÁN, J. «A la Duquesa de Soma». En: ALONSO, Á. *Poesía de Cancionero*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 429.



la redondilla categoría métrica independiente (hasta él, salvo en el teatro, sólo funcionaba en estrofas compuestas). Y aunque luego se inclinó por la métrica petrarquista más que por la española, volvía de vez en cuando a sus entrañables redondillas<sup>362</sup>.

En ningún testimonio se refiere la posibilidad de que el nombre de la redondilla sea una adaptación o castellanización de los nombres italianos *rotundellus* o *ritondello*. Y sin embargo, la relación que establece Rengifo entre las redondillas españolas y las de Tempo parece ir encaminada a sugerir algún grado de parentesco entre ambas, sugerencia lo suficientemente vaga como para no verse obligado a dar razones que, sin duda, no tenía. Baehr, por ejemplo, advierte que:

La palabra *redondilla* no se encuentra antes del s. XVI, y significa entonces, de manera muy general, formas estróficas de versos cortos con rimas consonantes, que no se determinaban exactamente en lo que respecta al esquema de rimas y la extensión de la estrofa<sup>363</sup>.

La datación y explicación que da Baehr al nombre de la redondilla (a pesar de que esta ha sido una estrofa usada desde mucho antes de tener esta denominación) le lleva a desestimar la posibilidad de que sea un nombre que proceda de algún baile popular español, como especula Rengifo bajo la autoridad de Tempo, pues entonces este término habría aparecido antes. Se inclina entonces por reinterpretar el testimonio de Rengifo para concluir que lo más probable es que el nombre de redondilla fuera creado en el s. XVI como derivación del italiano *ritondello*. De ser así, Hurtado de Mendoza, en cuyos frecuentes viajes por Italia toparía a menudo con este término, pudo ser uno de los primeros que utilizaran en España el nombre de *redondilla*. Eso explicaría que Boscán lo recordara como propio de la terminología de Hurtado de Mendoza, y no como un nombre de uso común, ni siquiera en la fecha de su famosa carta a la duquesa de Soma (1542). Y lo cierto es que no es difícil suponer que el autor de la *Guerra de Granada* encontrara ciertas semejanzas entre los *rotundelli* de Tempo o el *ritondello* italiano y un sinfín de formas estróficas españolas compuestas con versos octosílabos u otros de arte menor con rima consonante. A partir de estos rasgos compartidos, él o algún otro, llegaron a identificar las formas italianas con las española y después, en un momento en que lo italiano se había convertido en modelo de imitación, a importar y adaptar el nombre para aplicarlo a ciertas estrofas de nuestra poesía. De esta manera, aunque no pueda decirse con seguridad que Hurtado de Mendoza fue el responsable de la adopción de la palabra *redondilla* en nuestra terminología métrica como derivación de alguna italiana como *ritondello* o latina como *rotundelli*, es evidente que se trataría de

<sup>362</sup> Vid. HURTADO DE MENDOZA, D. *Poesía completa* (ed. de J. I. DÍEZ FERNÁNDEZ). Barcelona: Planeta, 1989, p. XI.

<sup>363</sup> BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 240.

uno de los primeros testimonios de su uso, a la espera de otros más antiguos o convincentes.

En cuanto a la materia, Rengifo distingue tres grupos: por un lado, el constituido por las redondillas «simples», «dobladadas» y «mixtas» sirve «para dezir en ellas agudos conceptos, y para componer cuadros y diálogos»<sup>364</sup>; por otro, el de las «redondillas con quebrados» es adecuado para «hazer variedad de metro en las comedias y diálogos»<sup>365</sup> y también para expresar

afectos de tristeza, de ira, de temor, de esperança, alegrías, quejas, sentimientos: porque los que padecen semejantes pasiones, suelen dexar las razones comenzadas, interrumpir la voz, y irse tras el ímpetu del afecto que las arrebatá<sup>366</sup>;

y por último, la «redondilla menor» «se inventó primero para hazer endechas, pero sirve para romances y villancicos»<sup>367</sup>.

Para Díez Echarrri algunas de estas razones es «peregrina»; por ejemplo, la que se refiere a las redondillas con quebrados<sup>368</sup>. Sin embargo, Correas repite en su *Arte de la lengua española castellana* (1625) las palabras de Rengifo a propósito de la redondilla menor y Carvallo parece también seguirle muy de cerca en este mismo punto<sup>369</sup>.

A continuación trataremos cada una de las variedades de redondilla descritas por Rengifo, que, efectivamente, no llegan a ser todas las que el ocioso P. Villamayor incluye en su *Poesía espiritual*. De las que habían sido

---

<sup>364</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética*..., XXVI, p. 25. Un ejemplo típico es el de Lope de Vega, en cuyas obras las redondillas son «la forma más estable, cuando consideramos que se encuentran en todas las obras conservadas y generalmente en todos los actos», según GRIWOLD MORLEY, Ph. D. y COURTNEY BRUERTON, Ph. D. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968, p. 102. De hecho parece que fueron los dramaturgos, más que los líricos, los que más uso hicieron de esta estrofa y más contribuyeron, por tanto, a su difusión. Por su parte, Clarke considera que la copla de arte menor vino a servir para expresar materias o asuntos menos graves que los de la copla de arte mayor, a la que se destinaba para temas elevados, como hace el propio Rengifo en el capítulo XXXIX (p. 46-47) de su *Arte poética española*; cf. CLARKE, D. C. «Redondilla and copla de arte menor». *HR*, IX (1941), p. 489-493 (véase la p. 490).

<sup>365</sup> Lo que corrobora la opinión de Clarke (CLARKE, D. C. «The fifteenth century copla de pie quebrado». *HR*, X (1942), p. 340-343).

<sup>366</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética*..., XXVII, p. 30. De estas dice además Rengifo que el poeta no debe «mudar el género de copla sino es cuando se començase nueva escena, o entrase de nuevo algún personaje, que comience a hablar con los que ya están en el teatro, o quando se huviere hecho interrupcion mientras se canta, o se haze otra cosas» (IBÍDEM). No obstante, Clarke afirma que no eran infrecuentes pequeños cambios de una estrofa a otra, como, por ejemplo, sustituir una rima cruzada por una abrazada y viceversa; cf. ahora CLARKE, D. C. «Miscellaneous Strophe Forms in the Fifteenth-Century Court Lyric». *Hispanic Review*, 16 (1948), p. 142-156 (véase la p. 144). Pero no especifica esta autora si se refiere a coplas de pie quebrado o a cualquier tipo de estrofas de la familia de la redondilla; ni si, en el caso de las comedias, estos cambios respondían a algunas de las situaciones previstas por Rengifo.

<sup>367</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética*..., XXVIII, p. 30.

<sup>368</sup> DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas*..., p. 210.

<sup>369</sup> IBÍDEM, p. 207-208; y CARVALLO. *Cisne de Apolo*..., II, p. 228.



recogidas en la obra de Sánchez de Lima, su antecedente más cercano y conocido (no hay que olvidar que la obra de este autor fue libro de texto en los colegios jesuitas) Rengifo no menciona la redondilla de once versos (que no parece hallarse tampoco en la obra de Villamayor), pero sí todas las demás. Nosotros repasaremos cada una de las formas de redondilla incluidas en el *Arte poética española* teniendo en cuenta su nombre actual, pues queda dicho más arriba que quintillas, décimas y muchas otras combinaciones basadas en el verso octosílabo eran agrupadas sin distinción bajo el nombre de *redondilla*, pero con el tiempo han ido independizándose unas de otras y adquiriendo su propio nombre.

#### 5.4.1.2. La quintilla

La «copla redondilla» que Rengifo describe en el capítulo XXII (p. 23-24) de su tratado corresponde a lo que hoy llamamos *quintilla*<sup>370</sup>. Según Baehr, es Rengifo precisamente el primero que se ocupa de ella con detalle, aunque fue Cascales el primero que le dio su nombre actual<sup>371</sup>. Los cinco posibles esquemas de rimas que admite Rengifo para esta estrofa (ababa, abbab, abaab, aabab y aabba) respetan las tres leyes de la quintilla señaladas hace tiempo por Vicuña Cifuentes, Baehr, etc: que no haya más de dos rimas iguales seguidas; que la estrofa no termine en pareado; y que ningún verso quede sin la correspondencia de la rima.

Estas reglas, dice Clarke, son «bastante precisas. Y se han empleado probablemente desde principios del s. XVII o poco antes»<sup>372</sup>, es decir, justo a partir de la publicación del *Arte poética española*, lo que puede no ser simple casualidad. Sin embargo, Baehr sólo recoge cuatro de los cinco esquemas señalados por Rengifo, dejando sin mencionar el otro (aabba) en razón, al parecer, de su poca frecuencia<sup>373</sup>. Por el contrario, Navarro Tomás añade a los cinco señalados por Rengifo otros dos más, con rimas abbaa y ababb<sup>374</sup>, que violan claramente la segunda de las leyes de esta estrofa señaladas más arriba, la de prohibir el final pareado<sup>375</sup>. Parece, pues, que

<sup>370</sup> D. C. Clarke ha explicado cómo el hecho de que las quintillas reciban el nombre de *redondilla* se debe a su origen y desarrollo comunes e interdependientes. La prueba fundamental de su hipótesis la constituye, precisamente, la obra de Rengifo, puesto que en el *Arte poética española* llama *redondillas* a las quintillas y *redondilla mixta* a la novena (redondilla+quintilla); cf. CLARKE, D. C. «Sobre la quintilla». *RFE*, XX (1933), p. 288-294.

<sup>371</sup> BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 264.

<sup>372</sup> CLARKE. «Sobre la quintilla...», p. 288-294.

<sup>373</sup> Y ciertamente es el tipo menos utilizado por Lope y Calderón: seis veces el primero y sólo cuatro el segundo en el conjunto de sus respectivas obras teatrales; cf. MORLEY y BRUERTON. *Cronología de las comedias...*, p. 108; y HILBORN, H. W. «Calderón's Quintillas». *HR*, XVI (1948), p. 301-310.

<sup>374</sup> NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 127.

<sup>375</sup> Mucho más extravagante es otra posible combinación recogida por Morley y Bruerton con rimas abbaa, pero Lope la usó en varias de sus comedias, aunque Morley y Bruerton sospechan que



esda verso en particular, síguese que tratemos aora de las varias compasiciones, y juntas que dellos se hazen. En la copla ay dos cosas: cierto numero de versos, y cierta consonancia entre los fines dellos, y segun la variedad de estas dos cosas, se diferencian y varian las coplas. La ley de los consonantes no será necesario detenernos aqui en explicarla, pues tan de proposito se trata en el principio de la Sylva: solo trataremos de las diferencias que ay de coplas, y consonancias.

*De la copla Redondilla. Cap. XXII.*

La mas esta copla Redondilla, por la vniiformidad que lleva en el canto, porque como se canta la primera se canta la demas, tomando la uersa fora de la figura circular, y redonda, que por todas partes es uniforme, y de vna misma manera. Y así que en otros generos de coplas corre vna razon, pero en esta corre por excelencia. O digamos que se llama Redondilla, porque se canta en los cortes donde baylan, como dize Tempo de las Redondillas Italianas. Compone de cinco versos, y puede llevar qualquiera de cinco consonancias. La primera es, quando concierta el primer verso con el tercero, y quinto: la segunda quando conciertan segundo, tercero, y quinto, como en estas.

<i>Sin engañarme, me engaña,</i>	<i>Lo que no quiere, yo hago,</i>
<i>Tu mi grado, a mi desprecio</i>	<i>Lo que hago, no me agrada,</i>
<i>De lo que me da espianto</i>	<i>Lo que me agrada, me confunda,</i>
<i>Dexo el fin de mi praucho,</i>	<i>Lo que me confunda, desbaga,</i>
<i>Por seguir el de mi daño,</i>	<i>No tengo firmeza en nada:</i>

La tercera consonancia pide, que concierte el primer verso con el tercero, y quarto: y la quarta, que se corresponden primero, segundo, y quarto, como en estas.

<i>En la gloria de los fueros</i>	<i>La vida humana tan breues,</i>
<i>Edificio sin cimiento,</i>	<i>Que a penas hombre se moue,</i>
<i>Nave que pasa de la vida,</i>	<i>Quando se desbaza luego,</i>
<i>Flor que la marchita el yelo,</i>	<i>Como al sol de cada niue,</i>
<i>Tapa que llena el viento,</i>	<i>Como era puesta al fuego.</i>

En la quinta consonancia conciertan, primero, segundo, y quinto verso, como en esta.

B 4

Tuc-

*Página del Arte poética española (cap. XXII).*

sólo Rengifo, sorprendentemente, acierta a ofrecernos de forma precisa y sin errores la gama de variedades que admite la quintilla en sus esquemas de rimas. El P. Villamayor, por ejemplo, no se sale nunca de esos cinco esquemas señalados en el *Arte poética española*, pero sí, en cambio Lope de Vega<sup>376</sup> y Calderón, aunque este último sólo una vez, cuando utiliza el esquema ababb en una quintilla de *El príncipe constante*<sup>377</sup>. No nos detendremos aquí en trazar una historia de esta estrofa y de sus frecuencias de uso, aspectos suficientemente desarrollados en los trabajos de Baehr, Navarro Tomás y Clarke citados en este epígrafe, a los que nos remitimos.

en estos casos y en los otros dos que contravienen las leyes de la quintilla «hay siempre la sospecha de que el texto haya sufrido cambios»; cf. MORLEY y BRUERTON. *Cronología de las comedias...*, p. 108 y n. 1.

<sup>376</sup> Además del trabajo citado en la nota anterior puede verse también NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 266, n. 14.

<sup>377</sup> HILBORN. «Calderón's Quintillas...», *passim*.

### 5.4.1.3. La copla real

Dice Baehr que «la definición que tomamos por base de la *copla real*, en algunos casos también denominada décima falsa, estancia real y quintilla doble, corresponde a la de Rengifo (1592)»<sup>378</sup>. Esa definición de Rengifo considera que la copla real «se compone de dos redondillas de a cinco versos, las cuales pueden llevar las mismas consonancias, o la una unas, y la otra otras»<sup>379</sup>. Añade Baehr que, de acuerdo con esta descripción de Rengifo, lo

distintivo de la copla real frente a las demás formas de estrofas de diez versos es, por consiguiente, la disposición simétrica. En cambio, resulta indiferente si las semiestrofas tienen dos veces la misma serie de rimas [...] o si combinan en diferentes disposiciones las mismas<sup>380</sup>.

Rengifo prefiere la variedad (uno de los pocos criterios estilísticos que tiene en cuenta), aunque deja claro que el orden de rimas establecido al principio para cada una de las semiestrofas debe mantenerse exactamente igual a lo largo de todo un mismo «canto». Si se trata de un poema compuesto de varios cantos:

ha de procurar el poeta mudar alguna consonancia al principio de cada uno, por causa de la variedad que hemos dicho, la cual da particular gracia al metro, y gusto a los que le leen<sup>381</sup>.

De esta manera, Rengifo refleja la gran libertad que se daba en cuanto a la disposición de las rimas en estas estrofas desde sus orígenes, sin llegar siquiera a formular ninguna restricción que indique una tendencia hacia la regularización que, según Baehr, se manifestó muy entrado ya el s. XVI<sup>382</sup>. De hecho, el orden de rimas del ejemplo escogido en el *Arte poética española* (aabba:cddcd) no responde a ninguno de los más usados para este tipo de estrofa en los siglos XV o XVI<sup>383</sup>, seguramente porque ilustraba mejor que otros más canónicos o comunes la variedad defendida por Rengifo. Sin embargo, no deja de ser curioso que este modelo sea el mismo que sigue luego el P. Villamayor las seis veces que hace uso de la copla real y que, a pesar de todo, sea un esquema que falta entre las coplas reales del *Repertorio*

<sup>378</sup> BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 297.

<sup>379</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXIII, p. 24.

<sup>380</sup> BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 298. En cambio, Morley consideraba que las dos quintillas de la copla real debían ser diferentes. Clarke, a la vista de la descripción de Rengifo, considera que en la copla real sólo cabe hablar de dos quintillas consecutivas con cesura en medio (CLARKE, D. C. «The copla real». *HR*, X (1942), p. 163-164.

<sup>381</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXIII, p. 24.

<sup>382</sup> BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 298.

<sup>383</sup> Cf. NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 132 (y n. 16) y 218.



de Navarro Tomás<sup>384</sup>. Villamayor no parece fiarse en este caso más que de lo dicho por Rengifo, mientras que Navarro Tomás se suele remitir a los ejemplos encontrados por él en poemas concretos, lo que es indicio claro de la rareza del ejemplo del *Arte poética española*. Tal vez debamos pensar que sea esta una creación del propio Rengifo<sup>385</sup>.

#### 5.4.1.4. La redondilla y la cuarteta

La *redondilla* propiamente dicha recibe en el *Arte poética española* el nombre de «redondilla de cuatro versos»<sup>386</sup>. De esta estrofa Rengifo ofrece dos esquemas posibles de rimas que no han variado hasta hoy: abba y abab. No obstante, la estrofa de cuatro versos octosílabos con rima consonante cruzada (abab) recibe hoy el nombre de *cuarteta* o *serventesio* y es considerada como una forma diferente de la redondilla de rima abrazada<sup>387</sup>. Hasta ahora una de las razones en que se apoyaba esta distinción era la que postulaba un origen más antiguo de la cuarteta, frente a la redondilla abrazada, cuya existencia se daría exclusivamente a partir del s. XIV o más tardíamente<sup>388</sup>. Por esta razón, se ha venido considerando que la redondilla abrazada fue en su origen una derivación de la cuarteta o una fragmentación de la copla de arte menor. Sin embargo, a partir del testimonio (ya referido antes) del ms. 46 de la R.A.H. parece que la redondilla abrazada pudo seguir un camino paralelo al de la cuarteta, conformándose como esta en textos latinos medievales antes de pasar al castellano<sup>389</sup>. Si a la redondilla que se encuentra en el mencionado manuscrito puede darse como mínimo la misma fecha de redacción de todo el documento, habría que considerarla la manifestación más antigua de esta estrofa<sup>390</sup>.

<sup>384</sup> DEVOTO. «De la redondilla y su familia...», p. 479.

<sup>385</sup> No obstante, Isabel Paraíso apunta una serie de «antecedentes provenzales» para esta estrofa, aunque sin precisar cuáles (PARAÍSO, I. *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco-Libros, 2000, p. 277). Sólo en siete comedias de Lope aparece esta combinación alguna vez; cf. MORLEY y BRUERTON. *Cronología de las comedias...*, p. 110 y n.10.

<sup>386</sup> El nombre de *cuartilla* con el que también se conocerá después a esta estrofa no aparece atestiguado hasta la versión ampliada del *Arte poética española* llevada a cabo por Vicens, o si acaso la anónima *Arte poética castellana* editada por V. INFANTES y fechada por él en torno a la segunda mitad del s. XVII; vid. INFANTES, V. «La cartilla del oficio literario: un arte poética castellana inédita (s. XVII)». En: *Studi Ispanici* (1989). Pisa: Giardini ed., 1991, p. 145-161.

<sup>387</sup> Cf. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Diccionario de métrica...*, p. 122; CLARKE. «Redondilla and copla...», *passim*; TORRE y VÁZQUEZ. *Fundamentos de poética...*, p. 88; BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 239, etc.

<sup>388</sup> Según Baehr, a partir del Siglo de Oro (BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 238); véanse también NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 90; y CLARKE. «Redondilla and copla...», *passim*.

<sup>389</sup> NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 90. Ejemplos de textos latinos medievales con forma de redondilla (aunque de rima cruzada abab) pueden leerse en el trabajo de RICO, F. «Las letras latinas del s. XII en Galicia, León y Castilla». *Ábaco*, 2 (1969), p. 6-91, concretamente en las páginas 26, 32, 34 y 87.

<sup>390</sup> El texto completo es el siguiente: «Dios te salve, Pan de vida, que del Cielo deçediste e por nos muerte sofriste muy cruel e dolorida. Creo verdaderamente que Tú eres Dios e omne eres vista



#### 5.4.1.5. La copla de arte menor

Bajo el nombre de «redondilla de ocho versos» Rengifo describe la que hoy llamamos *copla de arte menor* como aquella estrofa compuesta de ocho versos octosílabos con rima abba acca<sup>391</sup>. Pero aunque Rengifo no lo señalara, la copla de arte menor podía formarse con dos rimas solamente (abab baab) o con tres, pero dispuestas de modo diferente (abab bcbb, por ejemplo), hasta un total de «two dozen» modelos de rima, según Clarke y Navarro Tomás<sup>392</sup>, a partir de los testimonios del *Cancionero de Baena*, Pérez de Guzmán, marqués de Santillana, etc. También en este caso, y a pesar de la variabilidad referida<sup>393</sup>, el P. Villamayor, que nos sirve de testimonio de contraste, se limita en sus doce coplas de arte menor al esquema elegido por Rengifo<sup>394</sup>. Lo cual demuestra, una vez más, que en el caso de la poética de Rengifo, los ejemplos se convierten en preceptos, a falta de otras indicaciones. Una cuya ausencia más se echa de menos es la de que era común que las dos semiestrofas de la copla de arte menor compartieran una rima y que esta se diera en el último verso de la primera y en el primero de la segunda, actuando así de enlace entre ellas y dando unidad al conjunto. Ante la falta de preceptos, el P. Villamayor prefirió en este caso atenerse estrictamente al modelo, cuyo esquema (abba acca) es, ciertamente, el más frecuente también en el *Cancionero de Baena*.

Al parecer era este un tipo de estrofa ya en desuso a partir del s. XVI y, por tanto, en tiempos de Rengifo, desde mucho antes incluso de que apareciera su tratado. Por eso, el que Cervantes haga uso de ella en el capítulo 14 de la Primera Parte del *Quijote* se interpreta como un uso arcaizante<sup>395</sup>. El P. Villamayor es de esta manera uno de los más tardíos cultivadores de esta estrofa, ajeno seguramente a la decadencia de la misma y fiado seguramente de su vigencia por haberla visto descrita en el tratado de Rengifo<sup>396</sup>.

---

de... Santa Consagración que nos traxo Salvación para siempre infinita. Reverendis yn Cristo Patribus». El mismo texto se repite en el f. 38v-2, según GARCÍA TURZA. «Siglo X...», p. 6, n. 47. No he tenido ocasión de consultar directamente este manuscrito por lo que desconozco si el texto de este poema viene sin división de versos, o dividido en pareados con versos de dieciséis sílabas (presentación antigua de la redondilla), o en octosílabos.

<sup>391</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXV, p. 24. Nótese que, aunque Rengifo no la relaciona con la copla de arte mayor, de la que según Clarke descende (cf. CLARKE. «Redondilla and copla...», *passim*.), da para ambas el mismo y único esquema de rimas.

<sup>392</sup> CLARKE. «Redondilla and copla...», *passim*; y NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 128. El esquema propuesto por Rengifo representa sólo el 50% de los que hay en el *Cancionero de Baena*, pero hay que tener en cuenta que Clarke incluye esquemas de esta estrofa con más y con menos de ocho versos.

<sup>393</sup> CLARKE. «Redondilla and copla...», *passim*., considera que esta estrofa tenía unas normas muy estrictas, pero que eran a veces descuidadas.

<sup>394</sup> Cf. DEVOTO. «De la redondilla y su familia...», p. 478.

<sup>395</sup> NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 265.

<sup>396</sup> Apenas he hallado una alusión posterior a la copla de arte menor, la que aparece en el tratado de HOLGADO Y TOLEDO, Francisco. *Literatura elemental (Retórica y Poética)*. Murcia: Tip. Antonio Molina, 1879 (2.ª ed.; la primera edición es de 1863), p. 144, donde viene a describirla como una

El arrinconamiento de la copla de arte menor se atribuye a la divulgación de la copla castellana. Sin embargo, esta última «se descompone hacia fines del s.XVI en dos redondillas autónomas», por lo que pierde su unidad estrófica<sup>397</sup>, y a pesar de que tuvo una difusión mucho más próxima en el tiempo al *Arte poética española* que la copla de arte menor, Rengifo no la menciona.

#### 5.4.1.6. La novena o eneagésima

La estrofa que actualmente designamos con el nombre de *novena* o *eneagésima*, aunque sin la amplitud de formas que algunos incluyen bajo este nombre<sup>398</sup>, aparece en el *Arte poética española* con el nombre de «redondilla mixta», pues «combina una redondilla de cuatro versos, y otra de cinco», es decir, una redondilla propiamente dicha y una quintilla «con cualquiera de las consonancias que ambas pueden tener»<sup>399</sup>. Sin embargo, Navarro Tomás opina que la redondilla inicial corresponde sin excepción a la variante *abba*<sup>400</sup>; de la que no se sale tampoco el P. Villamayor en ninguna de sus quince novenas, lo que le lleva a Devoto a afirmar que la redondilla inicial es invariable<sup>401</sup>.

Para Torre y Vázquez se trata de una estrofa que reviste sólo un «interés histórico, y a veces meramente anecdótico» como forma «de hallazgo verdaderamente casual»<sup>402</sup>. Y lo cierto es que se trata de una estrofa casi olvidada por completo en el uso, aunque es posible que en tiempos de Rengifo todavía quedara algún recuerdo de ella más allá de las preceptivas. Su presencia en los manuales modernos y no históricos de versificación casi puede decirse que se debe a un intento de recoger alguna estrofa de nueve versos dentro de una presentación de estrofas según el número de versos de que se componen.

Tal como la describe Rengifo, la novena carece de la rima de enlace entre las semiestrofas que tenía antes de 1450 (en esquemas como estos de Villasandino: *abba:accaa*; *abab:bccbb*) y que, al parecer, se perdió en la segunda mitad del s. XV<sup>403</sup>. Esta nueva disposición hace que Domínguez

---

copla igual a la de arte mayor, pero con versos de menos de 10 sílabas (cf. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Contribución a la historia...*, p. 414), lo que refleja el desconocimiento de su métrica o la relajación de la misma con el paso del tiempo.

<sup>397</sup> BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 285.

<sup>398</sup> Cf. MÉNDEZ BEJARANO, M. *La ciencia del verso*. Madrid: V. Suárez, 1908 (2.<sup>a</sup> ed.), p. 281-286; o DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Diccionario de métrica...*, p. 98.

<sup>399</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXVI, p. 24.

<sup>400</sup> NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 132.

<sup>401</sup> DEVOTO. «De la redondilla y su familia...», p. 479.

<sup>402</sup> TORRE y VÁZQUEZ. *Fundamentos de poética...*, p. 103.

<sup>403</sup> Cf. CLARKE, D. C. «Notes on Villasandino's versification». *HR*, XIII (1945), p. 185-195. Aunque también es posible encontrar en Villandsandino esquemas mucho más extraños como este: *abba:cccaa*.



Caparrós ponga en duda la unidad de la estrofa<sup>404</sup>, aunque Rengifo la describe sin dudarlo como una estrofa más. El esquema de rimas en el ejemplo elegido por Rengifo es el más frecuente: abba:cdccd<sup>405</sup>. Sin embargo, queda la duda de si Rengifo admitiría esquemas en los que la quintilla final terminara en pareado, estructura que, como vimos, atentaba contra las normas de esta estrofa. No obstante, parece darse la circunstancia de que este final pareado sólo aparece en las novenas que conservaban la rima de enlace entre las semiestrofas, lo que pudo llevar a admitir este esquema de rimas en la quintilla final, tal vez porque se atendía no a una semiestrofa de cinco versos, sino a una estrofa unitaria de nueve. De esta manera, las novenas de Villasandino citadas más arriba, y otras de Juan del Encina (abba:accaa) o de Juan Alfonso de Baena (abab:bcchb) podrían pasar por buenas a los ojos de Rengifo, aunque, como afirma Bejarano, sea el final pareado una «cadencia ingrata en el arte menor»<sup>406</sup>. Hay que tener en cuenta también la tesis de Clarke de que la quintilla no tuvo vida independiente sino después de haber formado parte de estrofas de nueve o diez versos, en las que «estos cinco versos, última estrofa del poema, son, externamente, verdaderas quintillas; pero muchas veces no lo son a causa de la rima (haber tres rimas seguidas o terminar la estrofa en pareado)»<sup>407</sup>.

#### 5.4.1.7. *La copla manriqueña o sextilla de pie quebrado*

La serie de «redondillas con quebrados» (hasta ocho tipos diferentes en el *Arte poética española*) se inicia con la descripción de una *copla manriqueña*, que debía de ser más frecuente que la sextilla isométrica<sup>408</sup>. Había otras variedades de la *sextilla de pie quebrado* cuyo esquema de rimas era diferente del de la copla manriqueña. Así, por ejemplo, existía la sextilla paralela de dos o tres rimas, isométrica o plurimétrica, con pies quebrados en el tercer y sexto verso (aa(b)aa(b) ó aa(b)cc(b)), de la que, según Navarro Tomás derivó la copla usada luego por Jorge Manrique. Rengifo aclara, por si acaso, que «muchas más se pueden cada día inventar», pero que él se detendrá sólo a describir «aquellas que usan buenos poetas», citando en primer lugar, lógicamente, a Jorge Manrique<sup>409</sup>. Devoto hace notar la dependencia de la copla manriqueña con respecto a la redondilla, difícilmente relacionable con ella tal como la definen los diccionarios actuales, por lo que recuerda que «es la primera variedad de redondilla con quebrados registrada por Rengifo». Por tanto, describe la copla manriqueña como

<sup>404</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Diccionario de métrica...*, p. 98.

<sup>405</sup> Cf. NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 132-133.

<sup>406</sup> MÉNDEZ BEJARANO. *La ciencia del verso...*, p. 283.

<sup>407</sup> CLARKE. «Sobre la quintilla...», p. 289.

<sup>408</sup> BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 270.

<sup>409</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXVII, p. 25.



una estrofa en la que «cada mitad de la redondilla abab hospeda un tercer y un sexto verso quebrados que riman entre sí: ab(c):ab(c)»<sup>410</sup>.

#### 5.4.1.8. La novena de pie quebrado

El segundo tipo de «redondilla con quebrado» corresponde a la «novena de pie quebrado»<sup>411</sup>, que Rengifo define como una quintilla de pie quebrado en el tercer verso precedida de una redondilla, con el siguiente orden de rimas: abba:cc(d)dc. D. Devoto, no obstante, la denomina, «redondilla doble», que «consta de ocho octosílabos y un quebrado que opera sobre el esquema final de sus cuatro versos (es decir, sobre c y d)»<sup>412</sup>. Sin embargo, no parece que pueda hablarse aquí de dos semiestrofas con estructura de redondilla en cada una, puesto que el esquema de rimas de la segunda supuesta redondilla, omitiendo el quebrado que según Devoto se intercala en ella, sería ccdc, completamente distinto de los que se dan en las redondillas. Mucho más razonable parece, por tanto, considerar que se trata de una novena de pie quebrado compuesta de redondilla+quintilla con quebrado. De hecho, ocurre a veces que esta estrofa invierte el orden de sus semiestrofas (quintilla+redondilla) y entonces el quebrado o quebrados aparece(n) en la redondilla, pero sin alterar el orden de rimas propios de esta estrofa, por ejemplo según un esquema c(d)c(d). Esta inversión aparece en el *Arte poética española* como el «séptimo quebrado»<sup>413</sup> y se le puede llamar, por tanto, o *redondilla mixta invertida*, como hace Devoto<sup>414</sup> o *novena invertida de pie quebrado*. La quintilla inicial con «cualquiera de las consonancias que puede tener» precede a la redondilla, que lleva ahora, según Rengifo, el primer verso quebrado y un esquema de rimas cruzadas: ababa:(c)dcd<sup>415</sup>. En este modelo de estrofa compuesta el P. Villamayor introduce algunas variantes en la redondilla, bien haciendo uso de rimas abrazadas en lugar de cruzadas, aunque respetando el quebrado inicial de la redondilla ((c)ddc), bien manteniendo las rimas cruzadas, pero dejando el quebrado para el último verso de la redondilla (cd(c)d)). Otra vez, sin embargo, es el esquema de Rengifo el preferido por Villamayor, mientras que los que lo alteran sólo aparecen una vez cada uno en su *Poesía espiritual*<sup>416</sup>. Esto no quiere decir que Rengifo desaprobaba estas invenciones, pues él mismo admite que se inventen nuevas formas de disponer los quebrados<sup>417</sup>, y así lo hicieron los poetas, guiados de su propia inventiva o

<sup>410</sup> DEVOTO. «De la redondilla y su familia...», p. 480-481.

<sup>411</sup> Cf. NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 134.

<sup>412</sup> DEVOTO. «De la redondilla y su familia...», p. 479.

<sup>413</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, p. 29.

<sup>414</sup> DEVOTO. «De la redondilla y su familia...», p. 479.

<sup>415</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXVII, p. 29.

<sup>416</sup> DEVOTO. «De la redondilla y su familia...», p. 479-480.

<sup>417</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XVII, p. 25.

de su capricho, como consta en numerosos ejemplos recogidos por D. C. Clarke y otros<sup>418</sup>.

#### 5.4.1.9. *La copla real con quebrados*

Los «quebrados» tercero, cuarto, quinto y sexto de la redondilla descritos por Rengifo<sup>419</sup>, siguen el modelo de la *copla real con quebrados*, es decir, dos quintillas con rimas independientes y versos quebrados. Estos aparecen en las dos semiestrofas en los quebrados tercero (a(a)bba:(c)cddc/(c)cdcd<sup>420</sup>) y cuarto (a(a)bba:(c)c(d)dc), y sólo en la segunda, en el quinto y en el sexto. Pero a partir de aquí las diferencias entre unos y otros son mínimas. El cuarto quebrado (a(a)bba:(c)c(d)dc) se caracteriza frente a los demás por llevar dos quebrados en la segunda quintilla. Por su parte, el quinto (abbab:(c)cddc) y el sexto (abbab:cddc(d)) difieren además del tercero y cuarto en que no llevan quebrados en la primera quintilla, y entre sí, en que el quinto lleva el quebrado en el primer verso de la segunda quintilla ((c)cddc) y el sexto en el último (cddc(d)). Los esquemas de rimas de las quintillas, tanto si llevan quebrados como si no, se ajustan siempre a los cinco admitidos por Rengifo. Devoto considera, no obstante, que estos tipos de redondillas con quebrados responden a un esquema de «doble cuarteta de ocho octosílabos más dos quebrados»<sup>421</sup>. Y es cierto que, ahora sí, los quebrados parecen integrarse en el esquema propio de las cuartetas, pero dado que vienen a formar semiestrofas de cinco versos en las que se respetan siempre las leyes de la quintilla, y que la otra semiestrofa a la que se unen es siempre considerada por Rengifo como una «redondilla de cinco versos», esto es, como quintilla también, parece más apropiado llamar a esta estrofa copla real con quebrados (o de pie quebrado). Tal vez no sea casualidad que el ejemplo de «quinto quebrado» incluido en el *Arte poética española* aparezca en otras versiones manuscritas como un poema compuesto todo él en quintillas sin quebrados, lo que da lugar a numerosas variantes a partir del sexto verso<sup>422</sup>.

<sup>418</sup> Cf. CLARKE. «The fifteenth century copla...», *passim*; MÉNDEZ BEJARANO. *La ciencia del verso...*, p. 283-287; NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 134, etc.

<sup>419</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXVII, p. 27-29.

<sup>420</sup> Esquema este último que Devoto no vio en Rengifo; cf. DEVOTO. «De la redondilla y su familia...», p. 481.

<sup>421</sup> IBÍDEM.

<sup>422</sup> Cf. *Cancionero de Jesuitas*, Biblioteca de Antonio Rodríguez Moñino: E-30.6225 (ahora en la Biblioteca de la RAE), ff. 204r-206v; y Biblioteca Nacional: ms. 2883, p. 301-310. Lo más lógico es suponer que el propio Rengifo haya «mudado algo, por reducirla a los preceptos del arte» este poema, como confiesa haber hecho en el caso de las Glosas de Romances (DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXXVII [XXXVIII, por error], p. 44) o en algunos tipos de canción (IBÍDEM, LX, p. 69 y 76-77). En cualquier caso, esta adaptación corrobora la hipótesis de que, al menos en Rengifo, la estructura de este «quebrado» se concebía estrechamente ligada a una estrofa de dos quintillas.



#### 5.4.1.10. Redondillas enlazadas

Podemos dar el nombre de *redondillas enlazadas* al «octavo quebrado» de la redondilla descrito por Rengifo<sup>423</sup>. Se trata de una redondilla de cuatro versos, el cuarto quebrado, y dos rimas. Salvo en la primera redondilla de todas, la rima del primer verso concierne con la del último de la anterior, que es, además, el quebrado. Lógicamente, el último verso de la última redondilla, también quebrado, quedará sin rimar. Por su parte, los versos segundo y tercero de cada redondilla riman entre sí, aunque su rima es diferente en cada estrofa. El resultado es una composición con el siguiente orden: abb(c):cdd(e):eff(g)... etc.<sup>424</sup>. Devoto la describe como una redondilla con quebrados de «seis versos» (?), constituida por uno suelto de ocho sílabas, un pareado octosilábico, un pareado de cuatro y ocho sílabas, otro pareado octosilábico, y un último verso suelto quebrado, de forma que la base de esta estrofa no sería tanto la unión de dos redondillas, sino la de tres pareados con versos quebrados. Al sistema de rimas que se da en este tipo de estrofas lo denomina «rima inversa», una de cuyas características es que necesariamente el último verso de todo el poema queda suelto<sup>425</sup>. No obstante, la división de esta serie de versos en pareados, como hace Devoto, nos llevaría, en contra precisamente de su objetivo, a considerarla como una forma ajena a la familia de las redondillas, cuando, en realidad, el enlace de estrofas mediante la repetición de elementos del último verso de una en el primero de la siguiente era un procedimiento antiguo (el *leixa-pren*, por ejemplo), presente en el Arcipreste de Hita y en toda la poesía trovadoresca. Aunque en las redondillas enlazadas este recurso tuviera como fin no el de ser una simple gala métrica, como en la *Gaya Ciencia*, sino el de «dar a la versificación movimiento flexible y corrido»<sup>426</sup>, el procedimiento guarda en estos casos evidentes semejanzas: la rima del último verso de la estrofa queda suelto y sólo se vuelve a «tomar» en el primer verso de la siguiente. Tal vez en relación con este movimiento de «deja-toma», Devoto hable de «rima inversa», término no atestiguado tampoco en los tratados de versificación consultados hasta aquí.

#### 5.4.1.11. La redondilla menor y la quintilla menor

La serie de redondillas iniciada en el capítulo XXII termina en el XXVIII con la descripción de la *redondilla menor*, compuesta «de ordinario», dice

<sup>423</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXVII, p. 29-30. El nombre de «redondillas enlazadas» que proponemos aquí no se encuentra atestiguado en ninguna de las referencias bibliográficas consultadas en este estudio, pero Navarro Tomás utiliza el nombre de «estrofas enlazadas», aunque en un sentido más general que incluye, junto a otras formas, la estrofa que describe aquí Rengifo, de la cual cita además dos ejemplos: uno en el *Cancionero de Pedro del Pozo* (p. 112), y otro, en el *Cancionero de Évora*, n.º 41; cf. NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 220-221.

<sup>424</sup> Cf. NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 220.

<sup>425</sup> DEVOTO. «De la redondilla y su familia...», p. 48.

<sup>426</sup> NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 189 y 220.



Rengifo, de cuatro versos hexasílabos con una o dos rimas según los esquemas: abcb, abba y abab<sup>427</sup>. La precisión de que esta estrofa está compuesta «de ordinario» de cuatro versos alude a la posibilidad mucho menos común de construir redondillas menores con algún verso de más o de menos. Lope de Vega, por ejemplo, incluye una quintilla (esto es, una redondilla de cinco versos, en terminología de Rengifo) de versos hexasilábicos en el segundo acto de *El caballero de Olmedo*<sup>428</sup>. Se trataría, por tanto, no ya de una redondilla menor, sino de una variedad de esta que podríamos denominar *quintilla menor*. Vicens, ampliando una vez más lo dicho por Rengifo, afirma que «de los versos de redondilla menor, también se componen parejas, tercetos, y algunas veces quintillas, y otras coplas de las consonancias semejantes a las de redondilla mayor»<sup>429</sup>. En la obra del P. Villamayor aparecen redondillas menores de cuatro versos o sus múltiplos, como en los frecuentes grupos de coplas o en los romances, pero no *quintillas menores*<sup>430</sup>.

#### 5.4.1.12. El villancico

Prolija como pocas resulta la parte dedicada en el *Arte poética española* al estudio del villancico. Pero a Rengifo hay que reconocerle el mérito de haber sido el primero en ocuparse tan detalladamente de este tipo de composiciones populares, ya a punto de terminar el s. XVI. En este sentido, cabe hablar también aquí de un pequeño tratado sobre esta forma que comprende los capítulos XXIX al XXXIII, ambos inclusive, en los que se van analizando, una por una las tres partes en que se divide este género y sus variedades; y que viene a equipararse en cuanto a la extensión de sus comentarios con la que tenían los de las coplas redondillas, quedando ambas formas sólo por debajo del soneto y, por supuesto de la canción petrarquista. El tratado se inicia en el capítulo XXIX, que sirve de introducción al concepto, estructura y función de los textos de los villancicos, puesto que todo ello va estrechamente relacionado. «Villancico es —dice Rengifo— un género de copla que solamente se compone para ser cantado», lo cual le diferencia de los «demás metros [que] sirven para representar, para enseñar, para describir, para historia y otros propósitos»<sup>431</sup>, mientras que el villancico sólo sirve para la música. Sin embargo, es evidente que, aun reconociendo que el tipo de villancico que describe Rengifo procede de la poesía lírica cantada medieval, se dan en él rasgos propios del uso que se hizo de estas

<sup>427</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXVIII, p. 30. En cambio, para Devoto, la redondilla menor por antonomasia sólo es la que sigue el primero de estos tres esquemas citados; DEVOTO. «De la redondilla y su familia...», p. 478.

<sup>428</sup> Cf. MORLEY y BRUERTON. *Cronología de las comedias...*, p. 184.

<sup>429</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética española* (ediciones de 1703 y posteriores, aumentadas por Vicens), XXXIII, p. 44.

<sup>430</sup> Cf. DEVOTO. «De la redondilla y su familia...», p. 478.

<sup>431</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXIX, p. 30.

formas durante el Renacimiento, uso descrito así por M. Frenk: «se desprendía la estrofa inicial de la canción y se la desarrollaba nuevamente en el estilo de la poesía culta al uso, sazonado a veces con rasgos popularizantes», lo que daba lugar a una especie de «canciones híbridas» muy abundantes en muchos poetas del s. XVI (Heredia, Timonedá, Castillejo, Sebastián de Horozco, etc.). «Hacia fines del siglo y comienzos del XVII el género cambia su nombre habitual de "canción" o "villancico" por el de "letra"<sup>432</sup>, "letrilla" y recibe gran impulso de manos de Lope de Vega y los poetas de su generación»<sup>433</sup>. Esta apropiación culta de la lírica popular respondería al «interés humanístico por el arte del pueblo» o por lo natural, y daría lugar a la imitación de su estilo y a la confección de «pastiches» o recreaciones, creando así una moda o escuela poética semipopular, en la que lo folklórico se une en «dosis variable» a elementos de la lírica culta de los últimos años del s. XVI y primeras décadas del XVII<sup>434</sup>.

En esta reelaboración semiculta de los villancicos tradicionales se incluyen también las numerosas versiones a lo divino que se hicieron de muchos de ellos, como son los ejemplos que copia Rengifo en su tratado<sup>435</sup>. Sin embargo, también se cultivó con independencia el villancico culto religioso con la estructura popular o tradicional, o introduciendo alguna variante, tal vez de procedencia italiana, como el que en las «repeticiones»:

solamente se guarde la consonancia, pero ni los versos ni los consonantes número sean los mismos, como se haze en las ballatas italianas, y entonces basta que concierten en la sentencia con la vuelta, aunque no concierten con la cabeza<sup>436</sup>.

Este es el caso del ejemplo traído aquí por Rengifo. Pero nada de esto significa que los villancicos cultos sean escritos para ser leídos o recitados como poemas y no cantados como canciones, «era poesía escrita para ser cantada [...], poesía para una música [...]; sin la música esa poesía no es»<sup>437</sup>.

La parte especialmente reconocible del villancico, la que Rengifo denomina «cabeza», era precisamente la que cantaba el coro, y por ello era también la que calaba más hondo en la memoria popular y llegaba en ocasiones a emanciparse del resto del villancico. De hecho, el nombre de

<sup>432</sup> Término que también encontramos en Rengifo referido a los villancicos; cf. DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXXV, p. 32-33.

<sup>433</sup> FRENK, M. *Lírica española de tipo popular*. Madrid: Cátedra, 1982 (3.ª ed.), p. 17-18.

<sup>434</sup> La síntesis de este proceso realizada aquí, cuyo objetivo no es sino situar en su contexto los comentarios de Rengifo a propósito de los villancicos, no es sino una paráfrasis de lo dicho por FRENK. *Lírica española...*, p. 15-22; ALONSO y BLECUA. *Antología de la poesía...*, p. XXVI, LII, etc.; y ALONSO. *Poesía de cancionero...*, p. 40-43.

<sup>435</sup> ALONSO y BLECUA. *Antología de la poesía...*, p. LIV, LIX, LXXIII, etc.

<sup>436</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXXII, p. 36-37.

<sup>437</sup> FRENK, M. «Introducción». En: GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán. *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*. México: El Colegio de México, 1989, p. 69.



villancico designaba en los tratadistas anteriores a Rengifo, sólo la cabeza o estribillo del poema, sin incluir la glosa posterior constituida por lo que Rengifo llama *pies*. Esa cabeza se puede componer, según Rengifo, de dos, tres o cuatro versos<sup>438</sup>, todos enteros o con alguno de pie quebrado.

Los esquemas de rimas «más comunes y usados», según Rengifo, y en el caso de cabezas con versos enteros, son los siguientes: si hay sólo dos versos, estos rimarán entre sí, formando un dístico o pareado monorrimo (aa); si hay tres versos, el primero quedará suelto y rimarán segundo y tercero (abb); si hay cuatro versos, rimarán según se hacía en la redondilla (abba, abab).

En el caso de cabezas con versos de pie quebrado, parece imprescindible que cuenten como mínimo con tres versos (Rengifo no contempla la posibilidad de un dístico con un verso quebrado), y entonces, igual que sucedía cuando eran todos enteros, el segundo verso (el quebrado) rimará con el tercero y el primero quedará suelto (a(b)b); si se tratara de una cabeza de cuatro versos, podrá ser quebrado el segundo, que rimará con el cuarto, y el primero con el tercero (a(b)ab), o bien podrán ser quebrados segundo y cuarto, que rimarán entre sí, y otra vez primero y tercero (a(b)a(b)).

Estas consideraciones coinciden, en general, con las descripciones de los estudios actuales de esta forma, aunque es posible hallar en ellos esquemas diferentes. Uno de los que Rengifo no hubiera aceptado fácilmente es aquel cuyas rimas fueran asonantes, aunque él mismo reconozca que «de otras muchas maneras se pueden hazer las cabeças de los villancicos»<sup>439</sup>.

Dado que la cabeza es la parte más estrechamente ligada al canto<sup>440</sup>, se ve más afectada por la irregularidad de sus versos, que deben ajustarse a la música, como advierte el propio Rengifo:

Otros villancicos hay que se conforman en la cantidad y número de sílabas con el punto de música en que se cantan, y llevan más o menos largos los versos, según lo piden las fugas que se hacen en las sonadas. Destos no se puede dar regla cierta, porque penden de la música, de suerte que el que los huviere de componer, o ha de ser músico, o a lo menos tener buen oído, para que oyendo la sonada, la sepa acomodar el metro<sup>441</sup>.

Aunque este aviso va referido, en general, a todo el villancico, pies incluidos, Henríquez Ureña afirma que hasta el año 1600 las glosas son

<sup>438</sup> ALONSO y BLECUA. *Antología de la poesía...*, p. LXXVII y n. 91.

<sup>439</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXX, p. 32. Para otras variedades y sus frecuencias de uso, cf. NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 172; ALONSO y BLECUA. *Antología de la poesía...*, p. LXXX; o FRENK. «Introducción...», p. 78-79.

<sup>440</sup> Este aspecto no ofrece discusión; cf. HENRÍQUEZ UREÑA. *La versificación irregular...*, p. 161: «Los antiguos villancicos de versificación tradicional son cortos [...] y eran siempre para cantar». El villancico o estribillo es el núcleo de toda la composición, de manera que tanto en cuanto al texto como en cuanto a la música, el poema parte de ese estribillo y vuelve «una y otra vez circularmente» a él, según FRENK. «Introducción...», p. 78.

<sup>441</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXXIII, p. 38.



regulares y sólo el villancico (esto es, la cabeza) es irregular. Por esta razón, se dice que los versos de la cabeza de los villancicos siguen una «versificación acentual» y no silábica, puesto que obedecen siempre a un ritmo musical, de lo cual, las palabras de Rengifo citadas antes son el mejor testimonio<sup>442</sup>.

Por último, y teniendo en cuenta todas las consideraciones anteriores a propósito de los aspectos formales de esta parte del villancico, es natural que se concentre en ella la parte más destacada del contenido de toda la composición. Por eso, «la cabeza del villancico —dice Rengifo— ha de llevar algún dicho agudo y sentencioso»<sup>443</sup>, que habitualmente era tomado del refranero popular o que, al contrario, acaba por convertirse en refrán<sup>444</sup>.

La estrofa que sirve de glosa<sup>445</sup> al estribillo o villancico propiamente dicho se compone de seis pies o versos repartidos en tres partes de dos versos cada una: primera mudanza, segunda mudanza y vuelta. El nombre de *mudanza* se debe a que en esta parte, dice Rengifo, «se varía y muda la sonada de la cabeza», y el de «vuelta», porque en esos dos últimos versos de la glosa «se vuelve al primer tono», esto es, al de la cabeza. El orden de rimas en esta parte del villancico será «según fueren las de la cabeza»<sup>446</sup>, por eso las variedades son numerosas, tanto en las glosas de versos enteros como en las que incluyen algún verso de pie quebrado, como puede apreciarse en el siguiente esquema:

<sup>442</sup> HENRÍQUEZ UREÑA. *La versificación irregular...*, p. 161-162. A partir de 1600, por tanto, hay también glosas de versificación irregular; sólo las ensaladas que describe Rengifo consituyen una excepción a este caso.

<sup>443</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXX, p. 31. Lo mismo dice Rengifo, como es lógico, a propósito del texto que se propone para las glosas, en general, el cual debe encerrar «algún concepto agudo, y sentencioso» (IBÍDEM, XXXVI, p. 41), indicio evidente de la concepción del villancico como texto+glosa, aunque no esté de acuerdo con ello SÁNCHEZ ROMERALO, A. *El villancico. Estudios sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI*. Madrid: Gredos, 1971.

<sup>444</sup> De ahí la afirmación de Correas: «De refranes se han fundado muchos cantares, y, al contrario, de cantares han quedado muchos refranes, como todos son estribillos de villancicos y cantarcillos viejos» (cito apud ALONSO y BLECUA. *Antología de la poesía...*, p. LXXIX; véase también en esta misma página su nota 94). Por otra parte, este carácter sentencioso de la cabeza de los villancicos puede servir también para emparentarlos con las «cantigas de refrán» (estribillo gallego-portugués), o con la «dansa am refranh provenzal» (BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 324).

<sup>445</sup> Sánchez Romeralo rechaza el uso que hace Rengifo del término «glosa» para referirse a la parte que en el villancico desarrolla el tema de la cabeza, aunque reconoce que es la manera más cómoda de designarla (SÁNCHEZ ROMERALO. *El villancico...*, p. 30). No obstante, no sólo Rengifo, sino muchos tratadistas posteriores y actuales han seguido usando con igual sentido este término.

<sup>446</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXXI, p. 32.

## I. VILLANCICOS CON VERSOS ENTEROS

Tipos:	(1)	(2)	(3)	(4)
Cabeza:	a b b a	a b a b	a b b a	a b b b
Mudanza 1. <sup>a</sup> : Quintilla <sup>447</sup>	c d	c d	c d	
Mudanza 2. <sup>a</sup> :	d c	c d	d c	
Vuelta:	a/c b/a <sup>449</sup>	a/d <sup>448</sup> b	c b	a b
Repetición:	b	a a	b b	b a

## II. VILLANCICOS CON QUEBRADOS

Tipos:	(5)	(6)	(7)	(8)	(9)	(10)
Cabeza:	a (b) b	a (b) a b	a (b) a (b)	a (b) a (b)	(a) a (b) b	(a) a (b) b
Mudanza 1. <sup>a</sup> :	c d	c d	c (d)	c (d)	(c) d	(c) d
Mudanza 2. <sup>a</sup> :	d c	c d	c (d)	c (d)	(d) c	(d) c
Vuelta:	c (b)	a (b)	a (b)	b (a)	(c) a	(c) b
Repetición:	b	a b	a (b) <sup>450</sup>	a (b)	(a) a	(b) b

De esta forma (no siempre explicada con claridad), Rengifo ofrece hasta diez esquemas posibles de rimas en las glosas de los villancicos. Con respecto ahora a los de las repeticiones, ya anticipábamos arriba las dos posibilidades que ofrece

<sup>447</sup> Esta quintilla, con cualquiera de las consonancias reconocidas por Rengifo (cddcd, en el ejemplo, aunque en el esquema del tercer verso aparece por error una rima b), ocupa en este tipo de villancico el lugar de las dos mudanzas. En este caso, las mudanzas no respetan, evidentemente, la rigurosa simetría que algunos consideran indispensable para esta parte del villancico; cf. BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 320; y DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Diccionario de métrica...*, p. 194.

<sup>448</sup> «Pudiera también en esta glosa concertar el quinto verso con el cuarto de las mudanzas, y el sexto con el último de la cabeza, pero es poco usada esta consonancia», dice DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXXI, p. 39.

<sup>449</sup> Según Rengifo, este segundo tipo de vuelta (ca) es más apropiado cuando la cabeza es de dos o tres versos, que cuando lo es de cuatro (DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXXI, p. 33).

<sup>450</sup> Rengifo no hace mención a este verso, pero parece el más lógico. Téngase en cuenta que los versos de la «repetición», lo que repiten precisamente son los dos últimos o los dos primeros versos de las cabezas de cuatro versos, o el último de las cabezas de tres versos.

Rengifo: una, «que se repitan los mismos versos de la cabeça sin mudarlos nada»; otra, que se repita sólo la consonancia, pero no las palabras-rima o los versos enteros. En el primer caso, la repetición ha de ir precedida en la vuelta de alguna(s) frase(s) que luego permita(n) insertar los versos de la cabeça con el mismo sentido que tenían en esta, «y entonces ha de hazerles el poeta el encaje en la vuelta de la glossa, tal que no menos concierten con ella, que concertavan con su cabeça». Pero en el segundo caso, puesto que ya no se repiten ni los versos de la cabeça ni las palabras que rimaban en esta, «basta que concierten en la sentencia con la vuelta, aunque no concierten con la cabeça», es decir, la repetición no vuelve a la idea de la cabeça, sino que continúa o desarrolla la de la vuelta, aunque mantenga, eso sí, la misma rima, que no palabra-rima o «consonante-número» como la denomina Rengifo<sup>451</sup>. Naturalmente, el poema puede alargarse añadiendo una o varias mudanzas y la música no tendrá sino que ir repitiendo en cada estrofa o parte del villancico su melodía correspondiente<sup>452</sup>.

Los villancicos de redondilla menor se diferencian de los anteriores en que están compuestos en versos hexasílabos, lo cual no impide que sean también «muy graciosos». Las variedades de la glosa responden ahora a los tres tipos de redondilla menor descritos por Rengifo en el capítulo XXVIII, que son también los tres tipos de cabezas que se pueden dar en los villancicos hexasílabos, y así tenemos:

#### VILLANCICOS DE REDONDILLA MENOR

Tipos:	(1)	(2)	(3)
Cabeza:	a b b a	a b a b	a b c b
Mudanza 1. <sup>a</sup> :	c <sup>453</sup> d	c d	d e
Mudanza 2. <sup>a</sup> :	d c	c d	e/d d/e
Vuelta:	d a	a b	a b
Repetición:	b a	a b	c b

<sup>451</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXXII, p. 36-37.

<sup>452</sup> Según M. Frenk cada villancico se compone de dos melodías, una para la cabeza y las vueltas, y otra para las mudanzas (FRENK. «Introducción...», p. 78).

<sup>453</sup> Rengifo sitúa aquí una rima *d*, seguida luego, como es lógico, de otra rima *e*, etc. Sin embargo, esta distribución sólo parece adecuada al tercero de estos tres tipos de redondilla menor, en cuya cabeza encontramos ya una rima *c* que justifica el que la siguiente rima que se distinga de cualquiera de las tres de la cabeça sea designada con la letra *d*. Si Rengifo aceptara que cualquiera de las tres glosas que describe de estos villancicos de redondilla menor pudiera acompañar a cualquiera de las tres cabezas, entonces tendría sentido que la primera rima de la glosa llevara la letra *d*, pero Rengifo deja muy claro que «el primer orden de la glosa responde al primero del texto, y así los demás» (DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXXIII, p. 37).



### 5.4.1.13. El romance

La consideración del *romance* como un tipo de composición formado por redondillas de cuatro versos con rima asonante en los pares, es decir, por cuartetas, es una de las importantes novedades que, antes que Carvallo —dicho sea de paso, aunque sea para rectificar una apreciación de Díez Echarrí<sup>454</sup>— anticipa Rengifo, muy a su pesar probablemente, como preceptista del Romancero Nuevo. Es evidente que nuestro autor siente una clara predilección por la rima consonante (tanto que para algunos su tratado sólo es un marco inevitable en que encuadrar la «Silva de consonantes»), frente a la asonante, cuya eficacia poética le plantea algunas dudas. Rengifo parece situarse cerca de Encina cuando este censura los villancicos que no «guardavan tan estrechamente las osservaciones del trobar», refiriéndose al uso de la asonancia en lugar de la consonancia<sup>455</sup>. La imperfección de la rima asonante de los romances debe ser compensada con la calidad de la materia, la cual ha de ser:

tal, y que se trate por tales términos, que levante, mueva y suspenda los ánimos, y si esto falta, como la assonancia de suyo no lleve le oído tras sí, no sé qué bondad puede tener el romance;

de modo que en él se han de tratar «hechos hazañosos, cosas tristes y lastimeras: acontecimientos raros, nuevos y singulares»<sup>456</sup>. Rengifo deja entrever de esta manera su gusto por lo artificioso y difícil, su concepto de la poesía como un objeto que el artífice utiliza para exhibir su ingenio, preferiblemente en la forma, en la rima consonante bien elegida y bien dispuesta; o de lo contrario, en la materia, cuando la forma no permite el lucimiento, caso de los romances. Por eso, para Rengifo:

no hay cosa más fácil que hacer un romance —dice Rengifo—, ni cosa más dificultosa, si ha de ser cual conviene. Lo que causa la facilidad es la composición del metro<sup>457</sup>.

Y por eso, la materia debe compensar la inconsistencia de la forma. Pero Rengifo escribe su tratado en pleno apogeo del romancero nuevo, tal como este había quedado fijado muy pocos años antes por la llamada «generación de 1580», con Lope y Góngora<sup>458</sup> a la cabeza, y ello le lleva

<sup>454</sup> Cf. DÍEZ ECHARRÍ. *Teorías métricas...*, p. 203.

<sup>455</sup> ENCINA. *Arte de poesía...*, VII, p. 24.

<sup>456</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXXIV, p. 39.

<sup>457</sup> IBÍDEM, p. 38-39.

<sup>458</sup> De Lope se ha calculado que empezó a componer romances sólo a partir de 1585, aunque los primeros que se conservan de su pluma no aparecen publicados hasta 1588 (cf. MORLEY y BRUERTON. *Cronología de las comedias...*, p. 117-118); mientras que los primeros de Góngora, aunque compuestos también a partir de 1580, no aparecen publicados hasta 1589.

a prescribir un tipo de romance que ya no es el que escribían los poetas cultos de la segunda mitad del s. XV (caracterizado especialmente por el uso de la rima consonante), sino el que componen los nuevos poetas, también cultos, del último cuarto del siglo XVI, y que se caracteriza, sobre todo, por:

- a) Uso de la asonancia de manera abrumadoramente preponderante sobre la consonancia;
- b) Distribución en cuartetos;
- c) Introducción en muchos casos de estribillos<sup>459</sup>.

Este nuevo modelo de romance, especialmente en lo que se refiere al uso de la cuarteta asonantada, no parece haberse impuesto sino a partir de la publicación de la Primera Parte de la *Flor de Varios Romances Nuevos y Canciones* (1589), de Pedro de Moncayo<sup>460</sup>, tan sólo tres años antes de que Rengifo publique su tratado, lo que, al menos, demuestra en este caso la puesta al día del autor del *Arte poética española* y su capacidad de proponer una normativa adecuada al uso dominante<sup>461</sup> y no a su criterio personal<sup>462</sup>. Parecido es el caso de la introducción de un estribillo en los romances, debida a razones musicales, que se daba ya a fines del s. XV<sup>463</sup>, pero que «marca inconfundiblemente el inicio del romancero artístico»<sup>464</sup>.

Los romances ordinarios —dice Rengifo a este propósito— no llevan repetición que no sea de los mismos versos de cada cuartete. Pero hay otros que repiten un verso tras cada dos redondillas [...]; otros, cada una; y otros, que no repiten versos enteros, sino una palabra con algún afecto, la cual variedad suele nacer de la música<sup>465</sup>.

<sup>459</sup> Cf. SAUNAL, D. «Une conquête définitive du "romancero nuevo": le romance assonance», *Ábaco*, 2 (1969), p. 93-126, especialmente p. 111, 113-115 y 122; CARREÑO, A. «Introducción». En: GÓNGORA, L. de. *Romances* (ed. de A. CARREÑO). Madrid: Cátedra, 1981, p. 30; y DI STEFANO, G. (Ed.) *El Romancero*. Madrid: Narcea, 1985 (5.ª ed.), p. 43-47.

<sup>460</sup> Para el rechazo irrevocable de la consonancia, Saunal llega a precisar aún más las fechas, situándolo entre 1593-1595, es decir, inmediatamente después de la publicación del *Arte poética española*, aunque no podamos atribuirle a esta una responsabilidad determinada.

<sup>461</sup> Un ejemplo suficientemente ilustrativo de ese cambio en los usos dominantes lo constituye la obra de González Eslava; cf. FRENK. «Introducción...», p. 79-80.

<sup>462</sup> Con respecto a dicha «puesta al día» de Rengifo hay que decir que el *Arte poética española* incluye precisamente en estas páginas dedicadas al romance una versión de un texto de Góngora («Noble desengaño») publicado por primera vez en la segunda edición (ampliada) de la *Flor* de Moncayo, que apareció en 1591, apenas unos meses antes de que saliese a la luz la obra que estamos estudiando. Es muy probable, no obstante, que Rengifo conociera este poemilla a través de copias manuscritas (él mismo habla en otros lugares de estas versiones que «andan de mano»), lo cual, en todo caso, adelanta sólo unos pocos años la fecha en que Rengifo pudo dar con este texto, escrito en 1584 (cf. GÓNGORA. *Romances...*, p. 138).

<sup>463</sup> DI STEFANO. *El Romancero...*, p. 46-47.

<sup>464</sup> CARREÑO. «Introducción...», p. 33.

<sup>465</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXXIV, p. 40. En el ejemplo aparece junto al estribillo una nota que dice «Repetición con fuga» para indicar esa dependencia del estribillo con respecto a la música y porque seguramente se trate de un texto extraído de un cancionero musical.

La precisión sobre la ausencia de estribillo en los «romances ordinarios» sugiere también la idea de que este era un recurso reservado a composiciones de mayor artificio con sus consecuentes complicaciones musicales, algo que sólo es propio de este nuevo renacer del género, aunque tienda a la vez a convertirse en poesía leída. Lo único que echamos de menos en Rengifo es la indicación de que también el contenido, y no sólo la forma, se distribuya según las cuartetas, como hará luego Luis Alfonso de Carvallo<sup>466</sup>.

En cuanto a los «romances en verso de redondilla menor» o *romancillos*, que parecen tener su origen a principios del s. XV<sup>467</sup>, Carreño los denomina «romancillos gongorinos», puesto que considera que «Góngora es el creador único» de los romances en versos hexasílabos, agrupados en cuartetas asonantadas en los versos pares, siguiendo el patrón de los nuevos romances octosilábicos (por lo que también admiten la intercalación de estribillos)<sup>468</sup>. También Rengifo se refiere a ellos como algo novedoso («de las redondillas menores se hacen ya romances»)<sup>469</sup>; y, efectivamente, el ejemplo que ha elegido de este nuevo género es, no por casualidad, uno de los nueve que compuso Góngora («Noble desengaño»), aunque con alguna variante probablemente debida a una inevitable adaptación (*contrafactum*) divinizante llevada a cabo casi con toda seguridad por el propio Rengifo.

#### 5.4.1.14. La glosa

Según Baehr<sup>470</sup> es Rengifo el primero que se ocupa de la *glosa* en un tratado teórico, y por tanto, el primero que señala algunas de las normas que, conocidas antes de su tratado por tradición práctica, son características de este género:

- a) Que cada verso del «texto»<sup>471</sup> tenga sentido propio;
- b) Que el «texto» tenga unas rimas de las que haya número suficiente para la glosa;
- c) Que el texto tenga algún concepto sentencioso o agudo que se pueda comentar;

<sup>466</sup> No hay en el *Arte poética española* de 1592 ningún lugar en el que Rengifo afirme, como cree Carreño, que el contenido del romance debe ir «bien repartido, de cuatro en cuatro versos, con pausas y versos bien igualados»; cf. CARREÑO. «Introducción...», p. 31. Carreño parece inducido a este error por una ambigua exposición de DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 202.

<sup>467</sup> Cf. BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 220.

<sup>468</sup> CARREÑO. «Introducción...», p. 34-35.

<sup>469</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXXV, p. 40.

<sup>470</sup> BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 337.

<sup>471</sup> Al que Rengifo denomina con un término suyo: «retruécano».



- d) Que se mantenga la unidad temática a lo largo de todo el poema;
- e) Que la glosa se haga en «dos redondillas» cuyas rimas han de ser uniformes en todo el poema;
- f) Que el último verso «de la segunda redondilla sea el que se va glossando», sin que «parezca haber sido cortado de otra parte»<sup>472</sup>.

Este modelo no se corresponde exactamente con el tipo «normal» que según Hans Janner se impuso en la segunda mitad del s. XVI y que se compondría de un texto de cuatro versos octosílabos glosados cada uno de ellos en una décima cuyo último verso ha de ser uno del texto que entre en ella «rimando y formando sentido»<sup>473</sup>. A pesar de que Janner acude frecuentemente a la «autoridad» de Rengifo para ilustrar sus comentarios, lo cierto es que este nunca precisa tanto el número de versos que ha de tener el «texto» (cuatro, según Janner), ni se refiere a la glosa como una sucesión de décimas. Para el «texto», Rengifo admite un número variable de versos («uno, o dos, o cuatro versos, más o menos, como quisiere el que le pone»<sup>474</sup>), y para la glosa no prescribe una décima, sino «dos redondillas», que, efectivamente, equivalen en este caso a dos quintillas, pero no a una décima<sup>475</sup>, puesto que (al menos en el ejemplo que encontramos en el *Arte poética española*) cada una de ellas forma una unidad independiente, como lo demuestra el hecho de que se haga una pausa de sentido cada cinco versos. Por otra parte, aunque puede decirse que las dos quintillas van agrupadas mediante la repetición de las mismas rimas en el mismo orden, ello no significa tampoco que lleguen a constituir una décima, puesto que dicho orden no se corresponde con el de las décimas, sino con uno de los cinco esquemas ya comentados de la quintilla. Por otra parte, esta dependencia de las rimas de la segunda quintilla con respecto de las de la primera impide que podamos hablar de copla real, ya que en esta cada una de las dos quintillas que la componen puede seguir un orden de rimas diferente del

<sup>472</sup> Estas dos últimas condiciones e) y f) van referidas, claro está, sólo a las glosas tradicionales castellanas, no a las glosas de romances ni a las glosas en verso italiano, cuyos modos específicos explica después Rengifo.

<sup>473</sup> JANNER, H. *La glosa en el Siglo de Oro...*, p. 72. Más o menos semejante es el tipo clásico al que se refiere Bachr, quien insiste, como Janner, en la idea de que el texto se glosa en coplas reales o décimas espinelas, cuyo orden de rimas «se rige según las posibilidades de la estrofa de diez versos que se usa» (BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 333). Cf. también NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 274.

<sup>474</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXXVI, p. 41. Es bastante excepcional que el texto que se glosa esté formado por una estrofa de cinco versos, como ocurre en el segundo de los ejemplos citados por Rengifo, sin contar, naturalmente las glosas de romances ni las hechas en verso italiano, donde el texto puede llevar aún mayor número de versos.

<sup>475</sup> A no ser que consideremos como décima cualquier «combinación estrófica de diez versos», según la definición genérica de DOMÍNGUEZ CAPARRÓS (*Diccionario de métrica...*, p. 45), o de CLARKE. D. C. «Sobre la espinela». *RFE*, XXIII (1936), p. 293-304, especialmente, p. 295-296.

de la otra, «incluso esto es mejor», afirma Rengifo. Por tanto, cabe hablar mejor de glosas formadas por «dobles quintillas» (las «dos redondillas» de que habla el propio Rengifo), cuando nos refiramos al modelo que propone el jesuita de Ávila, aunque fueran muy usadas también la copla real o la décima.

A pesar de ser estas estrofas (tanto la quintilla como la copla real y la décima) muy populares en su tiempo, le parece a nuestro autor que ensartar cada diez versos uno del «texto» ha de costarle a los poetas mayor esfuerzo. Por eso les aconseja que escriban el comentario primero en prosa, «donde haga su sentido entero, y luego procure reducir aquellas proporciones a la cantidad y número del metro, con el sentido que tienen»<sup>476</sup>, explicación que denota, como vimos ya, una idea de la poesía más próxima al arte que al ingenio<sup>477</sup>. Por esta razón, por ser la glosa una «forzada exégesis» del texto a través de una composición caracterizada por su «trabada arquitectura» fue un género utilizado «con predilección por el barroquismo literario que exaltaba la admiración por las invenciones y artificios de la expresión verbal», como ya señaló Navarro Tomás<sup>478</sup>.

La glosa se convirtió así en el género culto preferido en las justas poéticas y academias literarias (de las cuales procede uno de los ejemplos del *Arte poética española*), a partir de la segunda mitad del s. XVI, ya que servía como demostración de técnica consumada. Esta técnica es la que siempre interesó a Rengifo, inclinado ya hacia los géneros poéticos difíciles e ingeniosos que tanto éxito tendrán en el s. XVII.

Con respecto a la materia de las glosas, no hay apenas ninguna limitación en la obra de Rengifo. Pueden tratar asuntos graves o dichos graciosos, sin mayores precisiones.

En relación a este modelo que hemos comentado, las dos variedades recogidas a continuación en el *Arte poética española*, las «glosas de romances» (capítulo XXXVII) y las «glosas en verso italiano» (XXXVIII), presentan las siguientes diferencias:

- a) Las glosas de romances siguen el modelo estrófico de las descritas, pero, al menos en el ejemplo, deben incluirse dos versos del romance (y no uno solo), al final de cada «doble quintilla»;
- b) Las glosas en verso italiano seguirán tanto en el texto como en la glosa propiamente dicha modelos de verso y de estrofa propios de la métrica italiana (endecasílabos, heptasílabos, sonetos, octavas,

<sup>476</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXXVI, p. 42.

<sup>477</sup> Este procedimiento de literaturización y sus implicaciones teóricas en relación con los conceptos de «literatura» y «poesía» ha sido analizado a partir de un ejemplo de A. Machado por GARRIDO GALLARDO, M. Á. *La musa de la Retórica*. Madrid: C.S.I.C., 1994, p. 132-134.

<sup>478</sup> NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 274.



liras, etc.). Los versos del texto que se glosa irán al final de cada estrofa, como en las glosas castellanas.

#### 5.4.1.15. *La copla de arte mayor*

Como la glosa, también es característica de la poesía culta la *copla de arte mayor*, formada, según Rengifo, por ocho versos de doce sílabas distribuidas en dos semiestrofas de cuatro versos. Lo normal es que se utilicen tres rimas, tal como afirma Rengifo<sup>479</sup>, una de las cuales sirve de enlace entre las dos semiestrofas. Pero, a pesar de lo que se afirma en el *Arte poética española*, las rimas pueden ir tanto abrazadas (ABBA-ACCA) como cruzadas (ABABBCBC) o incluso de una manera en una de las semiestrofas y de otra en la siguiente, con la condición de que los versos cuarto y quinto repitan la misma rima para mantener la unidad de las estrofa<sup>480</sup>.

Otros comentarios de Rengifo a propósito de esta estrofa se refieren a sus orígenes, y en concreto al «insigne poeta Juan de Mena, a quien algunos dan por inventor della», y a la materia que le es propia: «es muy a propósito para narrar, y para introducir personas que en las comedias hayan de hablar con hinchazón, o con amplitud»<sup>481</sup>, es decir, para contenidos de carácter solemne y elevado en la poesía «intelectual, didáctica, moralizadora y narrativa»<sup>482</sup>.

Pero es necesario referir la observación que hace Rengifo de cómo era esta una estrofa «ya en estos tiempos no tan usada», apreciación que repite Navarro Tomás<sup>483</sup>, confirmando así una vez más que, al menos en lo que se refiere a la métrica castellana, el jesuita abulense era un autor preocupado por el «estado de la cuestión» en el momento de escribir su tratado.

#### 5.4.1.16. *La ensalada*

La descripción de las *ensaladas* que encontramos en el *Arte poética española* de Rengifo se ha convertido en referencia obligada de cuantos se han ocupado de este género. Es habitual encontrar que los comentarios

<sup>479</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXXIX, p. 46-47.

<sup>480</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Diccionario de métrica...*, p. 35. Otros esquemas de rimas y sus frecuencias en CLARKE. «Redondilla and copla...», *passim*; e IBÍDEM. «The copla de arte mayor». *HR*, VIII (1940), p. 202-212, especialmente, p. 202.

<sup>481</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXXIX, p. 47. Clarke y otros se remontan, no obstante, a la poesía galaico-portuguesa para explicar sus orígenes.

<sup>482</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Diccionario de métrica...*, p. 35.

<sup>483</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XXXIX, p. 47. Según Navarro Tomás, «a fines del s. XVI, la copla de arte mayor era ya sólo un recuerdo» (NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...* p. 277).



sobre la ensalada se inicien con la transcripción de las palabras de Rengifo. Y ello a pesar de la brevedad con que trata nuestro autor esta forma, y a pesar también de alguna imprecisión que, generalmente, ha pasado inadvertida:

Ensalada es una composición de coplas redondillas, entre las cuales se mezclan todas las diferencias de metros, no sólo españoles, pero de otras lenguas, sin orden de unos a otros, al alvedrío del poeta; y según la variedad de las letras, se va mudando la música; y por eso se llama «ensalada», por la mezcla de metros y sonadas que lleva<sup>484</sup>.

En realidad, había pocos preceptos que dar sobre este género, dado que su naturaleza consiste, precisamente, en no someterse a ninguna estructura estrófica determinada<sup>485</sup>. De ahí que permita mezclar «todas las diferencias de metros, no sólo españoles, pero de otras lenguas, sin orden de unos versos a otros, al alvedrío del poeta»<sup>486</sup>. Conviene aclarar, por tanto, la definición que precede a este comentario, según la cual, «ensalada es una composición de coplas redondillas»<sup>487</sup>, demasiado restrictiva, como ya recordara Porqueras Mayo en su edición del *Cisne de Apolo* de L. A. de Carvallo<sup>488</sup>. De hecho, el ejemplo de ensalada que encontramos al final del *Arte poética española* mezcla estrofas o géneros que podemos incluir en la familia de las «coplas redondillas» (villancicos, redondillas) con formas que pertenecen al grupo de las estrofas de origen italiano (liras, cuartetos). Así que debemos suponer que lo que quiere dar a entender Rengifo es que la base textual a partir de la cual se construyen las ensaladas solía estar constituida por redondillas o por estrofas compuestas de versos octosílabos (y derivados), a las que se añadían los demás géneros. M. Frenk señala, efectivamente, que a partir de 1580 lo que predomina en las ensaladas es la tirada romance<sup>489</sup>. Este tipo de composiciones solían contener mayoritariamente fragmentos de cantares folklóricos, especialmente estribillos populares<sup>490</sup>, compuestos de versos de redondilla (octosílabos, hexasílabos, tetrasílabos). De manera que el proceso de composición de las ensaladas que cabe deducir del *Arte poética española* es el propio de los autores cultos de fines del s. XVI y del XVII, quienes, queriendo imitar las formas y el estilo de estos géneros populares, dentro del interés general que se da en este período por la lírica tradicional, toman como fuente de inspiración estribillos o letras anónimas a partir de las cuales elaboran pastiches en los que mezclan textos de procedencia dispar con versos compuestos por ellos mismos. A menudo el resultado eran

<sup>484</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, [LXVI], p. 93.

<sup>485</sup> FRENK, M. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia, 1978, p. 57.

<sup>486</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, [LXVI] (sin numerar en la edición princeps), p. 93.

<sup>487</sup> IBÍDEM.

<sup>488</sup> CARVALLO. *Cisne de Apolo...*, II, p. 239, n. 135.

<sup>489</sup> FRENK. «Introducción...», p. 81.

<sup>490</sup> IBÍDEM. *Estudios sobre lírica...*, p. 59.

poemas en los que tanto podía encontrarse un relato continuado, como una yuxtaposición de episodios o una simple cadena de elementos inconexos<sup>491</sup>. Este es el caso de la ensalada dada como ejemplo por Rengifo, de la que considera Navarro Tomás que «dejó de ser un romance con interpolaciones para aparecer como simple yuxtaposición de una serie de canciones sin relato coordinativo»<sup>492</sup>.

Sirven, por tanto, para explicar este tipo de recursos las mismas razones que para el soneto en dos lenguas, en particular, o cualquier poema bilingüe, en general (véase infra). La mezcla de estrofas diferentes, españolas o no, es siempre una forma de sobre-aprovechamiento del código lingüístico-métrico, pero el «libre albedrío» del poeta es el que determina en este caso el modo en que se recodifican o reorganizan los signos poéticos (versos, estrofas, etc.) que entran a formar parte de la ensalada. Lo peculiar del comentario de Rengifo acerca de las ensaladas es que admite en su composición la mezcla de versos escritos en idiomas diferentes. Este aspecto no lo encuentro en ninguna otra definición de las ensaladas, ni de las que ofrecen los tratados poéticos antiguos ni de las que aparecen en los modernos, en las escasas ocasiones en que aparecen, excepto en la de Manuel Valls Gorina que comento más abajo. Esta anotación tan propia de Rengifo responde a una concepción en la que se ha mezclado lo literario y lo musical: «según la variedad de las letras, se va mudando la música: y por ello se llama ensalada, por la mezcla de metros, y sonadas que lleva»<sup>493</sup>.

Según Manuel Valls Gorina, ensalada es el «nombre que en el siglo XVI designaba en España unas composiciones humorísticas a varias voces, en cuya letra se mezclaban diversos idiomas»<sup>494</sup>. Nótese cómo Rengifo, en la transcripción que hace de la ensalada que trae como ejemplo al final de su libro, se preocupa de anotar al margen la parte del texto (el estribillo) que ha de ser cantada por el coro, lo que confirma la fuente musical de su concepto de «ensalada» que aparece en el *Arte poética española*. Al parecer fue Mateo Flecha el principal productor de ensaladas de este tipo. Los autores modernos (Navarro Tomás, por ejemplo) y el D.R.A.E., definen las ensaladas como un tipo de poemas en que se mezclan versos o estrofas diferentes al gusto del poeta, pero nunca mencionan la posibilidad de que alternen en ellos distintos idiomas. La definición de «ensalada» que encontramos en el *Diccionario de métrica española* de J. Domínguez Caparrós, se limita a repetir la definición y el ejemplo ya dados por Rengifo. En la enciclopedia Espasa-Calpe, la definición de ensalada es también próxima a la de Rengifo.

<sup>491</sup> HENRÍQUEZ UREÑA. *La versificación irregular...*, p. 162; y FRENK. *Estudios sobre lírica...*, p. 57.

<sup>492</sup> NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 244.

<sup>493</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LXVI, p. 93.

<sup>494</sup> VALLS GORINA, M. *Diccionario de la música*. Madrid: Alianza Editorial, p. 33.



En cuanto al tema que trata la ensalada que reproduce el *Arte poética española*, podemos decir que pertenece al grupo más numeroso, el de las ensaladas destinadas a festejar la Navidad. También aquí, como en muchas otras, el autor ha elegido un estribillo popular, de contenido pagano, al que acaba dándole un sentido religioso, procedimiento archiconocido de numerosos «contrafacta» auriseculares, y técnica habitual, por ejemplo, en las ensaladas de Mateo Flecha, uno de los principales cultivadores de este género<sup>495</sup>. El carácter humorístico que tenían las ensaladas musicales en el siglo XVI, según Valls Gorina, se ha perdido en el ejemplo que pone Rengifo, aunque hay que tener en cuenta que tanto en este como en muchos otros ejemplos del *Arte poética española* hay una adaptación a lo divino de los textos poéticos. El mismo concepto que tiene Rengifo de las ensaladas lo repite Luis Alfonso de Carvallo en su *Cisne de Apolo*.

## 5.4.2. Estrofas y poemas italianos

### 5.4.2.1. El soneto

El soneto es, sin duda, el metro preferido de Antonio da Tempo, que dedica la mitad de su tratado a describir su estructura y sus variedades. No parece muy probable que él fuera el inventor de este género, como han apuntado algunos escasos tratadistas<sup>496</sup>, pues aparece ya en su obra demasiado desarrollado como para ser producto de una invención reciente. Pero Tempo, eso sí, es el primer preceptista que se ocupa de él y el primero que lo valora tan generosamente. Puede decirse que Tempo inicia la tradición que desde entonces hasta hoy ha venido considerando el soneto como la forma métrica más perfecta, tanto por parte de los preceptistas italianos<sup>497</sup>, como de los españoles<sup>498</sup>, antiguos o modernos<sup>499</sup>. Sólo Dante parece apartarse de esta tradición al relegar el soneto a un discreto tercer lugar entre las

<sup>495</sup> Cf. FRENK. *Estudios sobre lirica...*, p. 59. Véase también MAYORAL, J. A. «Poética y retórica de un subgénero popular. Los villancicos-ensaladas de Sor Juan Inés de la Cruz». En: *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*. Madrid: Universidad Complutense, 1987, p. 217-230.

<sup>496</sup> Cf. SPANG. *Géneros literarios...*, p. 100.

<sup>497</sup> Por ejemplo, Ruscelli, cuando afirma: «lo con molta ragione soglio dir sempre, che il Sonetto nostro sia uno dé piú belli, ed eccellenti componimenti, che qual si voglia bella, e regolata ligna si sia mostrata d'aver giammai» (RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 84-85). Ruscelli apoya este elogio en la «armonía de las rimas», la «vaghezza» del orden en la textura y, sobre todo, en la rígida ley de tener que acabar el tema en el estrecho número de catorce versos.

<sup>498</sup> Entre los anteriores a Rengifo, Sánchez de Lima («¿qué mejor cosa puede aver en el mundo para el gusto de un buen entendimiento, que un alto concepto de un soneto?», en SÁNCHEZ DE LIMA. *El arte poética...*, Diálogo I, p. 33) o Herrera («es el soneto la más hermosa composición i de mayor artificio i gracia de quantas tiene la poesia Italiana y Española», en GALLEGO MORELL (Ed.). *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones...*, p. 66).

<sup>499</sup> Para Gómez Redondo «el molde más perfecto es el soneto. No hay estructura métrica y estrófica que encierre mayores posibilidades que el soneto» (GÓMEZ REDONDO. *El lenguaje literario...*, p. 101).



formas italianas, por detrás de la canción y la balada. Frente a la canción, destinada a temas elevados, el soneto admitía cualquier tipo de asuntos y tonos (incluidos los de mofa o burla). Y puesto que podía aplicarse a las más variadas circunstancias de la vida (de las cuales la canción se mantenía lejos), Dante vino a decir que al soneto le iba más un estilo vulgar humilde que uno elevado, y esto lo colocaba ya por detrás de la canción<sup>500</sup>. Petrarca, en cambio, le concede el mismo estatus que a la canción, y entremezcla ejemplos de uno y otro género en su *Canzoniere*, en contra de la práctica más habitual de separarlos en partes diferentes cuando convivían dentro de una misma obra<sup>501</sup>. Por fin, cuando Rengifo escribe su *Arte poética española* el soneto es ya una forma métrica absolutamente consolidada, a través de la cual se expresa toda una casuística amorosa archiconocida que cuenta con un léxico poético de indiscutible prestigio, el petrarquista, ordenado frecuentemente incluso en diccionarios de rimas de considerable difusión. Todo lo cual justifica su éxito y su estima al menos en ese momento de finales del s. XVI<sup>502</sup>.

Por esta razón, Rengifo elogia el soneto distinguiéndolo de las demás formas incluso por el nombre que lo designa, puesto que aunque dicho nombre «parece común a todo género de copla, se da por antonomasia a esta»<sup>503</sup>. Lo que Rengifo quiere decir es que, en realidad, la palabra «soneto», por su etimología, podría haber ido referida a cualquier tipo de copla o estrofa, puesto que como término diminutivo del provenzal «so» (o «suono»: sonido, melodía)<sup>504</sup> podría haber sido utilizado para referirse a cualquier tipo de copla cantada y no sólo a lo que hoy conocemos por «soneto»<sup>505</sup>. No necesariamente musical, pero sí oral, desde luego, es la explicación etimológica

<sup>500</sup> FUBINI. *Métrica y poesía...*, p. 183. Como la balada seguía siendo también un género culto, aunque más evasivo, se situaba también por encima del soneto.

<sup>501</sup> IBÍDEM, p. 194: «Primero los sonetos son como una composición menor y se incluyen en los cancioneros de los poetas cultos a continuación de las canciones; después, en los poetas burgueses aparecen solos, y estos poetas nos ofrecen, en general, colecciones únicamente de sonetos».

<sup>502</sup> Cf. ahora GORNI. *Métrica e analisi...*, p. 67.

<sup>503</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XLII, p. 48.

<sup>504</sup> La génesis provenzal del soneto aparece ya como teoría en el libro de Guillaume Colletet, *Traité de l'épigramme et traité du sonnet* (1658), según GICOVATE, B. *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura*. México: Universidad Autónoma de México, 1992, p. 13, n. 14.

<sup>505</sup> Sobre esta interpretación musical del soneto se conservan algunos testimonios. Aparece, por ejemplo, en cancioneros musicales como el de Juan Vázquez de 1560, que contiene en su recopilación seis sonetos con su música respectiva (cf. GICOVATE. *El soneto en la poesía...*, p. 56). No debe olvidarse tampoco que para muchos el soneto pudo nacer como disgregación de una estancia aislada de una canción extensa compuesta sólo de versos endecasílabos (cf. GORNI. *Métrica e analisi...*, p. 68), ni que la canción también era un género cantado en sus orígenes y todavía en tiempos de Dante (BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 345). Finalmente, K. Spang señala que «los musicólogos han descubierto analogías entre el soneto y el motete a varias voces y la historia de la recepción nos dice que a menudo el soneto se recitó o incluso se cantó con acompañamiento de laúd», aunque la artificiosidad argumental y métrica del soneto a partir del Barroco «evidencian que su recepción por lo menos necesitaba un apoyo visual, si no era exclusivamente destinada a la lectura» (SPANG. *Géneros literarios...*, p. 102).

del término soneto que leemos en Tempo<sup>506</sup>, quizá más presente en la mente de Rengifo que la anterior, puesto que en esta no se refiere tanto a coplas cantadas, sino a cualquier copla, que, por definición, ha de ir organizada según un determinado orden de rimas, lo que dará siempre a la estrofa un «suono», esto es, un ritmo agradable a los oídos de los que escuchan.

El soneto es también digno de elogio por los temas que admite. La variedad es tal que Rengifo termina por decir que «sirve para cuantas cosas quisiere uno usar dél»<sup>507</sup>. Y así, los temas pueden ser los propios de la poesía didáctica, satírica o panegírica, pero sobre todo de la lírica. La única restricción es que cada soneto debe tratar «un solo concepto, y este dispuesto de tal manera que no sobre ni falte nada»<sup>508</sup>. La semejanza en cuanto a los temas y la estructura lleva frecuentemente a los preceptistas a equipararlo con el epigrama latino, como hace el propio Rengifo<sup>509</sup>. Según Gicovate este consenso entre los tratadistas era el resultado de la práctica escolar en la que se usaban como libros de textos las obras de A. Minturno y J. Pontano, que preconizaron la analogía del soneto con el epigrama. Por otra parte, la convivencia en el s. XVI de la métrica italiana, el epigrama latino, la *Antología griega* y la literatura emblemática dio lugar a la convicción inalterable de su proximidad y esencial relación. En Italia, Ruscelli<sup>510</sup> equipara el soneto a los epigramas latinos y odas griegas y latinas. En España, Pinciano y Gracián, por ejemplo, vuelven a repetir la misma idea. Para Cascales, un poco más restrictivo, un soneto es epigramático «si la materia fuere jocosa [...] y de necesidad agudo»<sup>511</sup>. También Gicovate acaba concluyendo que es fácil «aceptar la aseveración bien fundada de que el soneto es heredero del epigrama», aunque matiza luego que:

si bien en lo interno responde a la necesaria brevedad conceptista del epigrama y bajo su influjo acabó insinuando una terminación conceptista en los tercetos, como quiere Mario Praz, su trabazón lógica va más allá y abarca en su complejidad lo que el Pinciano podría vislumbrar como un apólogo o, digamos, una trama<sup>512</sup>.

También Domínguez Caparrós opina —como Mario Praz— que tanto el soneto como el epigrama desarrollan un pensamiento breve de una manera completa, siguiendo el esquema de desarrollo (cuartetos) y

<sup>506</sup> «El potest dici quod sonetus ideo dicitur quia in rithimando bene sonat auribus audientium» (TEMPO. *Summa artis...*, p. 7).

<sup>507</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XLII, p. 48.

<sup>508</sup> IBÍDEM.

<sup>509</sup> Por ejemplo, el soneto «Pasando el mar Leandro el animoso» de Garcilaso de la Vega es considerado una ampliación del epigrama XXV del *De Speculis* de Marcial.

<sup>510</sup> RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 84.

<sup>511</sup> CASCALES. *Tablas poéticas...*, p. 447.

<sup>512</sup> GICOVATE. *El soneto en la poesía...*, p. 10.



desenlace o conclusión (tercetos)<sup>513</sup>. De una manera semejante describía ya el jesuita Bartolomé Bravo la estructura de los epigramas en su casi desconocido *Liber de Arte Poetica* (1593), obra utilizada como libro de texto en los colegios de la Compañía de Jesús, donde dice: «constat epigramma ferè duabus partibus, expositione, et clausula»<sup>514</sup>. Esta división se refiere sobre todo a la distribución del contenido a lo largo del soneto, pero va estrechamente relacionada con la tradicional distinción entre cuartetos y tercetos, o en terminología antigua heredada de Antonio da Tempo, en «pies» y «vueltas», respectivamente. Este juez paduano llevaba, además, la división formal del soneto hasta distinguir en los pies (cuartetos) cuatro subdivisiones de dos versos cada una, o dísticos, o «copulae», que se corresponderían con la primitiva conformación de los versos en parejas según el sentido, el ritmo, la sintaxis, etc., de acuerdo, según Fubini, con un esquema de rimas alternantes a lo largo de toda la octava (AB-AB-AB-AB)<sup>515</sup>. Sin embargo, Fubini acaba al final de su obra por concluir que el soneto es bipartito (pies y vueltas), aunque vuelva a recordar que también el antiguo preceptista italiano Francesco da Barberino (1264-1348) dividía los pies en dísticos más que en cuartetos<sup>516</sup>. Andrews cree que es posible que sólo los usos estructurales de Petrarca hayan llevado a pensar en un esquema de dos cuartetos y no de cuatro dísticos. Sin embargo, hace ver también que se nota que Antonio da Tempo ve como normal el esquema de rimas ABBA, y que el orden ABAB, el que se relacionaba con una estructura de dísticos, lo ve ya como una variante de soneto, que él llama «terciado». Ruscelli, otro de los antecedentes más directos de Rengifo, no recuerda ya en ningún momento la subdivisión en dísticos y sólo distingue en el soneto cuartetos y tercetos. Su alejamiento de los esquemas primitivos se manifiesta además en su valoración de la *rima alternata* (ABAB ABAB) de la que opina que es bastante menos bella y menos agradable que la rima abrazada (ABBA ABBA), como lo demuestra el hecho, dice, de que haya sido menos usada por Petrarca y otros poetas famosos<sup>517</sup>. Las diversas maneras de distribuir el contenido a lo largo del soneto pondrán en juego diferentes relaciones entre cuartetos y tercetos,

<sup>513</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Métrica española...*, p. 227. Baehr explica que los cuartetos plantean el asunto con casos reales o alegóricos y los tercetos lo concluyen, aunque advierte que hay otras posibilidades (BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 390).

<sup>514</sup> BRAVO, Bartolomé, S. I. *Liber de Arte Poetica*. Salamanca: Miguel Serrano de Vargas, 1593, capítulo XXV, p. 54.

<sup>515</sup> TEMPO. *Summa artis...*, p. 8: «Prima pars communiter appellatur "pedes", secunda appellatur "voltae". Et prima subdividitur in octo versus, quorum quilibet communiter appellatur unus "pes". Sed duo primi appellantur una "copula", et alii duo secunda copula, et sic de caeteris sequentibus usque ad voltas. Secunda in sex versus subdividitur, quorum tres primi appellantur una "volta", alii tres communiter appellantur alia "volta"». Cf. también FUBINI. *Métrica y poesía...*, p. 196 y ss.

<sup>516</sup> FUBINI. *Métrica y poesía...*, p. 251-252; vid. también la opinión de R. ANDREWS (ed.), en TEMPO. *Summa artis...*, p. 131-132.

<sup>517</sup> RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 90.



pero no ya entre dísticos o parejas de versos<sup>518</sup>. Por lo que vemos que Rengifo está ya, sin duda, mucho más cerca de Ruscelli, aunque se empeñe en citar a Tempo.

Atendiendo sólo a su estructura formal, cuartetos y tercetos se presentan en Rengifo como dos unidades claramente diferenciadas entre sí, pero a la vez, estrechamente ligadas internamente por sus respectivos esquemas de rimas. Que la octava constituye en Rengifo una unidad dentro del soneto se ve en su forma de relacionar las rimas de los ocho primeros versos: «Los pies —dice— han de concertar primero, cuarto, quinto y octavo (segundo, tercero, sexto y séptimo)»<sup>519</sup>. De manera que no hay tanto conciencia de dos cuartetos como de una octava, a diferencia de lo que sucede en los tercetos, que Rengifo describe como dos «vueltas», aunque en ellos las rimas cumplan una función de enlace semejante a la que realizaban en los cuartetos.

Por lo demás, el esquema de rimas abrazadas de esa octava inicial responde al modelo tradicional fijado por Tempo y Petrarca, lo que llevó a considerar otros esquemas como variaciones o desviaciones, incluido el de rimas alternas o cruzadas (ABAB) que, a pesar de ser el más antiguo de todos, pasó a ser considerado como el propio de una variante del soneto simple a la que se denominó *soneto terciado* ya en Tempo, al que sigue en esto nuestro Rengifo. Sólo estos dos esquemas, abrazado y terciado, aparecen en todo el *Arte poética española*. Otras variedades posibles, utilizadas por Petrarca (ABABBABA, ABABBAAB), el marqués de Santillana (ABBAACCA —también en Hurtado de Mendoza—, ABBABCCB) o después Quevedo (ABBACDDC) no reciben ninguna mención en el tratado de Rengifo, seguramente porque no eran muy apreciadas ni por la mayoría de los poetas ni por los preceptistas<sup>520</sup>.

Mucho más complejo es cualquier intento de explicar los esquemas de rimas de los tercetos que propone Rengifo. Esta dificultad se debe, en primer lugar, a la considerable diversidad que se daba a la hora de hacer

<sup>518</sup> La narración en los sonetos, leemos en Ruscelli, puede dividirse en dos partes: cuartetos y tercetos; en tres: cuarteto + cuarteto + tercetos; o en cuatro: cuarteto + cuarteto + terceto + terceto (RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 85). Una manera semejante de repartir la materia en el soneto la encontramos en un trabajo ya citado de Gómez Redondo, con justificación estilística de cada posibilidad (GÓMEZ REDONDO. *El lenguaje literario...*, p. 102).

<sup>519</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XLIII, p. 49.

<sup>520</sup> Cf. GICOVATE. *El soneto en la poesía...*, p. 20-21 y 52; y TAVANI, G. «Relaciones entre forma y significado en el soneto de Quevedo». En: VV. AA. *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, III (2). Madrid: Castalia, 1992, p. 353-364. No obstante, Fubini considera que el esquema ABABBABA que Petrarca utilizó en varios sonetos da mayor cohesión a los cuartetos (FUBINI. *Métrica y poesía...*, p. 284). Ruscelli juzgaba ya el esquema de rimas alternas o cruzadas (ABAB) como menos bello y agradable que el de rimas abrazadas, y el modelo petrarquesco ABABBAAB como «mucho más extraño» que el cruzado, por lo que era menos usado por los poetas. El mejor, concluye Ruscelli, es el esquema de rimas abrazadas (ABBA). Sólo cuando se pretenda escribir un libro entero de sonetos o componer un gran número de ellos es bueno, dice este preceptista italiano, que el poeta haga uso excepcionalmente de algunos de estos otros esquemas de rimas en los cuartetos, como lo hizo Petrarca, por el placer de variar. Pero de ordinario se debe usar sólo, insiste, el esquema de rimas abrazadas, que es el más común y el más bello (RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 90-91).

uso de uno u otro esquema en cada autor; y en segundo lugar, a la falta de una preceptiva explícita y clara que regulara dicho uso. Si volvemos a Ruscelli, nos encontraremos entre sus páginas hasta siete modelos diferentes de rimar los tercetos, aunque luego acaba por concluir que «le testure dei terzetti nel sonetto sieno tutte libere, che il compositore le possa variare a talento suo»<sup>521</sup>. Todavía 140 años después otro tratadista italiano, Giovan Maria de Crescimbeni (*L'istoria della vulgar poesia*, 1698) conservaba la opinión de que las rimas de los tercetos podían hacerse «di qualunque sorta imaginabile»<sup>522</sup>. En España, un correlato de esta postura lo encontramos en Pinciano, para quien «los tercetos del soneto son tan irregulares como las canciones», de las que ya había dejado dicho que podían «ser hechas al alvedrío del poeta»<sup>523</sup>. Esta indeterminación es tal que Gicovate no puede más que concluir que «no sabemos todavía a ciencia cierta cómo funcionan las diversas variedades»<sup>524</sup>.

A pesar de todo lo anterior, Rengifo prescribe que los tercetos sólo «pueden travarse en una de nueve maneras»<sup>525</sup>, puesto que no añade la coletilla de que es posible elegir otros esquemas de rimas diferentes de los que él propone, como hace en otros casos. Esos nueve esquemas han de ser algunos que, en comparación con todos los posibles, demuestran que Rengifo no sólo se ha olvidado de la relativa libertad que regía en este punto, sino también de ciertos usos o costumbres arraigados entre los poetas españoles y, en menor medida, italianos. Aun así, esos nueve esquemas de rimas constituyen una cifra superior a la ofrecida en muchas preceptivas (las de Tempo y Ruscelli, por ejemplo), o a las utilizadas por los grandes poetas que ejercieron ante Rengifo el papel de autoridades<sup>526</sup>. En Italia, únicamente Ariosto y Bembo parecen haber alcanzado la cifra de nueve combinaciones diferentes en las rimas de los tercetos, mientras que Petrarca sólo ofrece siete<sup>527</sup>. Teniendo en cuenta estos

<sup>521</sup> RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 92.

<sup>522</sup> Cito apud GICOVATE. *El soneto en la poesía...*, p. 14.

<sup>523</sup> LÓPEZ PINCIANO. *Philosophía antigua...*, II, p. 279 y 281. Vid. también TAVANI. «Relaciones entre forma y significado...», p. 355; y GÓMEZ REDONDO. *El lenguaje literario...*, p. 102, donde recupera esta misma idea de que «pueden combinarse las rimas de los tercetos de tantas formas como necesite la distribución de conceptos».

<sup>524</sup> GICOVATE. *El soneto en la poesía...*, p. 79.

<sup>525</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XLIII, p. 49.

<sup>526</sup> M.<sup>a</sup> J. Roig Miranda nota, por ejemplo, que, aunque Rengifo dé esas nueve combinaciones (ella dice ocho por error), J. de Sena en *Os sonets de Camões e o soneto quinhentista peninsular* (Lisboa, 1969) no encontró más de siete en el s. XVI, y que Góngora llegó a utilizar sólo ocho, el mismo número que Hurtado de Mendoza (en contra de lo afirmado por Sena); cf. ROIG MIRANDA, M.<sup>a</sup> J. *Les sonnets de Quevedo*. Nancy: Press Universitaires de Nancy, 1989, p. 285. Sin embargo, Tavani afirma que ningún poeta español utilizó más de seis esquemas de rimas en los tercetos, y esa es la cantidad que atribuye a Garcilaso y a Góngora, mientras que, según su trabajo, Quevedo utilizó cinco y Boscán, cuatro. En cambio, de este último autor, Clarke enumera cinco esquemas. Véanse TAVANI. «Relaciones entre forma y significado...», p. 356; y CLARKE, D. C. «Tercet Rimes of the Golden Age Sonnet», *Hispanic Review*, 4 (1936), p. 379-383 (especialmente p. 381). En Herrera y Lope de Vega no es posible, según estos autores, hallar más de tres esquemas de rimas y nada más que uno en los cinco sonetos de fray Luis que examina Clarke.

<sup>527</sup> TAVANI. «Relaciones entre forma y significado...», p. 355.



datos, es fácil pensar que Rengifo estuviera convencido de que, al ofrecer esas nueve combinaciones diferentes para rimar los tercetos, agotaba las expectativas de los poetas que acudieran a su tratado. Pero no podemos saber si, aun siendo consciente de todas las demás maneras posibles de rimar los tercetos, sólo esas nueve le parecían las adecuadas a la norma que él cree que se debe seguir o al criterio que le hubiera llevado a seleccionarlas.

## Española.

49

los Epigramas Latinos. Ay muchas maneras de Sonetos, conviene a saber, Soneto Simple, Doblado, Terciado, con Cola, Continuo, Encadenado, con Repetición, Retrogrado, de dos leguas, Septenario, con Retornelo.

### Del Soneto Simple. Cap. XLIII.

Soneto Simple es, el que comunmente se vñ en España: el qual se compone de Pies, y de Bueltas. Los ocho versos primeros son los Pies, y de los seys vltimos se hazen las Bueltas; de cada tres vna Buelta. Los pies han de concertar (primero, quarto, quinto, y octauo) (segundo, tercero, sexto, y septimo). Las dos Bueltas no han de lleuar alguno de los consonantes que vñ en los Pies, sino es en el Soneto continuo: y pueden trauarse en vna de nueue maneras, como se verñ en los Sonetos que adelante pondremos, y en las Lineas, y lerras deste.

#### Pies.

El ayre fresco del fauor humano,	_____ A
Que agora os da de cara, y os receta,	_____ B
Por bien que aspire, y fauorable os sea,	_____ B
Que os sirua, y os adore el mundo vano,	_____ A
La fortuna se arria, y pare vñano,	_____ A
Que en vos toda se emplea, y en vos crea.	_____ B
Queda os fuba, quanto se dessea,	_____ B
Talli la renga queda vuestra mano:	_____ A
Tendray la vida, el tiempo, y la memoria,	_____ C
Que no pafie: ay ñ no, que pafie preñio,	_____ D
Que el tiempo vence, y sigue la vitaria:	_____ C
Sicudo en breue torna de otro gesto,	_____ D
Buñad la celestial, y eterna gloria,	_____ C
T en sola aquesta empresa echad el resto.	_____ D

Tép. f. 4.

Tép. f. 3.

Buelta. 1.

Buelta. 1.

#### Consonancias de las bueltas.

_____ C	_____ C	_____ C	_____ C	_____ C	_____ C	_____ C	_____ C	_____ C	_____ C
_____ D	_____ D	_____ D	_____ D	_____ D	_____ D	_____ D	_____ C	_____ D	_____ D
_____ E	_____ D	_____ E	_____ E	_____ B	_____ E	_____ D	_____ D	_____ D	_____ D
_____ D	_____ C	_____ E	_____ E	_____ C	_____ C	_____ D	_____ D	_____ D	_____ D
_____ B	_____ D	_____ C	_____ D	_____ D	_____ E	_____ E	_____ C	_____ C	_____ C
_____ C	_____ D	_____ D	_____ C	_____ E	_____ D	_____ E	_____ C	_____ C	_____ C

D

De los

La vltima consonancia no parece vñada, pero el Petrarca la vñó, Soneto. 74.



Más llamativas son las conclusiones que pueden extraerse de un análisis más concreto. Por ejemplo, resulta sorprendente que tres de esas nueve combinaciones transgredan alguna de las tres normas que, según Clarke, respetaron los poetas españoles en más del 99% de los sonetos que escribieron. Los desvíos con respecto a la norma descrita por Clarke<sup>528</sup> que se dan en las combinaciones CCDDEE, CDDCDD y CDDDDCC, incluidas por Rengifo en su tratado, se deben al uso de finales con pareado<sup>529</sup> y a la repetición de la misma rima en tres versos seguidos, aunque sea reproduciendo uno de los más raros esquemas utilizados por Petrarca o por Cavalcanti (este último en su soneto «L'anima mia vilment' è sbigotita»). Clarke no ha encontrado ninguna de estas tres combinaciones entre los sonetos examinados por ella. En cambio, todas ellas se hallan en autores italianos<sup>530</sup>. Esto demuestra que la selección de rimas para los tercetos efectuada por Rengifo en su *Arte poética española* fue realizada de acuerdo no con la norma española, sino con la italiana, en la que no se rechazaban o evitaban los finales pareados, y en la que, se admitía incluso un esquema en el que cuatro versos consecutivos repitieran la misma rima (CDDDDC). Tal vez porque en Italia se tuviera en cuenta también para los sonetos (descendientes de la canción para muchos) el elogio que hacía Dante de los finales pareados en las estancias de la canción<sup>531</sup>. A ese final Fubini lo llama «final armónico», aunque otras veces el pareado final en determinadas estancias de Petrarca produce una «monotonía excesiva»<sup>532</sup>. Clarke no encuentra una razón definitiva que explique

<sup>528</sup> Clarke ha comprobado que en los esquemas de rimas de los tercetos en los sonetos de poetas españoles que ella ha examinado (un total de 2.468 sonetos de más de 25 poetas) se respetan casi absolutamente (en más del 99% de todos los sonetos comprobados) las siguientes leyes: 1.ª) No puede haber más de dos versos con la misma rima; 2.ª) Ningún verso de los tercetos debe quedar sin rima; y 3.ª) El soneto no debe terminar en pareado (CLARKE. «Tiercet rimes...», p. 378). Tavani añade otra norma obligada, según la cual debía establecerse «entre los dos grupos de tres versos, una ligazón rítmica asentada en la repetición, en el segundo, de una consonancia al menos del primero» (TAVANI. «Relaciones entre forma y significado...», p. 355). Esta norma, aunque no afirmada rotundamente por ningún preceptista, fue rigurosamente respetada, pues un esquema del tipo CCC-DDD no se da nunca; y sin embargo, Ruscelli recoge esta como la última de entre las posibilidades de rimar los tercetos que incluye en su tratado; en este esquema, ningún verso del segundo terceto, dice Ruscelli, responde en la rima a ninguna voz del primero. No obstante, añade, este modo debe evitarse más que ninguno, a no ser que se quiera dar variedad a las vueltas, y aun así, insiste, debe usarse lo menos posible (RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 91-92). Todavía Gicovate añade una norma más: «entre las reglas estructurales de los tercetos, no siempre obedecidas, en italiano y en español, se prescribe que no puede haber pareados al comenzar el sexteto, y con más rigor al final» (GICOVATE. *El soneto en la poesía...*, p. 47).

<sup>529</sup> En cambio, Tempo incluye el esquema CCDDEE entre los cinco que describe en su tratado, aunque luego sea un modelo que desaparece casi por completo (GICOVATE. *El soneto en la poesía...*, p. 14-15). También en Ruscelli encontramos un esquema con final pareado (CDDDDCC), que es idéntico a uno de los tres de RENGIFO mencionados más arriba (cf. RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 91-92).

<sup>530</sup> El esquema CCDDEE en Tempo y Cino da Pistoia, por ejemplo; la combinación CDDDDCC, en Petrarca y Cavalcanti, como acabamos de ver; y el esquema CDDCDD, aunque no conozcamos el nombre de los poetas italianos que lo utilizaron, sabemos de su uso por un trabajo de L. Biadene, quien lo incluye como el tercero de su lista de esquemas regulares de dos rimas utilizados por poetas italianos (cf. CLARKE. «Tiercet rimes...», p. 380).

<sup>531</sup> Cf. FUBINI. *Métrica y poesía...*, p. 143-174.

<sup>532</sup> IBÍDEM, p. 311.

estas diferencias entre los usos españoles e italianos, pero quizá tenga algo que ver en ello el hecho de que ninguno de los poetas españoles que fueron pioneros en la introducción del soneto en nuestra poesía hiciera uso de esquemas con pareados finales. De hecho, los tres esquemas favoritos de Garcilaso son igualmente los tres más frecuentes en nuestra poesía del Siglo de Oro, lo que prueba también en este sentido la influencia tan decisiva que ejerció Garcilaso entre nuestros poetas de los siglos XVI y XVII. Todos ellos se guiaron por la imitación del modelo por excelencia (el poeta toledano) y no por el seguimiento de las preceptivas, que aparecieron demasiado tarde y no tuvieron luego el prestigio o la difusión suficiente como para influir determinadamente en los poetas castellanos.

Por otra parte, la preferencia de Rengifo por la norma italiana no justifica, sin embargo, que entre sus nueve combinaciones de rimas para los tercetos no vayan incluidos dos de los tipos más frecuentes en nuestra poesía y en la italiana: CDEDCE y CDCCDC. Especialmente inexplicable y sorprendente es que Rengifo se olvidara de incluir (pues no cabe pensar que lo desconociera), o decidiera no hacerlo, la rima CDEDCE. Sobre todo si tenemos en cuenta que era esta la tercera forma más frecuente de entre todas las que se usaron en España durante el s. XVI<sup>533</sup>, la segunda en los sonetos de Garcilaso de la Vega (¡ya desde su soneto I!), y la tercera en los de Petrarca y Boscán, por citar las que fueron autoridades preferidas por Rengifo. Además, y esto hace más incomprensible aún la omisión de Rengifo, esta era también una de las únicas cinco formas de rimar los tercetos señaladas por Antonio da Tempo en su tratado, y una de las siete que Ruscelli lleva a su *Modo di comporre in versi*<sup>534</sup>. No obstante, y aunque fuera uno de los esquemas favoritos de Petrarca, que lo utilizó en 67 sonetos, de Dante, de Garcilaso o Boscán, hay algunas opiniones que pueden tal vez darnos alguna pista para entender a Rengifo. K. Foster lo considera un esquema «más complicado» que el de rimas CDECDE (el más grave de todos, en su opinión); Gicovate lo califica en varias ocasiones de esquema «un tanto desordenado»; y a Bello le «parece contrario a la índole del soneto» por su falta de simetría<sup>535</sup>. Si Rengifo coincidía con alguna de estas creencias, puede que ello le llevara a no incluir este esquema en su selección. Nunca lo sabremos. Tal vez sólo se le olvidara hacerlo.

El otro tipo de rimas CDCCDC es tan sólo el sexto en número de apariciones en nuestra poesía de los siglos XVI y XVII. Clarke sólo encuentra

<sup>533</sup> Y con el tiempo la más usada, según apreciaciones de Aguado (1925) y Clarke (CLARKE. «Tiercet rimes...», p. 379), pero olvidada todavía por Vicens en su versión ampliada de la poética de Rengifo (1703), donde asegura que es la rima CDECED la más usada en su tiempo; cf. DÍAZ RENGIFO, J. *Arte poética española* (ed. aumentada de J. VICENS). Barcelona: Josep Teixidó, 1703, LXXII, p. 95.

<sup>534</sup> Cf. TEMPO. *Summa artis...*, p. 13-14; RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 91-92; CLARKE. «Tiercet rimes...», p. 381; NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 205; BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 385-386 y 393-395; y ROIG MIRANDA. *Les sonnets de Quevedo...*, p. 284.

<sup>535</sup> Cf. FOSTER, K. *Petrarca*. Barcelona: Crítica, 1989, p. 158-159; GICOVATE. *El soneto en la poesía...*, p. 47, 69, 71 y 83; y CLARKE. «Tiercet rimes...», p. 379.



33 sonetos con este esquema entre los 2.468 que analiza, pero 25 de ellos fueron compuestos por Boscán, en cuya obra es el segundo tipo más frecuente. Lo suficiente para que no se le pasara por alto a Rengifo. Sin embargo, sólo es la cuarta combinación (de siete) en Petrarca (que lo utilizó en 10 sonetos); no aparece ni en Tempo ni en Garcilaso; y aunque Ruscelli lo incluye en su tratado, considera que no debe usarse mucho, porque guarda cierta «conformidad» con la rima abrazada de los cuartetos<sup>536</sup>. Cavalcanti, por ejemplo, sólo lo utilizó en dos sonetos (el XXXVIII, «A Dante Alighieri», y el LV, de dudosa atribución, pero también dedicado a «Dante Alighieri», tal vez no por casualidad<sup>537</sup>). Lo que nos llama la atención en la ausencia de este esquema en la selección de Rengifo es que, a pesar de todo lo dicho más arriba, encontramos en el *Arte poética española* otros órdenes de rimas para los tercetos que o son todavía más raros en Petrarca (un ejemplo del esquema CDEDEC en todo el *Canzoniere*; otro de CDEEDC; cuatro de CDDDC<sup>538</sup>, o ni siquiera aparecen en su obra, como ocurre con las rimas CDDCDD, CDECED y CCDDEE, de las que no se da ningún caso en la obra del poeta toscano<sup>539</sup>. Varios de estos últimos (concretamente los esquemas CDEDEC, CDEEDC y CDECED) están presentes con relativa frecuencia en nuestra poesía<sup>540</sup>, y seguramente también en la italiana, aunque no dispongamos de datos tan precisos; lo que justifica su inclusión entre los nueve de Rengifo, pero no la exclusión del tipo al que nos venimos refiriendo (CDC-CDC), que sigue siendo, por tanto, inexplicable.

La norma de Rengifo nos resulta, después de estas reflexiones, bastante personal. No puede decirse que se atenga fielmente a ninguna de las autoridades que encabezan su canon literario o preceptivo. A diferencia de lo que veremos al estudiar el tratamiento de la canción en el *Arte poética española*, absolutamente sometido a los esquemas de Petrarca, con respecto a los modelos de rimas de los tercetos, Rengifo incluye y excluye unos tipos u otros independientemente de que estos hubieran sido aceptados o rechazados por las autoridades italianas o españolas. Si bien es cierto que la presencia de algunos de ellos, los que terminan en pareado o reúnen tres versos consecutivos con la misma rima, sólo se explica por influencia de la norma italiana, dominante en este caso con respecto a la española. Pero ni siquiera Tempo, a pesar de la cantidad tan elevada de veces que lo cita Rengifo, es para este una autoridad indiscutible. No sólo porque haya omitido la rima CDEDC, que sí estaba en el tratado del juez paduano, sino también porque a los cuatro esquemas de la *Summa* que se repiten en el *Arte poética española*, Rengifo añade todavía cinco más: CDEDEC, CDDCDD, CDEEDC,

<sup>536</sup> Cf. RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 91-92.

<sup>537</sup> Sigo la edición de CAVALCANTI, G. *Cancionero* (ed. de J. R. Masoliver). Madrid: Siruela, 1990.

<sup>538</sup> Véase GORNI. *Metrica e analisi...*, p. 76.

<sup>539</sup> Cf. BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 394, n. 184.

<sup>540</sup> En el cómputo de Clarke, 60 sonetos llevan el esquema CDECED, 131 el tipo CDEDEC (aunque 104 de estos son de Bartolomé Leonardo de Argensola) y 25 las rimas CDEEDC.



CDECED y CDDDC. De aquí puede dar la impresión de que nuestro autor prescribe por intuición o capricho, y sin embargo, si tenemos en cuenta que entre los nueve esquemas de Rengifo se hallan seis de los nueve más frecuentes en nuestra poesía<sup>541</sup> y, sobre todo, cuatro de los cinco primeros (sólo falta el ya comentado CDEDCE, tercero en el cómputo global de Clarke), debemos concluir que Rengifo conocía aceptablemente los usos españoles del soneto, entre los que, tal vez, quiso introducir algunos de los italianos. Casi cabría afirmar que los esquemas de Rengifo reflejan tanto más que los de Tempo los usos del tiempo y del país en que cada uno publica su tratado, porque, según ha constatado Gicovate, de los cinco esquemas de Tempo, tres van a ser de los de más éxito (CDCDCD), de los más populares (CDE-CDE) o de los de uso más común (CDEDCE); mientras que en cuanto a los otros dos, uno desaparece casi por completo (CCDDEE) y el otro es «poco usado y hasta considerado defectuoso por el pareado y la distancia entre la primera y la última rima» (CDEEDC)<sup>542</sup>. Pero la selección de Tempo supone al menos «un paso enorme hacia el establecimiento de reglas en italiano, y en español después»<sup>543</sup>, especialmente en colaboración con Rengifo. Algunas de sus formas tuvieron éxito, como por ejemplo, la de rimas alternas (CDCDCD) o la de rimas correlativas (CDECDE)<sup>544</sup>; otras no tanto. Entre los menos aceptados, y en lo que se refiere a España, están todos los acabados en final pareado, muy rara vez presentes en nuestra poesía. Así, el esquema CCDDEE («tercetos duatos» los llama Tempo) que en Italia fue usado por poetas del s. XIV, como Cino da Pistoia, en España apenas cuenta con un ejemplo en Quevedo, si bien con un heptasílabo en el segundo terceto<sup>545</sup>.

Las variaciones con respecto al esquema tradicional del soneto no sólo afectaron a los modos de rimar los tercetos. Se desarrollaron variedades del soneto tradicional que introducían o un número diferente de versos, o versos de distinta especie, o rimas peculiares en los cuartetos, o dificultades nuevas

<sup>541</sup> Que son los siguientes, por orden de frecuencia de mayor a menor: CDECDE (1.º), CDCDCD (2.º), CDEDEC (4.º), CDECED (5.º), CDEEDC (7.º) y CDEEDC (9.º).

<sup>542</sup> En cambio, FOSTER. *Petrarca...*, p. 158-159 lo considera un esquema «elegante».

<sup>543</sup> GICOVATE. *El soneto en la poesía...*, p. 14-15.

<sup>544</sup> Bembo dirá que este esquema «da a la composición mayor solemnidad, y en realidad se encuentra exclusivamente en la más elevada lírica de arte» (véase FUBINI. *Métrica y poesía...*, p. 200-201); para Foster es el más grave (FOSTER. *Petrarca...*, p. 158-159); y según Gorni, este y el anterior (CDCDCD) constituyen las rimas canónicas de los tercetos (GORNI. *Métrica e analisi...*, p. 76).

<sup>545</sup> Se trata del salmo III de *Heráclito Cristiano* («¿Hasta cuándo, salud del mundo enfermo...?»), aunque de consideración problemática como soneto. No lo aceptó así José Manuel Ble-cua, pero Tavani, en mi opinión con toda razón, defendió su condición de soneto, atendiendo precisamente a la tradición italiana de sonetos con tercetos pareados y con versos heptasílabos (TAVANI. «Relaciones entre forma y significado...», p. 357-359). La innovación formal de Quevedo en el ámbito de la poesía española vendría a constituir así una desviación de la norma petrarquista tal como esta había sido difundida en España, esto es, con la mediación de Boscán y sobre todo de Garcilaso de la Vega, por «culpa» de la cual, como queda dicho arriba, se desterraron de la poesía castellana los pareados en los tercetos del soneto, así como la posibilidad de introducir en el segundo terceto rimas distintas de las aparecidas en el primero o versos heptasílabos alternando con endecasílabos.

en su composición (ecos, acrósticos, bilingües, etc.). Pero no todas las variantes del soneto que vemos en preceptistas como Tempo o Rengifo dependen de caracterizaciones métricas. Algunas de ellas se deben al número de versos y al esquema de rimas (*duplex, dimidiatus, caudatus, continuus, retornellatus*), a las variaciones de rimas en los tercetos o al uso de rima interna (*incatenatus*) o al ritmo o medida de los versos (*duodenarius metricus, mutus, septenarius y communis*). Pero las características de los sonetos *retrogradus, repetitus, semiliteratus y bilinguis*, provienen, al menos en parte, de la naturaleza o disposición del contenido<sup>546</sup>. En nuestra literatura estas formas no tuvieron ningún éxito. Casi ninguno de los poetas de renombre, dice Baehr, escribió sonetos de este género<sup>547</sup>. Y muchas de estas variaciones sólo aparecen en el *Arte poética española*<sup>548</sup>, por lo que no sería nada extraño que, siguiendo el ejemplo de Tempo también en esto, el propio Rengifo hubiera tenido que componer los textos con que ilustra casi todas estas modalidades. Lo cierto es que Rengifo copia fielmente todos los modelos de sonetos de ingenio que describe en su tratado (los esquemas, no los textos). Ninguno es invención suya o propio de alguna innovación de los poetas españoles. El *Arte poética española* los traslada a sus páginas directamente desde la *Summa* del italiano, y aun así, todavía deja allí algunos que este había descrito. Toda esta «zona patológica» del soneto, como la denomina Fubini, se transmite directamente de preceptiva a preceptiva, sin que se dé una efectiva propagación entre los poetas. Tal vez porque estos artificios «no responden a una auténtica necesidad estética», sino que resultan más bien de haber tomado el soneto como campo de experimentación «para probar las diferentes posibilidades de la lengua o del metro»<sup>549</sup>. Así que, imitando la prolija actividad versificadora de Tempo, Rengifo se ve obligado a improvisar las posibilidades mostradas por el juez paduano en poemas que, como los de su maestro, también han caído en el olvido. De entre todas esas variedades, sólo los sonetos con estrambote (que Gicovate no considera «ingenios»<sup>550</sup>) tuvieron en España alguna difusión. Con respecto a las demás variedades vale aquí el juicio de Cascales: «otros [sonetos] se hallan que exceden este número [de 14 versos], aunque poco recibidos. Lo que sé decir es que nunca Petrarca se atrevió a hacerlos, y esto me basta para no seguirlos; si los imitare alguno, son raras veces»<sup>551</sup>. De todos ellos nos ocuparemos con más detalle en otro apartado de este capítulo.

<sup>546</sup> Cf. ANDREWS (ed.). En: TEMPO. *Summa artis...*, p. 131-132. Para las denominaciones utilizadas en esta enumeración, sigo la terminología de Antonio da Tempo.

<sup>547</sup> BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 387.

<sup>548</sup> Así se deduce del trabajo de Navarro Tomás: «No se encuentran entre los autores examinados las variedades de sonetos doblados, terciados, continuos y retrógrados hechos notar bajo la influencia italiana por Rengifo» (NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 253 y n. 5).

<sup>549</sup> FUBINI. *Métrica y poesía...*, p. 185.

<sup>550</sup> GICOVATE. *El soneto en la poesía...*, p. 14.

<sup>551</sup> CASCALES. *Tablas poéticas...*, p. 448. Entre los sonetos de ingenio se refiere a los que hacen uso de la rima en eco, de los cuales vuelve a repetir el mismo texto que ya había sido utilizado por Rengifo (IBÍDEM, p. 447).



#### 5.4.2.2. La canción

Rengifo es petrarquista sobre todo por el tratamiento que da en el *Arte poética española* a la canción italiana. Su tratado recoge en el capítulo LX, el más extenso de toda la obra, todos los 26 paradigmas de canción utilizados por el gran poeta toscano. A ellos sólo añade cuatro más, elegidos de sendas canciones de Dante, Cavalcanti, Cino da Pistoia y el enigmático «M. F. P.», de quien no sabemos más que el que sus iniciales coinciden con las de Micer Francesco Petrarca. Esta absoluta sumisión a la autoridad de Petrarca no termina en el capítulo dedicado a la canción. También los que se ocupan de las *ballatas* y madrigales (capítulos LXI y LXII) insisten en remitir casi exclusivamente a los esquemas del *Canzoniere*. De la misma manera que en estos capítulos el nombre de Petrarca sirve de referencia casi única como fuente de paradigmas, así también lo cierto es que nunca antes o después se le vuelve a mencionar en la parte teórica de su tratado, excepción hecha de una discreta nota al margen en el capítulo LVII («De los tercetos»). Es decir, Rengifo es petrarquista *sobre todo*, pero también *sólo*, por el tratamiento que da en el *Arte poética española*, a la canción italiana, a la ballata y al madrigal<sup>552</sup>, puesto que ya hemos visto que su estudio del soneto es, por una parte, independiente, y por otra, deudor de Tempo, especialmente en lo que se refiere a sus variedades. De Petrarca, de Tempo y de su propio conocimiento le llega a Rengifo su concepto de canción:

Canción es nombre genérico, por el cual se significa cualquiera composición de versos para cantar. Tómanle ya los poetas italianos por tres maneras de composiciones, que llaman canción seguida, ballata, madrigal: a las cuales el Petrarca siempre llama canciones, usando del nombre común por los particulares<sup>553</sup>.

Tempo y Ruscelli ya habían dicho lo mismo<sup>554</sup>, así que puede creerse que era común entre los tratadistas incluir dentro del nombre de canción no sólo la canción propiamente dicha, sino también la ballata y el madrigal. De hecho Rengifo remite a las canciones de Petrarca incluyendo en la misma cuenta canciones propiamente dichas, ballatas, madrigales y sextinas, de manera que, por ejemplo, la primera canción propiamente dicha de Petrarca ocupa el cuarto lugar en la ordenación de Rengifo, puesto que va precedida de dos ballatas y una sextina. Esta indistinción genérica parece

<sup>552</sup> De todos los tipos de canciones, ballatas, sextinas y madrigales que describe Rengifo sólo uno de estos últimos (el madrigal V) presenta un esquema no utilizado por Petrarca y es, además, el único que Rengifo no ejemplifica.

<sup>553</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LIX, p. 64.

<sup>554</sup> Vid. TEMPO. *Summa artis...*, p. 49: «[Ballatae] possunt appellari et vulgariter appellantur cansiones»; Ruscelli, G. ed.cit., p.77: «In quanto al nome, s'è detto avanti che Canzoni in questa lingua è come voce generale così alle Canzoni grandi, como alle piccole, e che anco le Ballate, i Madrigali, e per sino il Sonetto gli Scrittori hanno compreso sotto questo nome di Canzone».



deberse a la dependencia primitiva que estas formas tenían con respecto a una determinada melodía, como veremos más adelante con mayor detalle. Quevedo no debió de entender bien las palabras de Rengifo cuando le reprocha el uso que hace del término «canción»:

Aunque Rengifo con su *Arte de consonantes*, para inquietar muchachos, haga [d]el nombre de canción particular género de poesía, es nombre genérico a todo poema corto que se pueda cantar<sup>555</sup>.

Bien considerado, lo cierto es que la definición de Rengifo apenas difiere un punto de la quevediana, aunque la extienda luego a los géneros propios de la poesía italiana. Da la impresión de que Quevedo se refiere particularmente a la canción como una forma propia de la lírica tradicional española, semejante al villancico, por ejemplo. Rengifo, en cambio, se ocupa como es evidente, de la canción petrarquista. Pero ambos tienen razón. Quevedo, porque, efectivamente, la canción genuina de la lírica tradicional, y aun la petrarquista en sus orígenes, iban destinadas al canto. Rengifo, porque ese era realmente el nombre que se daba al género del que él se ocupa en las fuentes italianas, donde la canción constituía un género poético propio en el que, como hemos visto, Petrarca incluía tanto la canción propiamente dicha, como las ballatas y los madrigales.

Los tratadistas y poetas distinguían estos tres géneros entre sí sobre todo por su extensión. Francesco de Barberino, en una breve nota de poética vulgar que precede a sus *Documenti d'amore*, compuestos entre 1306 y 1313, llama a la canción «canción extensa», para diferenciarla de la ballata, denominada simplemente «canción»<sup>556</sup>. Tempo viene a declarar lo mismo y de manera igual de clara en su *Summa* (1332):

Ad quod sciendum est quod cantiones extensae, dicuntur ad differentiam ballatarum [...]; quae ballatae etiam cantiones vulgariter apellantur, et sic possunt appellari largo modo sumpto vocablo. Sunt tamen breviores ballatae superiores in verbis quam cantiones extensae, ut infra patebit, nam cantiones extensae sunt prolixiores, et earum materia longa, et ideo dicuntur extensae<sup>557</sup>.

El desarrollo de la materia obliga a ampliar el esquema métrico de las canciones primitivas hasta dar primero con las formas provenzales de la canción, luego con el esquema fijado por Dante, y por fin con la canción petrarquista. Rengifo, siguiendo a Tempo, repite la distinción entre canción, propiamente dicha, y ballatas y madrigales, en función

<sup>555</sup> QUEVEDO, F. de. *Anacreonte castellano* (1609). En: *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1986 (6ª. ed.), T. II, p. 770.

<sup>556</sup> Cf. SEGURA COVARSI. *La canción petrarquista...*, p. 35-36, n. 2.

<sup>557</sup> TEMPO. *Summa artis...*, p. 60.

del tratamiento más o menos extenso que se da a la materia en cada uno de estos tres géneros:

Este nombre da Antonio da Tempo a las canciones que llevan muchas estancias, y prosiguen alguna materia larga, a diferencia de las ballatas y madrigales, las cuales no piden argumento que se dilate y extienda mucho<sup>558</sup>.

Pero el esquema de esta canción petrarquista apenas aparece esbozado en el tratado de Rengifo, salvo a través de los ejemplos. La *Summa* de Tempo muestra esta misma carencia y no es difícil suponer que a ello se deba la escasez de explicaciones acerca de la estructura de esta forma en el *Arte poética española*, cuyos comentarios al respecto se resumen en que cada canción se compone de estancias y remate, que el número de estancias no es fijo, aunque «de ordinario no pasan de diez, o de doce», que el esquema de la primera estancia debe repetirse en las demás y que el remate «no ha de llevar las mismas consonancias que las demás» estancias. Nada dice Rengifo acerca de la estructura interna de estas estancias cuya definición en su tratado es casi tautológica: «Estancia llamo una parte de la canción dentro de la cual hay todas las consonancias que pide la canción, cuya es la estancia»<sup>559</sup>. La falta de doctrina sobre este aspecto en la *Summa* de Tempo y también en el *Rimario* de Ruscelli le lleva a Rengifo a tener que elaborar su propia definición de estancia y a no profundizar más de lo ya visto en su orden interno. Si no lo hacen sus fuentes, él tampoco. Sin duda, le debió de parecer acertado el criterio de Ruscelli de que los esquemas de canciones usados por Petrarca podía verlos y analizarlos cada uno por sí mismo, sin necesidad de tener que explicárseles<sup>560</sup>, por lo que lo mejor era limitarse a reproducirlos sin más. Sin embargo, el autor del *Rimario* se refería, desde luego, a los esquemas de rimas en particular, y no a la estructura bipartita de cada estancia (*frons+sirma*), de la que nada se habla en la obra de estos autores. Parece que lleva razón R. Andrews, el editor del tratado de Tempo, cuando afirma que, dado el prestigio de la *Summa* de este juez paduano en el s. XV, su menosprecio de la canción, su falta de interés por esta forma, apenas esbozada en su obra, contribuyó a que algunos preceptistas métricos del s. XVI italiano, como Mario Equicola o G. Ruscelli, demuestren no haber entendido nada de la estructura de la canción<sup>561</sup>. Este mal acaba afectando también a Rengifo y con él a cuantos se guiaron por su tratado. Rengifo, sin entrar en más detalles, reproducirá uno por uno los 26 paradigmas utilizados por Petrarca, más otros cuatro de otros tantos autores diferentes, y con ello pretende dar por resuelto este punto, omitiendo cualquier referencia a los tipos de verso que podían entrar en la composición de la estancia (endecasílabos y heptasílabos, especialmente, pero también

<sup>558</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, IX, p. 64.

<sup>559</sup> IBÍDEM.

<sup>560</sup> RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 78.

<sup>561</sup> ANDREWS (Ed.). En TEMPO. *Summa artis...*, p. 120.



pentasílabos en alguna canción de Cino da Pistoia, por ejemplo, que a Dante le parecía una de las más ilustres<sup>562</sup>), al número mínimo y máximo que de ellos se aconsejaba para cada estancia<sup>563</sup>, a la función estilística de unos tipos y otros de versos, como dejara asentado Dante (endecasílabos para materias graves, heptasílabos para asuntos menos solemnes), a la función estructural del verso que hace de «llave» o eslabón entre el *frons* y la *sirma*, etc.

De todo lo que se refiere a la estructura de la estancia, Rengifo sólo tiene en cuenta el orden de las rimas. El único esquema de estancia que se deduce del *Arte poética española* es el más frecuente y canónico después de Petrarca: estancia con pies y sirma, donde los pies son casi siempre dos y cada uno puede contar de 2 a 4 versos (raramente 6), alternando de forma muy variada endecasílabos y heptasílabos. Si son de 3 versos o se repite el mismo orden de rimas en cada pie (ABC-ABC) o en el segundo se invierte el orden de las dos primeras (ABC-BAC). Si son pies de 4 versos las posibilidades son mucho más complejas. También en el remate ocurre lo mismo. Rengifo sólo se refiere a su orden de rimas, para decir que «no ha de llevar las mismas consonancias que las demás» estancias, pero no dice que han de seguir un orden relacionado de alguna manera con el esquema de rimas de la sirma, cosa que sin embargo luego tiene en cuenta, puesto que en sus esquemas de rimas, los que corresponden al remate van colocados junto a las rimas de la sirma que le sirven de modelo. De manera que los esquemas de rimas del *Arte poética española* se ajustaban a las recomendaciones de Dante: frons dividida en 2 pies que repiten las mismas rimas, aunque no necesariamente en el mismo orden; una sirma no dividida, pero ligada al frons por un verso que hace de llave o eslabón y que rima con el último del segundo pie del frons; y un final normalmente pareado (sólo cinco canciones de Petrarca no acaban las estancias en final pareado: XXVIII, L, CXIX, CXXVIII y CCCLXVI). Son excepciones a este esquema general las canciones XXIX, LXX, CV y CXXXV de Petrarca, que comentaré más adelante.

Para los poetas que vinieron después, el esquema de Petrarca se convirtió en modelo único, aunque en la teoría los preceptistas admitieran con más o menos generosidad la posibilidad de que los nuevos autores introdujeran variaciones sobre los esquemas canonizados, es decir, petrarquistas. La evolución estructural de la canción fue debida precisamente a la facultad concedida al artista de ordenar libremente el paradigma métrico de la canción<sup>564</sup>. Sánchez de Lima, por ejemplo, otorgaba a los poetas, prácticamente sin

<sup>562</sup> GORNI. *Metrica e analisi...*, p. 34. Para Dante podía haber también versos de 3 sílabas. En España, sin embargo, hay pocos ejemplos de estancias con versos de 3 y 5 sílabas (Cf. SEGURA COVARSI. *La canción petrarquista...*, p. 42-43). Por el contrario, el propio Rengifo se encarga de recoger un ejemplo de canción compuesta sólo de versos endecasílabos, caso que no se da en ninguna de Petrarca, sino en una de Cavalcanti.

<sup>563</sup> Por ejemplo, las canciones de Petrarca tienen una extensión de 7 (la III) a 20 versos (la VI), y los poetas españoles se atuvieron, en general, a estos límites (cf. SEGURA COVARSI. *La canción petrarquista...*, p. 51).

<sup>564</sup> SEGURA COVARSI. *La canción petrarquista...*, p. 21.



límites, esta facultad<sup>565</sup>. Pero a Rengifo le parece que el preceptista hispano-portugués es demasiado condescendiente:

Algunos han pensado que es libre a cualquier poeta hacer en las canciones las consonancias que quisiere; y no me maravillo sean deste parecer los que hubieren leído un dialoguillo que hizo Miguel Sánchez de Lima, en el cual da esta licencia y libertad a todos; y los que hubieren considerado muchas canciones que andan escritas de mano de grandes poetas, en las cuales hay tan varias, y tan diferentes consonancias, que parece que no hay ley, ni medida cierta en este género de poesía; pero engañanse en esto, como en muchas otras cosas tocantes a esta Arte. Lícito es inventar nuevas canciones, pero no a todos, sino a solos aquellos que tienen arte y prudencia para lo hazer, y saben componer sonadas que convengan a las consonancias que inventaren, y cuando no concurren estas circunstancias, debe cada uno usar de las canciones y consonancias que usaron los italianos más insignes, de quien tomamos estos metros<sup>566</sup>.

El recuerdo de la necesaria vinculación entre texto poético y melodía en la primitiva canción es lo que da lugar a esta postura tan rígida en Rengifo. Y es verdad que la división de la estancia de la canción dependía al principio de la melodía, pero ya en Boscán y Garcilaso, dice Segura Covarsi, se ve esta división como una cuestión de gusto, en donde el poeta tiene cierta libertad para hacerla o no:

Estudiando el esquema métrico de la canción de Petrarca, y más aún de la anterior, resulta evidente que su estructura era complicadísima y ofrecía grandes dificultades su composición, que entonces era justificada por la melodía que se adaptaba a ella; pero una vez que desapareció esta costumbre, ya no era necesaria aquella rigidez en su estructura<sup>567</sup>.

De ahí surgió la posibilidad de buscar esquemas más sencillos. Por otra parte, cuando Rengifo prescribe que sólo inventen nuevos esquemas de canción aquellos que sepan «componer sonadas que convengan a las consonancias que inventaren», está imponiendo una condición que no cumplían ni tan siquiera los mismos poetas italianos, los cuales, según Fubini, componían el texto, pero no la música, que corría a cargo de otros. Además, el propio Dante, había afirmado ya enérgicamente que lo importante en una canción es el

---

<sup>565</sup> «Las canciones, así en los pies como en el concertar los consonantes, todo es al alvedrío de los poetas, con que guarden siempre el orden de las sílabas, que los pies largos sean siempre de once, los cortos de siete: y podrá el poeta poner pies largos y cortos a su alvedrío, donde y como le pareciere, con una condición, y es, que se guarde mucho de que el sonido de pies y consonantes, ni la sentencia, ofendan el oído de los lectores, que muchas veces le parecerá estar bien medido un pie, y los consonantes ser buenos, y ofenderán, de suerte que nadie se atreva a esperarlos» (SÁNCHEZ DE LIMA. *El arte poética...*, Diálogo II, p. 71).

<sup>566</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LIX, p. 64.

<sup>567</sup> SEGURA COVARSI. *La canción petrarquista...*, p. 40-41 y 63.

tejido de las palabras<sup>568</sup>. Para Dante la rima es la que aproxima la poesía a la música<sup>569</sup>. Francesco Barberino, otro preceptista contemporáneo de Tempo, concede gran libertad al poeta para que ordene los pies y las vueltas de la canción de forma que la estructura resultante permita adaptar con facilidad la repetición melódica<sup>570</sup>. Ya desde el s. XII se concibe la canción como una composición lírica acompañada de una melodía, pero con una tal diversidad de esquemas que bien puede afirmarse que esa «variabilidad es ley esencial de este género poético, y que se mantiene a lo largo de toda su evolución»<sup>571</sup>. Al insistir en la dependencia entre el esquema de la canción y la música que le ha de servir de acompañamiento, Rengifo previene al menos contra muchos de los errores y falsas apreciaciones que surgen como consecuencia del desconocimiento del origen musical de esta composición<sup>572</sup>. En cambio, esto mismo le lleva a restringir excesivamente la libertad de los poetas. No puede decirse que Rengifo tenga algún precepto contrario a las normas reconocidas de la canción (lo cual tiene ya de por sí un mérito incuestionable, frente a otros tratadistas como Bello o Benot que incurren en numerosos errores en sus comentarios acerca de la canción), pero sí que carece de la sutileza suficiente como para poder comprender mejor la extensión de esas normas. Cuando apoya sus restricciones en el ejemplo de Boscán y Garcilaso, demuestra que no ha analizado correctamente todas sus canciones. La número XI de Boscán («Después que perdí la dulce libertad»), por ejemplo, aunque de dudosa atribución, ofrece varias novedades con respecto a la petrarquista, especialmente la de llevar diferentes esquemas métricos en cada estancia, lo que se oponía a una de las leyes fundamentales del género<sup>573</sup>.

<sup>568</sup> FUBINI, *Métrica y poesía...*, p. 144. La melodía musical, dice Segura Covarsi, es fundamental en el concepto primitivo de la canción, pero «si bien es verdad que sólo los provenzales y franceses acompañaban con música sus canciones, Dante, al perderse este hábito [...] buscaba sustituirlo por la armonía que alcanzara el verso mediante una distribución ajustada de acentos y rimas, y en este mismo sentido se manifestaban Barberino y Antonio da Tempo» (SEGURA COVARSI, *La canción petrarquista...*, p. 39). Pero Tempo no alude en ningún momento a la musicalidad de la canción, como género, sino a la del verso.

<sup>569</sup> SEGURA COVARSI, *La canción petrarquista...*, p. 44.

<sup>570</sup> IBÍDEM, p. 35-36, n. 2.

<sup>571</sup> IBÍDEM, p. 25.

<sup>572</sup> IBÍDEM, p. 81.

<sup>573</sup> Se trata, en cambio, de la canción número 10 del Libro II de la edición de las poesías de Boscán a cargo de Carlos Clavería; cf. BOSCÁN, J., *Obras* (ed. de Carlos CLAVERÍA). Barcelona: PPU, 1991, p. 407-411. Segura Covarsi añade otras novedades en las canciones de Boscán, hasta concluir que «a la vista de estos datos, consideramos injustificado el juicio que a Rengifo le merecen las canciones de Boscán, al afirmar que sigue siempre a Petrarca» (SEGURA COVARSI, *La canción petrarquista...*, p. 101-103). Un poco antes, el mismo crítico recuerda también una conferencia pronunciada en Barcelona por Joaquín de Entrambasaguas en donde este defendía «con ciertas limitaciones» la originalidad de Boscán frente a lo dicho por Rengifo (IBÍDEM, p. 96). Hay que decir en favor de Rengifo que su afirmación literal es que «si bien las miramos [las canciones de Boscán y Garcilaso], no discrepan casi en nada de las de Petrarca». Quizá el matiz de ese «casi» pasó inadvertido para J. de Entrambasaguas, como se le pasa a Segura Covarsi, quien lo omite en su transcripción de las palabras de Rengifo. No obstante, es cierto que una variación estructural tan evidente como la comentada no puede despacharse con tanta ligereza como hace Rengifo.



Parece claro que los preceptos de Rengifo se refieren a un modelo de canción que se corresponde más con lo que se ha dado en llamar «período de iniciación» de la canción petrarquista en España (1500-1550), que con el posterior «período de nacionalización» (1550-1600), puesto que el primero se caracteriza por la imitación fiel de Petrarca y el segundo por la introducción de novedades estructurales y temáticas<sup>574</sup>. En este caso, Rengifo, a pesar de publicar su tratado en 1592, apuesta por la norma clásica y consolidada, la de Petrarca y Garcilaso. Le faltó la perspectiva suficiente que le hubiera permitido darse cuenta de que en el s. XVI la canción ya no se cantaba y que, por tanto, ya ni siquiera era necesario que los dos pies del *frons* fueran idénticos en cuanto a su número de versos, a la medida de los mismos o a las rimas, aunque no fueran estas en el mismo orden<sup>575</sup>. Los poetas españoles ya no respetaban tanto la antigua semejanza entre los dos pies del *frons*<sup>576</sup>, pero en Rengifo, como es lógico, dada su dependencia de Petrarca, no hay ningún ejemplo de canción en el que se falte a esa simetría. No obstante, Rengifo y el resto de los poetas y preceptistas del s. XVI viven en el equilibrio entre la posibilidad normativa de realizar una cantidad casi infinita de variantes combinatorias y la presencia, en cierto modo también normativa, de los modelos más ilustres con su número limitado de paradigmas. Y así, unos serán más favorables a la variación y otros menos.

Con respecto a Rengifo, el único comentario que podemos hacer de sus variedades de canción es que, naturalmente, no recoge otros esquemas que no sean los utilizados por Petrarca y los otros cuatro autores que completan su muestrario (Dante, Cavalcanti, Cino da Pistoia y M. F. P.). Del esquema que hemos señalado como general en Petrarca, sólo diferían cuatro de las canciones del *Canzoniere*, ya enumeradas. La pequeña sorpresa que nos depara Rengifo en este punto es la de no haber incluido en su tratado el único paradigma de canción que Tempo ofrece en la *Summa*. Esta vez el juez paduano se desviaba demasiado de la norma petrarquista asumida y reconocida por el autor del *Arte poética española*, dado que los dos pies del *frons* adoptan rimas diferentes, con un esquema ABbA, CDdC, seguido de una *sirma* EEfFGG. Aunque este modelo se podía hallar en algún poeta italiano (por ejemplo, en la canción XXXV de Antonio da Ferrara, según la edición de Belluci<sup>577</sup>), no representaba una norma seguida frecuentemente en el s. XIV, y menos todavía después de Petrarca, razón indiscutible que lleva a Rengifo a no tenerla en

<sup>574</sup> Para una información más amplia de las características de la canción en cada uno de estos dos períodos; cf. SEGURA COVARSI. *La canción petrarquista...*, p. 98-99 (iniciación) y 159-160, especialmente, (nacionalización).

<sup>575</sup> Exigencia recogida expresamente en Dante, según el cual, en la estancia que él llama «discontinua» debe haber dos melodías distintas, y una de ellas debe repetirse dentro de la misma estancia (cf. FOSTER. *Petrarca...*, p. 151), lo que obliga a que los dos pies o las dos vueltas que repiten la melodía sean iguales. En Petrarca todas las canciones llevan sólo el *frons* dividido en dos partes (pies) que repetirán la misma melodía. La única que lleva dividida la *sirma* es la CV («Mai non vo'più cantar»), que se corresponde con la canción 15 de Rengifo.

<sup>576</sup> BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 345-346.

<sup>577</sup> Cf. ANDREWS (Ed.). En: TEMPO. *Summa artis...*, p. 120.



cuenta. Sin embargo es Tempo quien canoniza el que luego será el uso italiano normal de la canción *singulars*, esto es, con rimas nuevas de estancia en estancia, pero siguiendo en todas ellas el mismo esquema. Las excepciones, salvo para textos arcaicos, deben ser consideradas después de Tempo, casos raros y voluntarios ejercicios de estilo<sup>578</sup>. Pero si este no era un buen modelo, Ruscelli le ofrecía a Rengifo la posibilidad de fijarse en otros autores, como Bembo, el Cavalier Caro, etc., que habían hecho uso de otros esquemas distintos de los de Petrarca, y que, sin embargo, le parecían al autor del *Modo di comporre in versi* tan bellos como los del famoso poeta toscano<sup>579</sup>.

Por otra parte, muchas de las canciones de Petrarca presentan recursos métricos procedentes de la tradición provenzal o introducidos por él mismo que Rengifo no tiene en cuenta si no afectan al orden de las rimas finales de cada estancia. Así, derivan de esa tradición provenzal, por ejemplo, el uso de la *cobla unissonans o disoluta* (XXIX, «Verdi panni [...]»), del *esconding* (XIX, «S'í'l dissì mai [...]»), del estilo de las *frottola* (XI, «Mai non vo'più [...]»), etc. En cuanto a los usos introducidos por el propio Petrarca, destacan canciones como la XIX, ya referida, bastante artificiosa en el remate, en el que hace uso de rimas duplicadas y de *rima al mezzo*, recurso este que también se da en su canción CCCLXVI («Vergine bella [...]»), por ejemplo, etc. Hay, pues, en Petrarca aspectos métricos que pasan desapercibidos a Rengifo, cuyo muestrario de paradigmas petrarquistas resulta empobrecido por un exceso de simplificación.

Tampoco alcanza el ingenio del autor del *Arte poética española* a entender que los diferentes esquemas de canción tenían un sentido no caprichoso en tanto que relacionados unos con unos temas determinados y otros con otros diferentes. No se dio cuenta de que, como ya se podía leer en Dante, las canciones con muchos versos heptasílabos (por ejemplo, la CXXV, «Se'l pensier che me'strugge [...]» de Petrarca, que se corresponde con la canción 5 [2] de Rengifo, adaptación de una de Garcilaso: «A la sombra holgando»), considerados más vulgares, fueron usados por Sannazaro para temas pastoriles, y de hecho, y no por casualidad, la canción CXXV de Petrarca ha recibido el nombre de *pastorella*, por su contenido campestre y su lenguaje «rudo» (es un decir), como quiso el propio poeta. Ni de que, por el contrario, aquellas en que predominaban los versos endecasílabos (por ejemplo, la XXIII, «Nel dolce tempo de la prima etade»<sup>580</sup>, o lo que es lo mismo, la

<sup>578</sup> Según BRISOCCHI, F. y DI GIROLAMO, C. (Eds.). *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. Dalle origini alla fine del Quattrocento*. Torino: Bollati Boringhieri, 1990, p. 245.

<sup>579</sup> Cf. RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 78.

<sup>580</sup> Rafael Lapesa se refiere precisamente a esta canción cuando admite que el uso casi exclusivo de endecasílabos en ella (que sólo tiene un heptasílabo en el verso décimo) se corresponde con el tono solemne de la composición, y así, añade: «en la poesía española y portuguesa la estancia de veinte versos, con sólo un heptasílabo o sin él, se empleó en poemas grandilocuentes de asunto religioso o heroico, o en atormentadas canciones amorosas», de lo cual trae varios ejemplos; cf. LAPESA, R. «La descendencia hispano-portuguesa de una canción petrarquesca: de Garcilaso a Camões y Cervantes». En: VV. AA. *Homenaje a Alonso Zamora Vicente...*, III, p. 131-147.

canción 6 de Rengifo: «Triste remate, lamentable historia») se consideraban más apropiadas para temas elevados. Y por ello, Bembo, Sannazaro, Tasso, etc., las utilizaron para escribir elegías o alabanzas de personajes ilustres, como hace Tasso en sus canciones dedicadas a los papas Gregorio XIV y Clemente VIII<sup>581</sup>. A pesar de que era esta una distribución sencilla y conocida<sup>582</sup>, Rengifo no hace ninguna diferencia entre unos tipos y otros<sup>583</sup>. Para él las canciones «seguidas» sirven en general tanto para églogas como para «elegías lamentaciones, afectos, alabanzas, consejos, descripciones y para cantarse con diferencia de voces»<sup>584</sup>.

Por lo demás, con respecto a la materia, Rengifo no precisa tampoco la idea repetida en Dante y Petrarca de que la canción debía contener un único pensamiento. Sólo afirma que en ella se prosigue «alguna materia larga», lo que la distingue de las ballatas y los madrigales. De aquí tal vez pudieran deducir los lectores del *Arte poética española* que si es «alguna» es porque no son «varias».

#### 5.4.2.3. La octava rima

Los elogios de Rengifo al «ilustre poeta don Alonso de Ercilla», autor de una de las aprobaciones del *Arte poética española*, el extendido uso de esta estrofa a fines del s. XVI, como declara el propio Rengifo, y la gracia que este parece encontrarle cuando, hablando de los sonetos terciados (que siguen un orden de rimas parecido al de la octava), afirma que son por ello «graciosos» reflejan el prestigio de la *octava rima* u *octava real* entre nuestros poetas y preceptistas. Famosa es, en este sentido, la repetición de este mismo halago algunos años después por Cervantes en el sexto capítulo de su *Quijote*. Otros preceptistas eligieron también *La Araucana* para ejemplificar sus preceptos (Juan de Guzmán, Luis Alfonso de Carvallo, Jiménez Patón, etc.). La consideración de la octava real vive, pues, en este momento, un período de plenitud. El Pinciano, a pesar de su admiración por Juan de

<sup>581</sup> Cf. GORNI. *Metrica e analisi...*, p. 22-24. No obstante esta división, que corresponde al uso de Dante, fue, según algunos, de poca o nula influencia en la poesía posterior (cf. BRISOCHI y DI GIROLAMO. *Manuale di letteratura...*, p. 245).

<sup>582</sup> Herrera opinaba también que «las canciones que tiene corto solo un verso son austeras, no agradables en l'armonía», salvo en la canción IV de Garcilaso (cito apud LAPESA. «La descendencia hispano-portuguesa...», p. 133), que se corresponde precisamente con el modelo de Petrarca ya comentado («Nel dolce tempo [...]»). Hay que advertir que Herrera no hace sino repetir casi literalmente un comentario idéntico de Ruscelli, que Rengifo también debía de conocer: «[...] quelle, che hanno un corto solo, como quella: «Nel dolce tempo de la prima etade [...] sono veramente troppo austere e poco grate nell'armonia» (RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 78-79), por oposición al esquema de la canción «Vergine bella [...]» mucho más bella por su dulzura, simetría, equilibrio, etc.

<sup>583</sup> Ni en cuanto a la alternancia de endecasílabos, ni a la de unas rimas y otras, en donde, al menos según Fubini, también se podía sugerir cierta gravedad (en esquemas de *frons* con rimas ABC-ABC) o mayor vivacidad cambiando ligeramente el orden (ABC-BAC); cf., FUBINI. *Métrica y poesía...*, p. 309.

<sup>584</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LX, p. 64.



Mena y por la gravedad del verso de arte mayor, confiesa en su *Filosofía antigua poética* de 1596 que no ve posible ponerse a escribir su poema épico *El Pelayo* (que terminará publicando en 1605) en otra estrofa que no sea la octava, pues:

como ya está tan recibida la octava y la consonancia en ella para la heroica, el que en otro metro escribiesse parece que se pone a peligro de no agradar y de perder su trabajo, y la pérdida será tanto mayor, cuanto la obra lo fuesse<sup>585</sup>.

La preceptiva de esta estrofa experimenta cierta evolución entre Sánchez de Lima y Cascales, al menos en la forma de considerar cómo ha de estar distribuida entre los versos que la componen la materia que le es propia. Esa evolución se caracteriza por una progresiva disminución de la extrema rigidez que se aprecia en Sánchez de Lima y que se manifiesta ya en la moderación de Rengifo y en la casi total flexibilidad de Cascales. Para Sánchez de Lima lo más acertado es «acabar razón a cada segundo pie, de dos en dos, y en los postreros resumir toda la estancia»<sup>586</sup>. Rengifo sólo exige que cada octava vaya rematada «con alguna sentencia o dicho, que dexé con sabor, y gusto al que la lee»<sup>587</sup>. En cambio, Cascales rechaza que la sentencia haya de concluirse al final de cada estrofa, pues admite que «hasta tres octavas puede correr la sentencia sin parar»<sup>588</sup>. Por el contrario, Sánchez de Lima y Rengifo son mucho más flexibles que Cascales en relación con los temas que se deben tratar en la octava. Para el autor de las *Tablas poéticas* la materia casi exclusiva de esta estrofa ha de ser la heroica<sup>589</sup>. En el *Arte poética Española*, en cambio, se afirma que la octava real es «muy a propósito en las comedias para razonamientos y oraciones»<sup>590</sup>, y fuera dellas, para descripciones, encomios, églogas y para historias seguidas»<sup>591</sup>. Esta diversidad está más cerca de lo que podía encontrarse en los textos italianos, en los que la octava real llegó a servir tanto para tratar temas burlescos como de recogimiento espiritual o amoroso<sup>592</sup>. También en España podía encontrar Rengifo antecedentes de esta variedad temática en Boscán, Garcilaso o Hurtado de Mendoza. Los dos primeros usaron la octava en poemas de tema amoroso, mientras que el tercero ofrece en sus *Estancias vizcaínas* el primer ejemplo de octavas burlescas y satíricas, luego también presentes en el *Poema heroico de Orlando el Enamorado* de Quevedo<sup>593</sup>.

<sup>585</sup> LÓPEZ PINCIANO. *Philosophía Antigua...*, II, p. 250.

<sup>586</sup> Cito apud DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas...*, p. 239.

<sup>587</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LIV, p. 59.

<sup>588</sup> CASCALES. *Tablas poéticas...*, p. 255.

<sup>589</sup> IBÍDEM, p. 257.

<sup>590</sup> Baehr afirma que la función de las octavas en el teatro no se distingue de la de los romances, como se aprecia en el *Arte nuevo* de Lope (BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 289).

<sup>591</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LIV, p. 59.

<sup>592</sup> Cf. GORNI. *Métrica e analisi...*, p. 104; y RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 63.

<sup>593</sup> Cf. BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 287-290; y NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 206 y 255-256.



Con respecto al esquema de rimas de la octava, Rengifo no recoge ninguna de las variaciones efectuadas por Hurtado de Mendoza (ABBAABCC, ABBABACC) ni el esquema *siciliano* de rimas exclusivamente alternas en toda la octava (ABABABAB). Sólo tiene en cuenta el que Gorni denomina esquema *toscano* tradicional<sup>594</sup>, con cláusula monorrima de dos versos (ABABABCC), sin duda el de mayor difusión.

#### 5.4.2.4. La sexta rima

Como variante de la octava rima u octava real parece que surgió la *sexta rima*, estrofa que recibe este nombre por primera vez del propio Rengifo, según parece deducirse de lo que él mismo afirma: «ay otras composiciones de seis versos que se podrían llamar Sextas Rimas»<sup>595</sup>. Parece también que la aparición de esta estrofa en España es bastante tardía, y tal vez debamos atribuir a Rengifo un papel destacado en su introducción y difusión. Al menos su descripción y su ejemplo son anteriores a los ejemplos más antiguos citados por Navarro Tomás y Baehr<sup>596</sup>. Quilis insiste en que se trata de una forma que «aparece en el Barroco, con poco uso, que aumenta, junto con la octava real en el Neoclasicismo», a pesar de que era una estrofa de uso frecuente en la poesía italiana, en la que se documenta desde al menos treinta años antes<sup>597</sup>. Por lo demás, tanto la materia como la estructura de la sexta rima son las mismas que las de la octava, teniendo en cuenta que la sexta rima tiene dos versos menos.

#### 5.4.2.5. El cuarteto

Parece que también fue Rengifo quien estableció por primera vez en España la distinción entre *cuartetos* y *serventesios*<sup>598</sup>. Lo curioso en este

<sup>594</sup> GORNI. *Métrica e analisi...*, p. 105.

<sup>595</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LV, p. 59-60.

<sup>596</sup> Cf. NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 256, n. 9, con un ejemplo de 1644; y BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 275-276, con uno de 1617. Baehr añade además que, en su opinión, esta estrofa pudo ser introducida por Pedro de Venegas, autor de los *Remedios de amor* (1617) o *Quevedo*. Pero anteriores a estos ejemplos son tanto el de Carvallo en su *Cisne de Apolo* (1602) como el del *Arte poética española* (1592), este último escrito seguramente por el propio Rengifo, pues no se conoce ninguno anterior y, por otra parte, utiliza un vocabulario y unos motivos (*cordera*, *comalido*) semejantes a los de la «Canción Fúnebre» de los preliminares del *Arte poética española*, atribuible casi con total seguridad al P. Diego García, es decir, a Rengifo.

<sup>597</sup> QUILIS. *Métrica española...*, p. 105; y GORNI. *Métrica e analisi...*, p. 132. El ejemplo de Gorni pertenece, no obstante, a un autor italiano del s. XVII llamado C. Porta.

<sup>598</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LVI, p. 60. Recuérdese lo ya dicho a propósito del soneto y su configuración de los ocho primeros versos como octava y no como dos cuartetos en el tratado de Rengifo. Sin embargo, Baehr advierte de que la distinción entre cuartetos y serventesios, originaria de Rengifo, aunque «también fue adoptada ocasionalmente por algunos teóricos modernos, no se impuso» (BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 261). Lo mismo en Navarro Tomás, quien afirma que «ha

caso es que el único precepto que da Rengifo para los cuartetos no es respetado en uno de los pocos ejemplos de esta estrofa de que tenemos noticia. Dice Rengifo: «si se continúan muchos [cuartetos], no ha de llevar el uno los consonantes del otro, sino siempre diferentes». En cambio, BLECUA menciona una composición anónima hecha de cuatro cuartetos cuyo orden de rimas (ABBA ACCA ADDA AEEA) consiste en repetir la rima del primer y cuarto verso del primer cuarteto en los otros tres restantes, dejando la rima nueva para los versos segundo y tercero<sup>599</sup>. Quizá por influencia de los pocos ejemplos conocidos, Rengifo llega a la conclusión de que esta es una estrofa especialmente adecuada para poemas de circunstancias como los «epitaphios, títulos, y letras de emblemas y de imágenes». Y así, aunque san Juan de la Cruz ya había escrito una versión a lo divino de los cuartetos anónimos citados anteriormente, seguramente desconocida para el autor del *Arte poética española*, el ejemplo que este elige para su tratado es el conocido *Epitafio en la muerte del serenísimo príncipe don Carlos* («Aquí yacen de Carlos los despojos»), atribuido durante mucho tiempo a fray Luis<sup>600</sup>.

#### 5.4.2.6. El terceto

No encontramos ninguna particularidad o novedad destacables en las descripciones y comentarios del capítulo que Rengifo dedica a los tercetos<sup>601</sup>. Si acaso el hecho de que veamos allí dos esquemas de este tipo de estrofa: el tradicional de los tercetos encadenados, con rima ABA, BCB, CDC,... YZYZ; y el menos común de los «tercetos independientes» o «sin encadenar»<sup>602</sup>, con rimas ABB, CDD, EFF... YZZ. Este último tipo tuvo escasa presencia en la obra de nuestros poetas. Morley y Bruerton, Navarro Tomás y Baehr se refieren siempre a las pocas veces que aparece en la obra de

---

sido más corriente llamar cuartetos a ambas variedades» y añade que «el serventesio fue en provenzal e italiano una poesía generalmente satírica que podía componerse en cuartetos cruzados o en otras estrofas» (NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 208, n. 11). Esta ascendencia italiana es, sin embargo, la que sigue también Rengifo, como hace en otros casos ya comentados.

<sup>599</sup> BLECUA, J. M. «Notas sobre poemas del s. XVI». *RFE*, XXXIII (1949), p. 378-399, especialmente p. 378-380 donde comenta este ejemplo; y BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 262.

<sup>600</sup> Atribución generalmente rechazada. Cf. BLECUA, J. M. (Ed.). En: LEÓN, Fr. Luis de. *Poesía Completa*. Madrid: Gredos, 1990; o la edición del P. Vega (León, Fr. Luis de. *Poesías*. Barcelona: Planeta, 1977, p. LXII), quien excluye este epitafio y otros poemas atribuidos a fray Luis bajo la pretensión de recoger «solamente las auténticas [poesías] de fray Luis de León, sean originales o traducciones, y aquellas que ofrecen una probabilidad notable de autenticidad». En cambio, Lara Garrido enumera varios poemas dedicados a la muerte del príncipe Carlos, entre ellos el Epitafio atribuido a fray Luis, una elegía de Francisco de Figueroa y un epigrama de Lomas Cantoral, además, claro está, de la octava de Francisco de Aldana, todos ellos de gran difusión manuscrita; vid. ALDANA, Francisco de. *Poesías castellanas completas* (ed. de J. LARA GARRIDO). Madrid: Cátedra, 1985, p. 504, nota.

<sup>601</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LVII, p. 60-62.

<sup>602</sup> Así los denominan NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 258; y MORLEY y BRUERTON. *Cronología de las comedias...*, p. 181.



Lope esta variedad de los tercetos, y ninguno de ellos cita otro autor que los utilizara<sup>603</sup>. Rengifo les asigna dos usos fundamentales: «quando se haze uno solo o dos, son buenos para lo que los quartetes; pero quando muchos, sirven a la música»<sup>604</sup>. El ejemplo corresponde a la primera de estas dos posibilidades y por su contenido podemos deducir que se trataría seguramente de la letra de algún emblema, uso que, efectivamente, también les había asignado Rengifo a los cuartetos.

La doctrina de Rengifo sobre el terceto encadenado (ABA BCB DCD... YZYX) repite los tópicos tradicionales fijados para esta estrofa. Su inventor fue Dante, dice Rengifo apoyándose en Tempo<sup>605</sup>. Las materias apropiadas para este género, según Rengifo, son las mismas que venían enumerando muchos otros preceptistas:

[...] la historia seguida, porque ofrece su compostura y cadena un inmortal discurso y haze que el poeta pueda llevar la narración más simple, sucinta y breve, y menos llena de lo que los versados en esta arte llaman ripio. Son también muy a propósito para hazer églogas y lamentaciones, y tienen suavidad y dulçura para cartas en materia amorosa, y fúnebre, y para capítulos adornados de graves sentencias, y mucha erudición, quales los compuso el Petrarca en sus *Triunfos* y el Dante<sup>606</sup>.

Aparte de la obligada mención (como en todos los preceptistas) a Dante y Petrarca, encontramos en el momento de poner ejemplos un texto de Garcilaso y otro de Diego Hurtado de Mendoza, cuyo nombre esconde Rengifo bajo la indicación de «cavallero elegante poeta», tal vez por haber sido poeta caído en desgracia y desterrado en sus últimos años de vida (de 1568 a 1574) por el rey Felipe II, todavía en el trono cuando Rengifo escribe su tratado. El texto de Hurtado de Mendoza, algo retocado (seguramente por el propio Rengifo), ilustra lo que sería una *carta en materia amorosa* en tercetos. También eran muy conocidos los *capítulos* de Boscán, ausente en

<sup>603</sup> MORLEY y BRUERTON. *Cronología de las comedias...*, p. 181, fijan la aparición de los tercetos sin encadenar en algunas obras de Lope fechadas entre 1610 y 1622 (*El mejor mozo de España*, 1610; *Amor, pleito y desafío*, 1622). Añaden que se trata del periodo en que Lope «aumentó temporalmente su porcentaje de versos italianos y empezó a escribir una cantidad considerable de pareados en versos sueltos, pero que nunca pasaron de ser más que un elemento muy secundario, usado para dar variedad, y que desaparecieron, junto con el verso suelto, al comienzo de la tercera década del s. XVII». Vid. NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 258; y BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 236, quien distingue estos tercetos del terceto dantesco propiamente dicho, también llamado «terza rima», «terceto encadenado», etc.

<sup>604</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LVII, p. 61.

<sup>605</sup> Sin embargo, R. Andrews ha demostrado que el pasaje de la *Summa* en el que se comentan los tercetos dantescos es una adición al manuscrito original de la obra de Tempo que cabe atribuir a algún refundidor posterior de esta obra; cf. ANDREWS (Ed.). En: TEMPO. *Summa artis...*, p. 99 y 133. Pero fue esta reelaboración la que sirvió de texto base para la primera edición impresa de la *Summa* (1509), la utilizada por Rengifo.

<sup>606</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LVII, p. 60-61.



esta lista de Rengifo, quien para este género prefiere recordar, cómo hacían todos los demás, el clásico ejemplo de los *Triunfos* de Petrarca<sup>607</sup>.

Epístolas, elegías, églogas, capítulos y sátiras eran, en general, las materias asignadas a los tercetos. De todas ellas, sólo la última, que ya podía hallarse en castellano al menos desde los *Coloquios satíricos* (1553) de Antonio de Torquemada, quedan fuera del tratado de Rengifo, a quien, dada su condición religiosa, debió de parecerle esta una materia demasiado indecorosa. Por otro lado, se prescribe que estos argumentos deben distribuirse a lo largo de la composición de manera que:

no se ha de suspender el concepto de un terceto para otro, como de ordinario no se hace en el latín en los versos elegíacos, aunque Garcilaso de la Vega le suspendió en la Elegía segunda<sup>608</sup>.

Como ya había hecho Herrera, Rengifo identifica los tercetos con su equivalente métrico clásico, el dístico elegíaco, identificación que refleja, según Navarrete, «cómo los poetas elegíacos romanos estaban entre las fuentes principales de inspiración para Petrarca»<sup>609</sup>. Esta asimilación lleva a dictar otro precepto tópico en relación con los tercetos, el de que la sentencia no se suspenda de uno a otro<sup>610</sup>. Esta limitación debió de contribuir notablemente a

<sup>607</sup> Una de las mejores presentaciones de los «capítulos», como género poético, la hallamos en ARCE. *Literaturas italiana y española...*, p. 160: «capítulo ternario —dice— es toda composición escrita en tercetos, de argumento vario, preferentemente burlesco, por la intención de parodia con que surgió, pero también de carácter didáctico, moral, político e histórico». El Pinciano lo define como una «forma de estanza; la qual es muchas vezes muy larga, y que llega a sesenta tercetos y más; y la qual no deve multiplicar la consonancia, sino que todos los consonantes deven ser diferentes» (LÓPEZ PINCIANO. *Philosophía antigua...*, II, p. 277). Esta última exigencia aparece también expresada en el preámbulo «Al lector» que Hozes antepone a su traducción de los *Triunfos* de Petrarca. Allí confiesa Hozes haber intentado «huir de poner en un capítulo muchas vezes un mismo consonante» (cito apud RICO. «El destierro del verso...», p. 536). La traducción de Hozes (1553) es unos pocos años anterior a la publicación del *Rimario* de Ruscelli, en el que también se insiste en el precepto de que no se repita la misma rima dentro de un mismo capítulo (RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 69-70). Brioschi y Di Girolamo asimilan «en todo» el capítulo al serventesio, y lo definen (el capítulo) como una poesía no lírica de argumento didáctico, moral o «cómico-realístico», que también puede ser usado para temas amorosos (BRIOSCHI y DI GIROLAMO. *Manuale di letteratura...*, p. 260). A todos estos intentos de definición, Ruscelli añade un comentario sobre la utilidad de dividir en capítulos no sólo las composiciones extensas en tercetos, sino cualquier texto que se prolongue más allá de ciertos límites. En ambos casos, dice Ruscelli, parece muy adecuado dividir el conjunto en capítulos, si no se quiere asustar a los lectores o estudiosos con tener que leer casi de una sola vez todo un libro de principio a fin, sin encontrar un lugar de reposo y sin poder buscar con comodidad las cosas en lugares que estén señalados de alguna manera (RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 68). Sin embargo, todos estos preceptos sobre el «capítulo» no acaban de parecer muy precisos, lo que ha llevado a Claudio Guillén a definirlos como un «cajón de sastre —pseudoforma o antiforma— que durante varias generaciones simbolizó un desconcierto poético en Italia» (GUILLÉN, C. *El primer Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1988, p. 23).

<sup>608</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LVII, p. 61.

<sup>609</sup> NAVARRETE. *Los huérfanos de Petrarca...*, p. 213.

<sup>610</sup> Así puede verse también en Ruscelli, quien incluye esta norma en la propia definición de terceto como grupo de versos que de tres en tres terminan su sentencia (RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 68). Herrera consideraba que el no respetar esta ley hacía el poema «áspero y duro, y

que se percibieran los tercetos encadenados como una sucesión de «graves sentencias» cargadas de erudición, como le ocurre a Rengifo<sup>611</sup>. Este carácter grave o aristocrático no se contradice con el uso de los esdrújulos, como en *La Arcadia*, de Sannazaro, cuyo uso responde más bien a un ejercicio de virtuosismo técnico<sup>612</sup>.

#### 5.4.2.7. *El serventesio*

Los *serventesios* acabaron cediendo la facultad de cobijar la poesía narrativa precisamente a los tercetos, con los que guardan una estrecha afinidad estructural, según la hipótesis desarrollada ya en la *Summa* de Tempo<sup>613</sup>, de quien toma Rengifo casi toda su doctrina sobre este género. Así, siguiendo ahora al pie de la letra el tratado de su modelo paduano, Rengifo repite en el suyo la descripción de los tres tipos de serventesio que aparecen en la *Summa*: los formados por cuartetos terciados (ABAB), por pareados independientes (AA, BB, CC...) <sup>614</sup> y el serventesio «con cola» (AAb, BBc, CCd...). Sólo añade un tipo nuevo, o que no se halle en la obra de Tempo, el serventesio terciado con dos versos quebrados (AbAb). Tanto el *Diccionario de la Academia* (1817), como Salvá y otros críticos posteriores han copiado literalmente las palabras de Rengifo sobre el serventesio. No lo hizo así Frías Fontanilles, quien invierte la terminología del *Arte poética española* y llama cuarteto a lo que en Rengifo son serventesios (ABAB), y serventesios a lo que en nuestro autor son cuartetos (ABBA) <sup>615</sup>. Sin embargo, como es bien sabido, es la terminología de Rengifo la que se ha venido respetando hasta hoy.

Precisamente sobre el nombre de «serventesio» discurren las primeras líneas del capítulo que dedica Rengifo a esta forma. Pero también en este punto repite al pie de la letra las ideas de Tempo. Para ambos, se le dio a esta estrofa el nombre de serventesio, porque es un tipo de composición que sirve a cultos e incultos, o por el lenguaje tosco o montañés («sermontesio») con que se escribe a veces. Tempo añade, sin embargo, una explicación

---

con poca o ninguna gracia» (HERRERA. *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones...*, p. 300); es decir, cada terceto debe contener una frase completa.

<sup>611</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LVII, p. 61. Fubini tiene también la impresión de que «en la obra de Petrarca [en los *Triunfos*], se destacan determinados versos con carácter de sentencia [...]; estos versos quedan aislados, como una aparición del más auténtico Petrarca» (FUBINI. *Métrica y poesía...*, p. 251).

<sup>612</sup> GORNI. *Metrica e analisi...*, p. 100-101.

<sup>613</sup> Cf. TEMPO. *Summa artis...*, p. 109; y GORNI. *Metrica e analisi...*, p. 96 y 99. Brioschi y Di Girolamo justifican esta asimilación entre terceto y serventesio (*caudato, con cola*) en que «la rima che anticipa quella della strofa successiva no sia più quella del verso corto finale, soppresso, ma sia portata all'interno della strofa» (BRIOSCHI y DI GIROLAMO. *Manuale di letteratura...*, p. 260). En la *Summa* de Tempo se cita la *Divinia Comedia* como ejemplo de serventesio encadenado.

<sup>614</sup> Esta forma se corresponde con lo que Domínguez Caparrós denomina «serventesio pareado» (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Diccionario de métrica...*, p. 152)

<sup>615</sup> Cf. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Contribución a la historia...*, p. 487-488.



no tenida en cuenta por Rengifo, según la cual el nombre de «serventesio» se debe a la posibilidad teórica de servirse en esta estrofa de todos los modos de rimar que ha descrito en los capítulos anteriores. Luego acabará asegurando que se puede hacer uso en los serventesios tanto de versos endecasílabos o heptasílabos como de versos esdrújulos, precisiones omitidas todas ellas en el *Arte poética española*. Por el contrario, Rengifo añade a la doctrina de Tempo la idea de que:

en algunas comedias de buenos poetas se usan los serventesios pareados quando una persona habla a solas, y se pregunta, y responde; o quando es tal el afecto con que ha de hablar, que pide pocas palabras, y sentidas; pero no han de ser muchos estos versos, que cansarían presto<sup>616</sup>.

Morley y Bruerton localizan ejemplos de estos pareados endecasílabos en algunas comedias de Lope escritas a partir de 1624. En todas ellas se respetan los preceptos de Rengifo: los pareados no pasan de ser el 6% de los versos de las comedias en las que se localizan estos pasajes, y se usan para diálogos «con unos pocos y breves monólogos líricos»<sup>617</sup>.

#### 5.4.2.8. La sextina

Dentro del grupo de las canciones, y como último ejemplo, incluye Rengifo la descripción de la *sextina*, forma de tradición provenzal, muy del gusto del «gay saber», que el propio Rengifo (es decir, Diego García) cultivó alguna vez<sup>618</sup>. Nada especialmente destacable encontramos entre los preceptos que dicta para este género el *Arte poética española*. Repite como tantos otros su peculiar orden de rimas, tanto el de la sextina simple como el de la doble, sin ninguna novedad. Se trata de un esquema al que se le da el nombre de *retrogradatio cruciata*, esquema textual cerebral y obsesivo que consiste en repetir con cierto orden seis palabras-rima en seis estancias de seis versos cada una (lo que las convierte en estancias *unissonans*)<sup>619</sup>. Con respecto a la sextina doble, es decir, la compuesta de doce estancias de seis versos, han existido ciertas dudas sobre su remate (o «contera», según la terminología de Quilis<sup>620</sup>). Navarro Tomás se refiere a una sextina que

<sup>616</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LVIII, p. 63.

<sup>617</sup> MORLEY Y BRUERTON. *Cronología de las comedias...*, p. 174. Para su uso posterior, vid. NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 311.

<sup>618</sup> Conservamos una sextina suya en el ms. 229 de la Biblioteca de Sta. Cruz (Universidad de Valladolid), compuesta con motivo de la traslación a Valladolid de los restos de san Benito en el año 1594. La sextina se inicia con el verso «Del no rendido y victorioso cuerpo». Debo agradecer al P. José Martínez de la Escalera, S. I., el haberme facilitado la localización de este poema, gracias a una referencia que se encontraba entre los papeles que él heredó del conocido bibliógrafo jesuita J. E. de Uriarte.

<sup>619</sup> Cf. GORNI. *Metrica e analisi...*, p. 59; y BRIOSCHI y DI GIROLAMO. *Manuale di letteratura...*, p. 245.

<sup>620</sup> QUILIS. *Métrica española...*, p. 130.



aparece en el libro quinto de la *Diana* de Montemayor que «multiplica sus dificultades presentado los seis vocablos que sirven de clave en doce estrofas [...] y en dos tercetos finales»<sup>621</sup>. Joaquín Arce, sin embargo, considera muy acertadamente que el remate de tres versos debe ser único, tanto para la sextina normal como para la doble, y que es un error suponer que en la de doce estancias ha de haber dos tercetos finales<sup>622</sup>. Cuando Rengifo habla de las sextinas de doce estancias remite en nota al margen a la canción 46 de Petrarca, que es la única sextina doble de las nueve que podemos encontrar en el *Canzoniere*, y su remate se compone efectivamente de un único terceto. Por otra parte, en su comentario de los remates de la sextina, Rengifo no distingue entre la de seis y la de doce estancias, dando por supuesto que vale lo mismo para las dos. El preceptista italiano G. Ruscelli confirma esta misma opinión<sup>623</sup>.

Con respecto a las otras normas que debían respetar los poetas que escribieran alguna sextina, Rengifo se refiere también a la que obliga a que las palabras-rima sean «vocablos de dos sílabas cada uno»<sup>624</sup>, aunque no determina que deban ser sólo sustantivos y no verbos, como podía leerse en Ruscelli y como se podría deducir de la práctica de Dante, Petrarca o incluso Arnaut Daniel, el supuesto inventor de este género, a pesar de que este, excepcionalmente, hiciera uso en un caso de un verbo como palabra-rima. La importancia de este principio es tal que Ruscelli pone todo su empeño en demostrar que Petrarca nunca usó un verbo como palabra-rima en sus sextinas, y que si alguna vez se encuentra un verso en el que, por ejemplo, aparece el verbo «s'arriva» como palabra-rima (en la canción «Giovene donna [...]»), ello se debe a una errata de imprenta, puesto que debe entenderse «s'è a riva». Así que esta era una ley rigurosa y, sin embargo, Rengifo no la precisa en ningún momento, aunque en su propia sextina la respete rigurosamente.

El orden de las palabras-rima en el remate lo dejaban los preceptistas al libre albedrío del poeta, con la única condición de que cada uno de los tres versos acogiera dos de las seis palabras elegidas y de que una de ellas fuera situada al final del verso. Esta libertad no se daba, sin embargo, en la poesía provenzal, en la que las tres palabras-rima de los tres versos del remate solían repetir las que se encontraban en los tres últimos versos de la última estancia<sup>625</sup>. Petrarca retomó en cierto modo esta práctica provenzal, al repetir en algunos remates las rimas de los tres primeros versos de la última estancia en el mismo orden con que aparecían en ella. Este procedimiento

<sup>621</sup> NAVARRO TOMÁS. *Métrica española...*, p. 210. Se trata, evidentemente, de un error de apreciación, pues dicha sextina doble tiene realmente un único remate de tres versos.

<sup>622</sup> ARCE. *Literaturas italiana y española...*, p. 202.

<sup>623</sup> RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 83.

<sup>624</sup> Lo que según Fubini era una de las formas de conseguir el equilibrio en las sextinas (FUBINI. *Métrica y poesía...*, p. 372).

<sup>625</sup> BRISOCHI y DI GIROLAMO. *Manuale di letteratura...*, p. 245.

lo repite en cinco de sus nueve sextinas<sup>626</sup>, precisamente las cinco últimas de su *Canzoniere*<sup>627</sup>. Salvo en la última de estas cinco, que es una sextina doble, las estancias aparecen claramente divididas en dos partes de tres versos cada una. Esto demuestra que se trata de una estructura intencionada que se completa con un remate que repite el orden de rima de la primera de esas dos partes, marcando de esa forma mucho más claramente el final de la sextina. Este sistema sigue un orden demasiado evidente como para que Rengifo no se diera cuenta de que no se ajustaba a la libertad que él y otros concedían a los poetas a la hora de fijar el orden de las palabras-rima en el remate de la sextina. Por esta razón, remite «en especial» a la canción séptima de Petrarca (XXX: «Giovane donna sotto un verde lauro»)<sup>628</sup>, porque en esta las palabras-rima de los tres versos del remate corresponden a las de los versos 1.º, 4.º, y 3.º de la última estancia, y aquí no puede decirse que se siga un orden determinado. No obstante, también en las otras tres sextinas restantes se da esta misma libertad.

En cualquier caso, estaba claro para los poetas del s. XVI que las sextinas son formas que requieren verdadera habilidad para «componerlas con el artificio que piden» y que, por tanto, es natural que se destinen «para ostentación, y aparato, quando se piden en carteles o quando en alguna solene fiesta quiere el poeta sembrar los tapizes de varias poesías»<sup>629</sup>. Pero, aunque fuera estimada y admirada como forma culta, no llegó a emplearse demasiado y desaparece prácticamente de los textos literarios desde principios del siglo XVII. Sólo los tratados de poética, desde el de Sánchez de Lima (1580) al de Caramuel (1665) se encargarán de recordarla. Después acabarán por despreciarla<sup>630</sup>. En cambio, en pleno apogeo del Petrarquismo, la sextina tiene un prestigio indudable, y el hecho de que Petrarca compusiera nueve de ellas (más de las que escribieron A. Daniel o Dante) lleva a nuestros poetas a imitarlo también en esta forma, para demostrar en ella su dominio del arte poética. Por esto no es difícil sospechar que fuera uno de

<sup>626</sup> Rengifo comete aquí un lapsus al contar sólo ocho, a pesar de que luego enumera las nueve.

<sup>627</sup> Se trata de las canciones CXLII («A la dolce ombra de le belle frondi»), CCXIV («Anzi tredi creata era alma in parte»), CCXXXVII («Non à tanti animali il mar fra l'onde»), CCXXXIX («Là ver l'aurora, che sí dolce l'aura») y CCCXXXII («Mia benigna fortuna e'l viver lieto»).

<sup>628</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética*..., LX, p. 83.

<sup>629</sup> ÍBIDEM.

<sup>630</sup> En España recibe duras críticas de Menéndez Pelayo y de Díez Echarri, por ejemplo. Este último considera que «la repetición de las mismas palabras finales seis veces, de la misma rima otras seis, lo hace inaguantable. Sin contar que las consonancias caen tan lejos que su efecto queda anulado [...]. Parece increíble que haya quien apruebe y encuentre placer en tales juegos. Sin embargo, Petrarca no se desdeñó de aplicar la sextina en nueve de sus canciones»; cf. DÍEZ ECHARRI. *Teorías métricas*..., p. 242. Quilis advierte también que la complejidad de los procedimientos métricos necesarios para componer una sextina puede dar lugar «a un desmoronamiento formal y conceptual, si no se utiliza con destreza» (QUILIS. *Métrica española*..., p. 131). Martín de Riquer insiste en esta idea de que «sólo un gran poeta puede ser capaz de amoldar su pensamiento a una forma tan rígida» (cf. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Diccionario de métrica*..., p. 155). Si nos referimos a la doble sextina, las opiniones son aún más adversas, hasta el punto de que algunas llegan a negarle a esta forma de la sextina su valor poético, como hace Fubini (FUBINI. *Métrica y poesía*..., p. 382).



los géneros preferidos de Rengifo, y tal vez no sea casualidad que el único poema en castellano que sabemos suyo con seguridad sea una sextina.

El único aspecto que no aborda Rengifo en relación con la sextina es el de las materias adecuadas a ella. Sus dos sextinas, la manuscrita y la impresa en el *Arte poética española* tratan temas religiosos, como era de esperar, pero lo normal es que la sextina fuera dedicada sobre todo a temas amorosos<sup>631</sup>, a veces bucólicos y elegiacos, y menos a conflictos espirituales.

#### 5.4.2.9. La ballata

Aunque Navarro Tomás describe la *ballata* simplemente como un poema que consta de diez versos endecasílabos, Domínguez Caparrós matiza que «frecuentemente el término “balada” no tiene una significación tan precisa, y algunos autores designan con él una especie de canción italiana (Rengifo, por ejemplo)»<sup>632</sup>. Y en efecto, las baladas que describe Rengifo no se ajustan necesariamente a la definición de Navarro Tomás, pues alternan en los ejemplos del *Arte poética española* los versos endecasílabos y los heptasílabos, pueden estar formadas por más de diez versos<sup>633</sup>, y su estructura debe compararse —como hace el propio Rengifo— con la de nuestros villancicos (cabeza + pies)<sup>634</sup>. Los esquemas de las siete baladas del *Arte poética española* son un calco, una vez más, de los siete que utilizó Petrarca. Ninguno repite exactamente alguno de los diez modelos de Tempo, ya porque el orden de las rimas nunca es el mismo, ya porque Petrarca (y con él Rengifo) tiene la costumbre de componer mudanzas cuyo número de versos es siempre igual que el de la cabeza, mientras que en Tempo las cabezas de 3 o 4 versos (que son las que encontramos en Petrarca) van seguidas de mudanzas que tienen siempre un verso menos que la cabeza. Este no parece un detalle muy importante, pero es precisamente el que utiliza Tempo para distinguir unos tipos de otros<sup>635</sup>. El propio Rengifo repite el precepto de Tempo como norma general: cada una de las mudanzas, dice, «ha de tener de ordinario un verso menos que la represa»<sup>636</sup>, pero luego busca en Petrarca los modelos o paradigmas de sus ejemplos, cumpliendo su propósito de ofrecer sólo los tipos «que han usado buenos poetas», aunque algunos de ellos no respeten todas las normas dadas por él mismo. De esta manera,

<sup>631</sup> Para Ruscelli este es su tema fundamental (RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 83; véase también GORNI. *Metrica e analisi...*, p. 58 y ss).

<sup>632</sup> DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. *Diccionario de métrica...*, p. 24.

<sup>633</sup> Sobre este particular, Ruscelli define la «ballata» como una «sorte di componimenti fatte de versi interi e di versi corti, le quali per essere di poco numero di versi che non arrivano mai a diciotto, hanno alcuni volute nominarle ballatae» (RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 72); lo que se cumple en los ejemplos de Tempo y Petrarca, en los que no se sobrepasan nunca los 16 versos.

<sup>634</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LXI, p. 84-88.

<sup>635</sup> TEMPO. *Summa artis...*, p. 52: «Mediae ballatae respectu magnarum et aliarum sequentium dicuntur quae sunt alterius minoris numeri versuum et sillabarum».

<sup>636</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LXI, p. 84.



el conflicto entre los preceptos de Tempo y el ejemplo de Petrarca no da lugar en Rengifo a una síntesis personal equidistante de uno y otro. Las dos autoridades se superponen la una a la otra sin mezclarse ni complementarse tampoco en este capítulo dedicado a las baladas.

Tempo proponía baladas de cinco tipos diferentes, que él llama *mag-nae, mediae* (o *soni* o *sonarelli*), *minoribus, communibus meris* y *minimis*. De muchos de estos tipos, en particular de las formas *menores* o *mínimas* no se han encontrado testimonios en la literatura de su tiempo<sup>637</sup>. Además, la balada era una forma cuya progresiva decadencia se pone de manifiesto ya en la propia obra de Petrarca, quien, según algunos, no era muy aficionado a este género, porque era considerado popular<sup>638</sup>. Por otra parte, en tiempos de Rengifo apenas quedaban algunos escasos testimonios de esta estrofa en las literaturas italiana y española<sup>639</sup>. Como consecuencia de todo ello, el argumento de autoridad al que se acoge Rengifo es el de la práctica de los buenos poetas, especialmente la de Petrarca, que nadie discute.

Luego, de la mano de Tempo, Rengifo dicta otros preceptos habituales de este género: el de que «pueden las estancias multiplicarse, con tal que se guarden las consonancias de la primera en todas las demás»; o el de que «puede el verso primero de la vuelta concertar con el último de la segunda mudanza o con el último de la misma vuelta». Petrarca sólo había hecho uso de la primera de estas dos últimas posibilidades (que luego se convirtió en la predominante), haciendo que en todas sus baladas el primer verso de la vuelta rimara con el último de la segunda mudanza. Rengifo, en este caso, se atrevió a introducir en el primero de sus esquemas de rimas tanto el orden que se deducía del poema del *Canzoniere* tomado por modelo, como el que admitía Tempo, quien mostraba cierta antipatía por el sistema de unir mudanzas y vueltas por medio de una rima común. El autor de la *Summa* prefiere un esquema más regular, en el que cada rima aparezca con la misma frecuencia que las otras<sup>640</sup>. En cambio, con respecto al precepto referido al número de estancias que se podían juntar en una misma balada, a Rengifo se le olvida repetir una advertencia hecha por Tempo. Como este, nuestro autor admite que se compongan baladas de varias estancias iguales, pero el juez paduano añade a esto una precisión que no recoge el *Arte poética española*, la de que «in ballatis magnis [...] non est consuetum fieri quod habeant nisi unam stantiam»<sup>641</sup>. Y Petrarca, efectivamente,

<sup>637</sup> GORNI. *Metrica e analisi...*, p. 88.

<sup>638</sup> Vid. IBÍDEM, p. 231, donde Gorni se muestra en desacuerdo con esta interpretación.

<sup>639</sup> Así, Carvallo afirma que «se usan muy poco en España»; cito ahora por CARVALLO, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo* (ed. de PORQUERAS MAYO). Kassel: Reichenberger, 1997, p. 221.

<sup>640</sup> Cf. ANDREWS (Ed.). En: TEMPO. *Summa artis...*, p. 119. Ruscelli, en cambio, admite no sólo que se repita en el primer verso de la vuelta la rima del último verso de la segunda mudanza, sino incluso la misma palabra: «ed alcune se ne fanno, che non solamente con la stessa rima finiscono la stanze [...], ma ancora le finiscono con la medesima parola» (RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 74).

<sup>641</sup> TEMPO. *Summa artis...*, p. 49. Foster afirma que la balada podía ser mucho más larga que el madrigal, porque su elemento característico, el estribillo, la ripresa, podía repetirse indefinidamente (FOSTER. *Petrarca...*, p. 146).

cumple con esta norma en todas sus baladas *magnae*. Para algunos, incluso, la verdadera originalidad de la balada petrarquista es esta tendencia al monoestrofismo<sup>642</sup>. Cuatro de los siete ejemplos de baladas petrarquescas (y por tanto, igual en el *Arte poética española*) lo son de aquellas que el propio Rengifo llama «mayores», puesto que «tienen cuatro versos por cabeza». Todas ellas son monoestróficas, pero si el aprendiz que acudía al tratado de Rengifo no tenía otras fuentes de información más correctas, podía llegar a pensar que tanto en las «mayores» como en las demás estaba admitido «multiplicar las estancias» lo que se quisiera, puesto que el manual del jesuita abulense daba pie a creerlo así.

En cuanto al resto de los comentarios del *Arte poética española* sobre este género, no encontramos ninguno que sea original con respecto a lo que se podía leer en la *Summa* de Tempo. De este copia Rengifo su interpretación etimológica del nombre que designa a las baladas (que se «cantavan y bailavan: y por esso les dieron este nombre»); y la idea de que su materia propia son las «cosas lascivas y de amores»<sup>643</sup>. Por último, la identificación que sugiere Rengifo entre las ballatas italianas y los villancicos españoles, podía haberla llevado más allá de la coincidencia evidente en la estructura de ambos géneros (cabeza+pies+vuelta+repetición), puesto que también se daba en las dos formas la posibilidad de utilizar versos de medida diferente a la que les es característica, si la música a la que se debía adaptar el texto así lo exigía. En Italia al menos esta posibilidad parece que dio lugar a baladas escritas también en versos octosílabos<sup>644</sup>.

#### 5.4.2.10. *El madrigal*

El primer problema que trataban de resolver todos los preceptistas que se ocupaban del *madrigal* era el del origen de este término. A partir de Tempo se extiende la idea de que se trata de una palabra derivada de *mandre*, *madra* o *mandria*, es decir, «rebaño» en italiano. Además de Tempo, aceptaron esta hipótesis Bembo, Ruscelli, Rengifo o Caramuel<sup>645</sup>. Gorni califica la explicación de Tempo de «invención etimológica de gusto isidoriano», que habría favorecido el equívoco que hizo pensar a algunos que el madrigal era

<sup>642</sup> GORNI. *Metrica e analisi...*, p. 232.

<sup>643</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LXI, p. 84. Cf. TEMPO. *Summa artis...*, p. 49: «Et primo notandum est quod ideo appellantur ballatae quia fiunt tu plurimum gratia amoris venerci [...] et tales ballatae cantantur atque coreizantur».

<sup>644</sup> Cf. BRIOSCHI y DI GIROLAMO. *Manuale di letteratura...*, p. 254.

<sup>645</sup> Bembo, no obstante, apunta otra posibilidad, también comentada por Ruscelli, pero no recogida ya en el tratado de Rengifo, según la cual «madrigal» derivaría de «materiali»; cf. RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 70; y BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 404-405. Más extravagante es la hipótesis de Sánchez de Lima, para quien este género tomó el nombre de un poeta llamado con este nombre (SÁNCHEZ DE LIMA. *El arte poética...*, Diálogo II, p. 75). En línea semejante a la de Sánchez de Lima, Baehr cita la obra *Historische beschreibung* (1690) de W. K. Printz, en la que se menciona a un tal Madrigallus como inventor de este género (BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 404, n. 210).



una forma popular por su temática pastoril<sup>646</sup>. En los cuatro madrigales de Petrarca, ciertamente, hay alusiones a motivos pastoriles<sup>647</sup>, pero ello no tenía por qué llevar a la conclusión de que era este un género popular, puesto que ya el propio Tempo se había encargado de precisar que, aunque en sus orígenes el madrigal naciera de los cantos de los pastores, «hodie subtilius et pulchrius per rithimatores mandriales huiusmodi complientur»<sup>648</sup>, idea que una vez más repite Rengifo: «ya no sólo se hazen madrigales en estilo pastoril, sino en language político y de cosas graves»<sup>649</sup>. Y así, de los cuatro madrigales que trae a su tratado, aunque dos son de tema pastoril, como dijimos, sólo de uno de ellos (el madrigal IV) puede decirse que vaya escrito con palabras vulgares y rudas. El uso de este vocabulario tosco había sido prescrito también por Tempo<sup>650</sup>, pero los petrarquistas lo convierten en un lenguaje selecto y delicado que nada tiene que ver con lo tosco o lo rudo que propugna el juez paduano, sino más bien con el estilo propio de las cosas graves a las que se refiere Rengifo. En este nuevo estilo van escritos los otros tres madrigales (I, II y III) del *Arte poética española*. Lo mismo sucede con los de Petrarca, que, curiosamente, son considerados entre los más antiguos testimonios de este género. Por eso, autores modernos como Spongano y Elwert rechazan la explicación etimológica del nombre «madrigal», dada por Tempo, y su definición de este género como rústico y popular<sup>651</sup>. Las precisiones de Tempo (y con él Rengifo) dejan claro, sin embargo, que los madrigales acabaron siendo escritos por «rimadores» profesionales» que debemos suponer cultos. Ruscelli afirma a este propósito que en tiempos de Petrarca los madrigales eran muy poco usados y sólo se escribían para tratar temas bajos y que exigieran brevedad, pero no precisa, desde luego, si sus autores eran cultos o no<sup>652</sup>. El ejemplo de Petrarca servía al menos para llevar la contraria a Barberino en la idea que este tenía de que el madrigal es un género propio de gente inculta por la ausencia en él de una estructura fija. Y así, para Rengifo, Petrarca se convierte una vez más en la autoridad inquestionable. A la sombra de sus cuatro ejemplos de madrigales, Rengifo se siente seguro. Como en otras ocasiones, también ahora hace una selección de los preceptos de Tempo, pero estos los ilustra luego con ejemplos extraídos del *Canzoniere*, no de la *Summa*. Esto hace que el número de paradigmas

<sup>646</sup> Para Francesco de Barberino, en efecto, era una forma popular porque, dada la ausencia en ella de una estructura fija, no cabía sino considerarla propia de gente inculta; cf. BRIOSCHI y DI GIROLAMO. *Manuale di letteratura...*, p. 257.

<sup>647</sup> Cf. GORNI. *Metrica e analisi...*, p. 91-92. Por otra parte, dos de los cuatro madrigales de Rengifo son también de tema pastoril.

<sup>648</sup> TEMPO. *Summa artis...*, p. 70.

<sup>649</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LXII, p. 88. Baehr cree, no obstante, que con estas palabras Rengifo se refiere «más bien a las circunstancias italianas que a las españolas de su época» (BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 403).

<sup>650</sup> TEMPO. *Summa artis...*, p. 70: «Mandriales namque rithimus debet constare ex verbis valde vulgaribus et intelligibilibus et rudibus...».

<sup>651</sup> Cf. ANDREWS (Ed.). En: TEMPO. *Summa artis...*, p. 124.

<sup>652</sup> RUSCELLI. *Del modo di comparre...*, p. 71.



descritos en el *Arte poética española* se reduzca a los cuatro usados por Petrarca, frente a los siete tipos previstos por el preceptista paduano<sup>653</sup>.

La estructura de esos cuatro madrigales responde más o menos al modelo clásico de madrigal, que Capovilla describe como una serie de pocos tercetos (de dos a cinco), generalmente rematados por una vuelta de dos versos (dístico) o más raramente de un verso solo o de una pareja de dísticos. Las rimas de los tercetos se podían disponer según varias fórmulas combinatorias. En cuanto a la medida de los versos, los madrigales utilizan siempre el endecasílabo, eventualmente mezclado con heptasílabos<sup>654</sup>. Las siete variedades enumeradas por Tempo quedan reducidas en el *Arte poética española* a dos líneas: «unos madrigales ai con remate, otros sin él; unos con quebrados, otros todos de versos enteros; unos con unas consonancias, y otros con otras»<sup>655</sup>. Como Tempo, Rengifo se excusa de describir más tipos «por ser poco usados»<sup>656</sup>. Pero aun así, todos los madrigales del *Arte poética española* están escritos únicamente en versos endecasílabos, como los de Petrarca, a espaldas completamente de los madrigales «heterométricos y polimórficos» escritos por otros muchos autores italianos del s. XVI, y ya previstos desde el s. XIV no sólo por Tempo, sino también por Gidino de Sommacampagna<sup>657</sup>. La única concesión de Rengifo a Tempo en la descripción de uno de estos cuatro madrigales consiste en aceptar la posibilidad de que el madrigal 1 lleve el remate de un verso rimando con el tercer verso del último terceto y no con el segundo (como ocurre en el ejemplo de Petrarca)<sup>658</sup>.

<sup>653</sup> Que son los siguientes: I. *Endecasílabo*, sólo con versos de 11 sílabas y rimas ABA ABA ABA; II. *Mixto*, con versos de 11 y 7 sílabas (sólo el segundo verso de cada terceto) y rimas AbA CaC; III. *Bi-heptasílabo + endecasílabo*, con el 1.º y 2.º verso heptasílabos y el 3.º endecasílabo, y con rimas —siempre según el ejemplo elegido por TEMPO— AbB baA; IV. *Sólo heptasílabo*, con rimas abb abb abb; V. *Con vueltas de dos versos endecasílabos*, y rimas AaB BbA CC; VI. *Con vuelta de un solo verso*, que rima con el último de la parte precedente: AbB AbB B; y VII. *Repetiti*, que consta de dos versos, el primero de 7 sílabas y el 2.º de 11, y repite la primera parte del 2.º verso (al menos las cinco primeras sílabas) al final de este. Cf. TEMPO. *Summa artis...*, p. 70-77.

<sup>654</sup> Cf. BRIOSCHI y DI GIROLAMO. *Manuale di letteratura...*, p. 258. Baehr considera que el madrigal clásico es el que se compone de dos o tres estrofas de tres versos independientes en las rimas, a los que siguen como remate uno o dos pareados (ABB CDD EE). Pero de este tipo no aparece ninguno en el *Arte poética española*; y por otra parte, en tres de los cuatro ejemplos de Rengifo (copiados de Petrarca) siempre hay alguna rima de enlace entre una estrofa y otra que contradice dicha independencia. Baehr concluye que los esquemas de Petrarca (y con él los de Rengifo) constituyen la excepción, pues el modelo clásico del s. XIV es el que responde a su descripción anterior. A partir del s. XV, añade este mismo autor, el madrigal se va convirtiendo en una forma mucho más libre, tanto que acaba siendo asimilada por muchos a la silva. Y así, en el período de mayor difusión de esta estrofa en España (primera mitad del s. XVII) encontramos madrigales como los de Quevedo, que nada tienen que ver ya en cuanto a su estructura con los de Rengifo, demasiado conservador en este caso (BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 405).

<sup>655</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LXII, p. 88.

<sup>656</sup> IBÍDEM, LXII, P. 90; véase TEMPO. *Summa artis...*, p. 76: «ego tamen exempla magis consueti significavi».

<sup>657</sup> Cf. GORNI. *Metrica e analisi...*, p. 92.

<sup>658</sup> Cf. TEMPO. *Summa artis...*, p. 74. Andrews considera también que Tempo no refleja la estructura más común del madrigal, es decir, la de dos o tres tercetos seguidos de uno o dos dísticos finales, generalmente pareados, tal como se da en el madrigal IV de Rengifo (ABC ABC DD), o en el

Otra repercusión en el *Arte poética española* de la doctrina de Tempo sobre los madrigales se deja sentir en el epígrafe «Estancia I» que Rengifo coloca delante de cada uno de sus ejemplos de Madrigal. Esta indicación parece referida a los tres tercetos que componen cada ejemplo, dando a entender que los tres juntos forman una misma estancia. Pero Rengifo ha dicho antes que «cada estancia consta de tres versos» y que «lleva el madrigal dos, o tres, o más estancias según fuera la materia y voluntad del poeta»<sup>659</sup>. Este pequeño lío terminológico parece darse también en Tempo. Y ello complica la interpretación que debemos hacer de la posibilidad que ambos reconocen de repetir indefinidamente las estancias, aunque en sus ejemplos de madrigal nunca encontremos más de tres tercetos. Según sus palabras, no podemos saber con certeza si un madrigal puede constar de tantas estancias de tres tercetos y un remate (opcional) como el poeta quiera o, solamente, de tantos tercetos como desee, acompañados de un único remate. Ruscelli advierte sobre esto que el madrigal no tiene otra ley que la de no sumar más de doce versos<sup>660</sup>.

Por último, no podemos dejar de hacer mención a lo sorprendente que resulta el que, en relación con los madrigales, Rengifo no haga ninguna referencia a su dependencia de la música, a pesar de ser esta un constituyente esencial de este género, como bien claro lo deja Tempo<sup>661</sup>.

#### 5.4.2.11. La lira

El nombre de *lira* «se documenta por primera vez, y precisamente en el sentido exacto de la lira garcilasiana en el *Arte poética española* de Rengifo», según Baehr<sup>662</sup>. Otros preceptistas anteriores y posteriores a Rengifo que comentan esta estrofa o no hacen referencia a ella con el nombre de «lira», caso de Herrera y Sánchez de Lima (este la llama «oda»), o rechazan explícitamente esta denominación, caso de Cascales<sup>663</sup>. La reprobación de Cascales va sin duda dirigida contra Rengifo, el primer preceptista que usó este nombre y que incluyó la lira en «el

---

que también describen Spongano y Baehr: ABB CDD EE/FF. Especialmente el madrigal *repetitus*, dice Andrews, no tiene nada que ver con las otras formas de madrigal ni con ninguna versión conocida de este género; cf. ANDREWS (Ed.). En: TEMPO. *Summa artis...*, p. 124-125

<sup>659</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LXII, p. 88.

<sup>660</sup> RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 72; cf. también FOSTER. *Petrarca...*, p. 145.

<sup>661</sup> Cf. TEMPO. *Summa artis...*, p. 70-71; BRISOCHI y DI GIROLAMO. *Manuale di letteratura...*, p. 258; y ANDREWS (Ed.). En: TEMPO. *Summa artis...*, p. 124.

<sup>662</sup> BAEHR. *Manual de versificación...*, p. 373; cf. DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LXIII, p. 90-91.

<sup>663</sup> «Así como se comete barbarismo en llamarlas liras, se comete también una grande impropiedad en ponerlas en el número de las canciones [...]. Lira es instrumento músico, con que se cantan las canciones [...]. Pero que no sean canciones es claro, pues no tienen sus estancias fronte y sirima, como es fuerza que la tengan. Sin duda, es media estancia, y no más» (CASCALES. *Tablas poéticas...*, p. 436).



número de las canciones»<sup>664</sup>. Aunque también Pinciano la define como una «especie de canción»<sup>665</sup>. Sin embargo, Rengifo no se reconoce a sí mismo como responsable de haber elegido el nombre de esta estrofa. Tampoco lo atribuye al hecho de que esta palabra aparezca en el primer verso de la primera lira escrita (o conocida) en España, la de Garcilaso. Por el contrario, en su explicación de esta estrofa afirma: «cántase a la vihuela, de la cual tomó el nombre»<sup>666</sup>. De donde se deduce, por una parte, que Rengifo no se inventa el nombre de esta forma, sino que lo toma de una tradición ya establecida; y por otra, que como el resto de las «canciones», también la lira se cantaba, lo cual encaja en su definición de canción como «cualquiera composición de versos para cantar». Y aunque en su catálogo de canciones italianas sólo figuren la canción extensa, la ballata y el madrigal<sup>667</sup>, nadie duda que la sextina, olvidada en esta primera lista, forma parte del grupo de las canciones italianas. Lo mismo cabe decir, por tanto, de la lira.

Con respecto al inventor de esta estrofa, Rengifo aporta una opinión comedida y acertada, no asumiendo como propia la hipótesis de que fuera Garcilaso su creador, pero reconociéndole al poeta toledano el haber sido «uno de los poetas que primero la usaron» en su famosa «Oda ad florem Gnidi» que cita al margen. En esto vemos que Rengifo desconocía la obra de B. Tasso, a quien se da por inventor de la lira<sup>668</sup> en torno a las mismas fechas en que se supone que Garcilaso compuso la suya. De haber conocido las liras de este poeta italiano es seguro no sólo que lo habría nombrado, sino también que habría incluso aludido a la posibilidad de recurrir a otros esquemas de liras o de canciones aliradas muy parecidas, ensayadas por Tasso a la vez que el esquema luego extendido en nuestra poesía. Sin embargo, a la hora de elegir un ejemplo para copiarlo en su tratado prefiere no el texto de Garcilaso, sino una versión manuscrita de la cuarta estrofa de la «Canción a la vida solitaria» de fray Luis, a quien hoy se le reconoce, eso sí, el haber enaltecido definitivamente este género<sup>669</sup>.

<sup>664</sup> Así debemos interpretar el hecho de que sólo después de haber descrito las liras cierre Rengifo la parte dedicada a las canciones, ballatas y madrigales, excusándose de no poner en su tratado otras formas poco usadas; véase DÍAZ RENGIFO, *Arte poética*..., LXIII, p. 91.

<sup>665</sup> LÓPEZ PINCIANO, *Philosophía antigua*..., II, p. 278. Carvallo las llama «liras», pero no las relaciona con el grupo de las canciones; vid. CARVALLO, *Cisne de Apolo* (ed. de Porqueras Mayo). Kassel: Reichenberger, 1997, Diálogo II, p. 213-214).

<sup>666</sup> DÍAZ RENGIFO, *Arte poética*..., LXIII, p. 90.

<sup>667</sup> Cf. DÍAZ RENGIFO, *Arte poética*..., LIX, p. 64.

<sup>668</sup> Cf. ALONSO, D. *Poesía española*..., p. 611-618. Muy pocos en España debieron de llegar a leer directamente el poema «O pastori felici» de B. Tasso, el primero compuesto en liras, publicado en su *Libro segundo degli Amori* (1534); cf. PARAÍSO, I. *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco-Libros, 2000, p. 249. Ninguna de las liras de Bernardo Tasso figura tampoco en las *Rime diverse di molti eccellentiss auttori, nuovamente raccolte: Libro Primo*, de Lodovico Domenichi (1545), una de las primeras antologías de poetas italianos del siglo XVI que circularon por España, lo que podría explicar que los españoles que sólo hubieran tenido acceso a obras como esta consideraran a Garcilaso inventor de la lira.

<sup>669</sup> Cf. Díez Echarrí, *Teorías métricas*..., p. 254.



Ningún otro comentario sobre la lira encontramos en el *Arte poética española*. Se echa de menos, por ejemplo, el que nadie se encargara de determinar los temas adecuados a esta estrofa. Quizá la falta de preceptiva en este sentido (en Rengifo y en otros tratadistas) pudo favorecer de algún modo el que este tipo de estrofa fuera usado sin medida durante el Siglo de Oro, sin que se tuviera en cuenta que por su forma le parece más adecuada una determinada materia y no otra, como advierte Díez Echarri<sup>670</sup>.

### 5.4.3. Poesía de ingenio

#### 5.4.3.1. Rengifo y la tradición

El estudio de las formas poéticas tratadas en el *Arte poética española* tiene que prestar particular atención a los géneros de lo que se suele llamar «poesía de ingenio». En primer lugar, porque es en esta obra donde por primera vez en lengua castellana se les reserva un espacio relevante, a pesar de la enorme tradición anterior de estas formas, como ponen de manifiesto los estudios dedicados a ellas, todavía escasos, especialmente en lo que se refiere a las poesías de ingenio compuestas en nuestra lengua. Y en segundo lugar, porque no siempre se tiene en cuenta que las primeras ediciones del *Arte poética española* (las de 1592, 1606, 1628 y 1644), las que podemos considerar fieles a la intención original de Rengifo, fueron ampliadas con nuevos y numerosos capítulos por el profesor barcelonés José Vicens, a partir de la edición de 1703, entre los cuales se incluye el estudio y descripción de muchos de los géneros de esta poesía de ingenio que no figuraban en las ediciones anteriores. Durante mucho tiempo Rengifo ha recibido duras críticas por culpa de estos capítulos añadidos por Vicens. Pero ahora que parece darse una cierta revalorización de este tipo de poesía (con publicaciones y exposiciones dedicadas a estos géneros poéticos en los últimos años<sup>671</sup>), que ha supuesto a su vez que se dedique mayor atención al pionero papel que ha desempeñado la obra de Rengifo en la codificación y difusión de algunas de estas formas poéticas, se corre el peligro inverso de negarle a Vicens el mérito que le corresponda por su contribución a la transmisión, teorización y conocimiento de esta poesía, atribuyéndoselo a Rengifo. Es necesario, por

<sup>670</sup> IBÍDEM, p. 38.

<sup>671</sup> Entre las que habría que destacar el estudio de Rafael de Cózar titulado *Poesía e imagen*, publicado en 1991, al que aludiré con frecuencia; el ciclo de conferencias coordinado por el profesor José M.<sup>a</sup> Díez Borque bajo el título de «Literatura de la Celebración», que tuvo lugar en 1992 con motivo de la capitalidad cultural europea de Madrid; la exposición que bajo el comisionado del mismo profesor se presentó en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid durante los meses de febrero y marzo de 1993 con el lema «Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces»; y la mucho más reciente exposición «Imagen en el verso. Del Siglo de Oro al siglo XX» (2008), organizada por la Biblioteca Nacional y de nuevo comisariada por José María Díez Borque, aunque contando ahora con la colaboración de José Paulino Ayuso.

tanto, determinar con precisión cuál ha sido la aportación genuina de Díaz Rengifo en este campo, separándola claramente de las adiciones de Vicens, de las que no nos ocupamos en este estudio<sup>672</sup>.

Sin pretender ahora buscar una definición de lo que puede entenderse por «poesía de ingenio»<sup>673</sup>, nos conformaremos con partir de la idea de que se trata de una serie de formas en las que se pone en juego un conjunto de procedimientos experimentales que explotan al máximo las técnicas poéticas tradicionales o incorporan recursos no específicos de la poesía, sino asimilados de las artes visuales.

En relación con este tipo de poesía y con la tradición en que se inserta, el tratado de Rengifo ocupa un lugar realmente destacado, como preceptista y como difusor de algunas de sus variedades ingeniosas. El *Arte poética española* entronca con una tradición que se remonta a la antigüedad grecolatina, continúa en los primeros tiempos del cristianismo con verdadero vigor y se extiende a lo largo de toda la Edad Media hasta consagrarse como género reconocido en los primeros tiempos de la Edad Moderna y, sobre todo, del siglo XX<sup>674</sup>. Cultura grecolatina y cristianismo son, por tanto, dos corrientes esenciales en el desarrollo y difusión de la poesía de ingenio. Su influencia en toda la obra de Rengifo se manifiesta también, lógicamente, en relación con este tipo de poesía, en la que fue muy frecuente su vinculación con lo religioso, en general, y el cristianismo, en particular.

Los versos anacliclos (retrógrados) —dice Cózar—, laberintos, acrósticos y caligramas van a ser ya frecuentes desde el cristianismo y hasta la Edad Media, y tal vez sea el factor religioso la causa esencial en la potenciación de estas formas poéticas<sup>675</sup>.

Latinidad y cristianismo se funden a lo largo de toda la Edad Media también en los géneros de que ahora nos ocupamos, y así encontramos autores latinos cristianos, como el Venerable Beda, en los que es posible encontrar

<sup>672</sup> Ya lo hice, aunque sólo parcialmente, en mi trabajo «La teoría emblemática en el *Arte poética española* de Rengifo y Vicens». En: LÓPEZ POZA, S. (Ed.). *Literatura emblemática hispánica*. La Coruña: Universidad da Coruña, 1996, p. 569-577, véase especialmente la nota 2.

<sup>673</sup> Lo intenté en mi trabajo «Aportación de Juan Díaz Rengifo y su *Arte poética española* al desarrollo de la poesía de ingenio manierista». *Studi Ispanici* (1994/96) Pisa-Roma: Istituti Editoriali e poligrafici Internazionali, 1996, p. 77-93.

<sup>674</sup> No me parece oportuno reconstruir aquí, ni siquiera brevemente, la historia de estos géneros poéticos, para lo cual contamos con la tesis doctoral ya mencionada de CÓZAR, R. *Poesía e imagen. Formas difíciles del ingenio literario*. Sevilla: El Carro de la Nieve, 1991. Es esta una obra fundamental que desde un enfoque eminentemente cronológico revisa, período por período, y autor por autor, toda la producción poética que cabe incluir dentro de estos géneros de ingenio. No deja de ser interesante, sin embargo, consultar el todavía fundamental trabajo de CARBONERO Y SOL Y MERÁS, León M.: *Esfuerzos del ingenio literario*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1890. Es libro este último en el que, con mucha más claridad que en el anterior, encontramos definidos y clasificados cada uno de los procedimientos ingeniosos estudiados por el autor. Otras publicaciones de interés las iré citando a lo largo de este estudio.

<sup>675</sup> CÓZAR. *Poesía e imagen...*, p. 123.



ejemplos de alguna de estas dificultades poéticas. Beda cita en su *De arte metrica* a uno de los autores más conocidos de este tipo de artificios, Publio Optaciano Porfirio. Este, Fortunato y Rabano Mauro constituyen una tríada fundamental en la historia de los laberintos, por su constante influencia en otros autores de este tipo de composiciones. Y efectivamente, aquí encontramos un primer punto de contacto concreto entre la tradición de los ingenios poéticos y la obra de Rengifo. Primero porque Beda figura entre las fuentes reconocidas expresamente por el autor del *Arte poética española* en el prólogo «Al prudente y cristiano lector», lo que implica al menos que Rengifo tuvo conocimiento cuando menos indirecto de la obra de Porfirio, autor de laberintos, retrógrados y versos en eco. Y segundo, porque el laberinto-bandera («En ave Sevane»), de autor anónimo, que inserta Rengifo entre las páginas de su poética, muestra una clara relación con algunos laberintos de Porfirio, Fortunato, Teodulfo o Vigilán<sup>676</sup>.

Junto a estas manifestaciones evidentes de la relación entre la obra de Rengifo y la tradición latino-cristiana anterior hay que situar la obra de otros autores, como la de san Agustín, tan querido y citado en el *Arte poética española* o, incluso, la del arzobispo S. Eugenio de Toledo. Del primero cita Cózar un «salmo abecedario» que escribiría hacia el año 393 contra los donatistas. Al segundo Menéndez Pelayo lo recuerda como autor de «artificios de decadencia» como epanaplesis, acrósticos, telésticos, juegos de rimas, etc.<sup>677</sup>. Inevitablemente recordamos en seguida que en el *Arte poética española* uno de los ejemplos de verso latino imitado en español corresponde a una composición realizada con motivo del traslado de los restos de S. Eugenio a España. Y tal vez no por casualidad, el primer verso de dicha composición viene a ser una especie de figura de ingenio («Venga en buena hora, en hora buena venga») de la familia de las epanaplesis a las que se refería Menéndez Pelayo.

Con el tiempo algunas de estas formas de ingenio (las menos visuales, cabría decir) llegan a la lírica cortés, si bien Cózar considera que en este caso debe tenerse en cuenta especialmente la influencia de la tradición cabalística hebrea, otra de las corrientes decisivas en la formación y desarrollo de la poesía artificiosa. Entre los autores hebreos de la Península Ibérica, Cózar destaca la figura de Mosé Ibn Ezrá, nacido en Granada hacia el 1055, poeta y preceptista que se ocupa, entre otros géneros de artificio, de los enigmas<sup>678</sup>. Así, algunos «atribuyen a los árabes y hebreos la introducción

<sup>676</sup> IBÍDEM, p. 469-470, figuras 16-20; p. 473-474, figuras 26-28; p. 171 y 473, figura 37; y p. 180-185 y 491-493, figuras 65-69, respectivamente. Teodulfo (s. VIII) fue obispo de Orleans y principal poeta español del renacimiento carolingio, a quien, en palabras de Cózar «se le puede considerar entre los primeros españoles que hicieron composiciones laberínticas» (IBÍDEM, p. 171). También español es Vigilán.

<sup>677</sup> MENÉNDEZ PELAYO, M. *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: C.S.I.C., vol. I, p. 324, n. 2. Un ejemplo de «acrótelístico» escrito por S. Eugenio lo encontramos en el libro de CÓZAR. *Poesía e imagen...*, p. 474, fig. 30.

<sup>678</sup> Cf. CÓZAR. *Poesía e imagen...*, p. 205-208.



de acrósticos, encadenados, retrógrados», etc. en la lírica castellana del s. XV, aunque fueron frecuentes estos artificios ya en autores como Horacio, Ovidio o Marcial, o en la lírica cortés italiana anterior a la española. Por fin, a partir de la segunda mitad del s. XV empiezan a aparecer menciones a algunos de estos procedimientos en los tratadistas españoles inmediatamente anteriores a Rengifo. El marqués de Santillana hace proceder los encadenados de la lírica gallego-portuguesa; Nebrija define recursos como la anadiplosis, el enigma, la epanaplesis, etc.; y Juan del Encina proporciona ejemplos de artificios como los versos en eco y los retrógrados. Después, autores destacados del s. XVI, como Garcilaso y fray Luis, componen poemas en los que a veces es posible hallar algunos recursos de ingenio. Sin embargo, preceptistas como Herrera o Sánchez de Lima dicen poco de interés sobre estos géneros, de manera que «es preciso esperar, sobre todo, a la Poética de Rengifo», dice Cózar, para dar con el «primer ejemplo español que presta atención a estos artificios»<sup>679</sup>.

No hay que considerar esto como una casualidad. Por eso hemos tratado de señalar aquellos puntos de contacto entre la tradición previa a la publicación del *Arte poética española* y los contenidos de esta referidos a la poesía de ingenio. Hay que añadir, además, que la Iglesia Católica, en general, fue uno de los principales difusores de esta poesía por su alta efectividad pedagógica. Y dentro de la comunidad cristiana fueron especialmente autores y profesores de la Compañía de Jesús, a la que pertenecía —recordémoslo— Rengifo, quienes más provecho sacaron de la poesía artificiosa<sup>680</sup>. En los colegios de la Compañía se desarrolló con enorme fruto lo que podemos llamar «pedagogía del ingenio», dentro de la cual la literatura «difícil» fue un instrumento muy recurrido. La utilidad didáctica de esta literatura se basaba en un recurso de motivación del ingenio que consistía en oponer al receptor una dificultad de interpretación o de acceso al significado oculto de los poemas, de forma que, una vez descubierto, «el concepto quede más honda y persistentemente grabado en la mente»<sup>681</sup>. Esta ha sido una idea muy aceptada a lo largo de todos los tiempos y expresada con claridad por algunos autores de la órbita jesuítica como Gracián o L. A. de Carvalho<sup>682</sup>. Todos los que estudiaron en los

<sup>679</sup> IBÍDEM, p. 265-270.

<sup>680</sup> Cf. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. *Atenas castellana*. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1989, p. 62.

<sup>681</sup> Cf. OROZCO, E. *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra, 1975, p. 119, n. 75.

<sup>682</sup> Pertenecía a Gracián la afirmación de que «a más dificultad, más fruición del discurso en topar con el significado, cuando está más oscuro». Por su parte, Carvalho en su *Cisne* viene a dar en la misma idea cuando dice que «usan de alguna obscuridad en sus tratados los poetas [...], porque sus obras se lean con mayor atención y cuidado de entenderse; porque de ver las cosas muy claras se engendra cierto fastidio con que se viene a perder la atención, y así se leerá un estudiante cuatro hojas de un libro, que por ser claro y de cosas ordinarias, no atiende a lo que lee. Mas si es dificultoso y extraordinario su estilo, esto propio lo incita a que trabaje por entendedlo, que [...] con la dificultad crece el apetito de saber. Esto significó Silvestre cuando dijo *difficultas attentionem excitat*» (CARVALLO. *Cisne de Apolo...*, [ed. de 1997], Diálogo I, p. 124).

colegios de la Compañía de Jesús participaron alguna vez en actividades como «interpretar jeroglíficos, símbolos pitagóricos, apotegmas, adagios, emblemas y enigmas», tal como proponía su *Ratio Studiorum*, con el fin de ejercitar el ingenio<sup>683</sup>. Aquí fue adquiriendo Rengifo, sin duda, un primer conocimiento de esta literatura artificiosa.

#### 5.4.3.2. Fortuna de los ingenios: el caso de Rengifo

Suele decirse que la poesía de ingenio fue utilizada frecuentemente por los grupos sociales dirigentes (religiosos y políticos) con fines de «interés general» y autopropagandísticos. Por eso conviene añadir aquí algunos detalles que sitúen en su contexto el tratamiento que se da a la poesía de ingenio en el *Arte poética española*. En primer lugar, el tratado de Rengifo remite al carácter eminentemente festivo o celebrativo de las formas difíciles ya desde la misma dedicatoria «Al Conde de Monterrey», donde, refiriéndose a los primeros pasos dados por la obra que se le dedica, leemos que:

della [del *Arte poética española*] salieron los varios epitafios, canciones fúnebres y hieroglíficos, que en esta universidad [de Salamanca] sacaron los vasallos de V. E., cuando el cuerpo de mi señora la condesa fue traído de Valladolid y sepultado en el monasterio de S. Úrsula.

Además de los jeroglíficos que menciona Rengifo (de los que no conocemos ningún testimonio), encontramos en los preliminares del *Arte poética española* la «Canción fúnebre en la muerte de doña Inés de Velasco y Aragón, condesa de Monterrey». En ella hallamos un ejemplo de rima en eco, recurso habitualmente incluido entre los géneros artificiosos:

Mil veces repetía  
el nombre de Cordera,  
y el Eco entre las selvas que escuchava,  
de lexos respondía  
tras el Cordera era.

La canción, de claro sentido conmemorativo y encomiástico, aparece directamente vinculada a un personaje de la clase aristocrática. Lo mismo ocurre con el laberinto-bandera («En ave Sevane») dirigido a don Álvaro de Azpeitia y Sevane<sup>684</sup>.

<sup>683</sup> Véase GIL, E. (Ed.) et ál. *El sistema educativo de la Compañía de Jesús. La Ratio Studiorum*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 1992, p. 217. Sobre el fundamental papel desempeñado por los jesuitas en la difusión de emblemas, puede verse el trabajo de CAMPA, P. F. «La génesis del libro de emblemas jesuita». En: LÓPEZ POZA (Ed.). *Literatura emblemática...*, p. 43-60.

<sup>684</sup> Cf. FRENK. «Introducción...», p. 66; y RODRÍGUEZ DE LA FLOR. *Atenas castellana...*, p. 74.



La función didáctica, moralizadora<sup>685</sup>, propagandística en general, de la poesía de ingenio es mucho más efectiva que la tradicional, porque se aprovecha de la fuerza instructiva de las imágenes<sup>686</sup>, y porque se presenta también como un juego de desciframiento al modo de muchos de los actuales pasatiempos. Es el caso, en Rengifo, del «laberinto de versos enteros» que representa la imagen de una fuente de dos caños y que se basa en el recurso de la doble lectura: de todas las primeras partes de un verso, por un lado, y luego de todas las segundas; o de los versos enteros. En relación con este ejemplo del *Arte poética española* y de otros que imitan el mismo procedimiento, señala Díez Borque:

Estas estrategias de lectura, de juego, de participación del lector en la construcción del poema nos lleva a terrenos apasionantes de las formas de comunicación literaria, anuncio de los procedimientos de literatura interactiva que se han experimentado en nuestros días<sup>687</sup>.

Rodríguez de la Flor recuerda que a esta poesía se la llamó «filología recreativa», si bien para ridiculizarla<sup>688</sup>. Cózar, por su parte, considera esencial «el ingrediente lúdico, el concepto de divertimento para minorías que tienen estas fórmulas», convertidas a la larga en pasatiempos.

Puede decirse, así, que la poesía de ingenio cumple varias funciones, que van desde las verdaderamente trascendentales (transmitir las ideas y los valores religiosos o políticos) a las puramente lúdicas e, incluso, a las decorativas. Véamos ahora estas últimas.

La función ornamental es, a juicio de Rodríguez de la Flor, la más importante, por ejemplo, en los jeroglíficos de Ledesma<sup>689</sup>. Aunque, en realidad, una cierta intención decorativa podría reconocérsele incluso a

<sup>685</sup> Cf. ahora BOUZY, Ch. «El Tesoro de la Lengua Castellana Española: Sebastián de Covarrubias en el laberinto emblemático de la definición». *Criticón*, 54 (1992), p. 127-144 (véase p. 131).

<sup>686</sup> Así lo expresaba Francisco Roix: «mueve mucho más lo que se ve, que lo que se escucha [...], de mejor retórica gozan los ojos que los oídos»; cito apud RODRÍGUEZ DE LA FLOR. *Atenas castellana...*, p. 71.

<sup>687</sup> Díez Borque, J. M.<sup>a</sup> «Poesía visual». En: Díez Borque, J. M.<sup>a</sup> (Ed.) et ál. *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*. Madrid: Calcografía Nacional y Dirección General de Patrimonio Cultural (Comunidad de Madrid), 1993, pp. 29-138 (véase p. 83).

<sup>688</sup> RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. «El régimen de lo visible. Géneros y formas de la poesía visual de los siglos XVII y XVIII». En: Díez Borque (Ed.). *Verso e imagen...*, p. 265-280 (véase p. 268).

<sup>689</sup> «Pretendo demostrar cómo el jeroglífico —al menos los treinta y tres jeroglíficos de Ledesma que presento— se distinguen de las formas mencionadas en el uso que de ellas hace una época —el siglo XVII español—, por su primaria utilización decorativa, incluido en el contexto ceremonial público o restringido al área festiva de una institución; mientras que empresas, emblemas, enigmas o laberintos, los cuales también circunstancialmente pueden ser utilizados como elementos decorativos, tienen en el libro, en la relación texto/lector típica del discurso literario, su medio fundamental» (RODRÍGUEZ DE LA FLOR. *Atenas castellana...*, p. 60). La función decorativa de los laberintos ha sido recordada también por Víctor Infantes y por P. Santarcangeli; cf. INFANTES, V. «La textura del poema. Disposición gráfica y voluntad creadora». *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 3 (1980), p. 82-89 (véase p. 87).



cualquier tipo de poema que fuera presentado a algún certamen conmemorativo. Rengifo, hablando de la dignidad de la poesía, dice que:

donde hay personas de letras en semejantes ocasiones, suelen sacar tan varios metros que no menos hermocean con ellos las iglesias y claustros que con los tapices y doseles que están colgados, dando como celestial pasto a las almas que con silencio los leen y con gusto los encomiendan a la memoria<sup>690</sup>.

Así que la poesía de ingenio era considerada tanto una forma de entretenimiento como un instrumento didáctico. Ambas intenciones eran complementarias y solían coexistir en cada forma artificiosa, aunque, sin duda, una de las dos sería en cada caso la predominante<sup>691</sup>. Lo lúdico y lo decorativo sirven, como dice Rengifo, para «azucarar» la doctrina. Pero es en lo lúdico donde más reside la condición de «ingenio», puesto que estas formas no sólo aportan un contenido trascendente, sino que son, sobre todo, una demostración de las capacidades de cada autor para demostrar su ingenio, sus habilidades técnicas en el manejo de los recursos del lenguaje y de la retórica; son, en verdad, exhibiciones formales, más que contenidistas<sup>692</sup>. Ese dominio del lenguaje se demuestra especialmente en los géneros de ingenio, aunque pueden servir también para este mismo fin otras formas más «canónicas», como, por ejemplo, las sextinas, las cuales, según dice Rengifo, se hacen «para ostentación y aparato, cuando se piden en carteles, o cuando en alguna solene fiesta quiere el poeta sembrar los tapices de varias poesías, o en otras ocasiones que se ofrecen»<sup>693</sup>. Y como las sextinas, también las glosas, que se proponen también en «carteles famosos, para que haya variedad que entretenga»<sup>694</sup>. Se trata, en todos los casos, de enmascarar o disfrazar el significado de la palabra mediante procedimientos que suponen nuevos modos de codificación de los textos literarios.

Esto último nos lleva a otra interpretación común acerca del sentido de la poesía de ingenio. Según esta otra forma de entenderla, dicha poesía vendría a ser una especie de lenguaje cifrado que serviría para encubrir significados de todo tipo, especialmente los relacionados con verdades sagradas, «porque no era lícito que los altos misterios fuesen entendidos fácilmente de los que acaso podrían burlar dellos, y porque lo sancto no se diese a los perros ni las margaritas a los puercos»<sup>695</sup>. Cózar remonta esta interpretación a la tradición bíblica, en la que localiza dos pasajes (Isaías, 6:9-10; y Mateo, 13:3) que confirman la idea de que la verdad aparece velada para que la descifren únicamente los dignos. De este modo, es frecuente que se relacionen

<sup>690</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, V, p. 10.

<sup>691</sup> Cf. GARCÍA DE ENTERRÍA, M.<sup>a</sup> Cruz. «Retórica popular y retórica culta en el Barroco. Un texto de 1662». *Studi Ispanici* (Pisa, 1981), p. 229-245.

<sup>692</sup> CÓZAR. *Poesía e imagen...*, p. 24.

<sup>693</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LX, p. 83.

<sup>694</sup> IBÍDEM, XXXVI, p. 43.

<sup>695</sup> CARVALLO. *Cisne de Apolo...*, [ed. de 1997], p. 129.

las letras de ciertas escrituras ideográficas a una «lengua presuntamente sagrada», organizada según un código secreto cifrado por la divinidad<sup>696</sup>.

#### 5.4.3.3. La valoración de los ingenios y la «leyenda negra» de Rengifo

Es curioso, sin embargo, que a pesar de esta tan demostrada vinculación de la poesía de ingenio con los poderes religioso y político, haya tenido que soportar a lo largo de toda su historia el menosprecio de buena parte de las figuras intelectuales más eminentes<sup>697</sup>. En opinión de Cózar, esta antipatía hacia los géneros difíciles, que fue general en toda Europa, se vio apoyada en España por el carácter «moderado» de nuestro Barroco, lo cual provocaría la tan notable ausencia de extravagancias en las poéticas castellanas, «con la excepción, sobre todo, de la de Rengifo», según Cózar<sup>698</sup>. Este mismo autor cree percibir, sin embargo, un importante cambio en la valoración de los ingenios precisamente a fines del s. XVI: «a partir de este momento —afirma—, como corroboran las preceptivas, parecen entrar en ciertos cauces de aceptación hasta llegar a la culminación que representa la *Metámtrica* de Caramuel a mediados del s. XVII»<sup>699</sup>. Este giro parece corresponderse con un importante cambio en la función predominante que pasan a desempeñar los géneros de ingenio. Si durante mucho tiempo es la Iglesia católica la principal difusora de esta poesía, ahora:

parece producirse una independencia de estas fórmulas, su liberación de motivaciones trascendentes, lo que explica que se hagan mucho más frecuentes que en los períodos anteriores [...]. Sin duda, el mejor síntoma sea el de las ediciones del *Arte poética* de Díaz Rengifo, que en este s. XVIII se ven aumentadas de forma considerable en la parte que se refiere a los géneros difíciles, lo que ha contribuido a su leyenda negra<sup>700</sup>.

A nosotros nos importa destacar, sobre todo, que la revalorización de los géneros propios de lo que llamamos poesía de ingenio coincide en el

<sup>696</sup> RODRÍGUEZ DE LA FLOR. *Atenas castellana...*, p. 62; y «El régimen de lo visible...», p. 269-270, donde considera que los ingenios utilizan un lenguaje equivalente al cosmológico-divino, un lenguaje simbólico, con clave reveladora, pero oculta.

<sup>697</sup> En un breve repaso de este rechazo encontramos a poetas como Marcial y Ausonio (que califican esta poesía de bagatelas o ejercicios sin valor alguno); a ciertos gramáticos y retóricos de los siglos IV y V, como Donato, Servio o Pompeyo (para quienes estos géneros son barbarismos o vicios de estilo (Cf. CÓZAR. *Poesía e imagen...*, p. 144-145); a Herrera y Juan de la Cueva (molestos con los versos polilingües de Garcilaso); o, más tarde, a ilustres eruditos como Menéndez Pelayo, M.<sup>a</sup> Rosa Lida, Pfandl, Le Gentil o Díez Echarri. Así, Víctor Infantes se hace eco de cómo «esta parcela de nuestra literatura ha sido secularmente ignorada», a lo que añade: «el carácter lúdico que animó a los autores de acrósticos, laberintos, pentacrósticos figurados, el mismo que anima en su experimentación a los poetas modernos, no creo que justifique su exclusión sistemática de los manuales y estudios» (INFANTES. «La textura del poema...», p. 3).

<sup>698</sup> CÓZAR. *Poesía e imagen...*, p. 253, n. 5.

<sup>699</sup> IBÍDEM, p. 303.

<sup>700</sup> IBÍDEM, p. 263.



tiempo con la publicación y difusión del *Arte poética española* de Rengifo, manifestación sintomática de esa nueva mentalidad, de la que nuestro autor es, ciertamente, un pionero. Sin embargo, como ya señalamos anteriormente, esa bonanza crítica termina justo en el momento (principios del s. XVIII) en que se introducen las adiciones de Vicens a la obra que venimos estudiando, tanto que a partir de entonces, y como hemos tenido ocasión de ver a lo largo de este estudio, no dejamos de encontrarnos con juicios verdaderamente severos contra el tratado de Rengifo.

#### 5.4.3.4. Géneros de ingenio en el *Arte poética española*

Los géneros de esta poesía de ingenio que podemos encontrar descritos en el *Arte poética española* de 1592 (*editio princeps*) los agruparemos en: variantes del soneto, juegos con la rima y laberintos. No intentaremos llevar a cabo una clasificación rigurosa de los mismos, como hacen muchos de los interesados por ellos, sino tan sólo estudiar las formas que podemos considerar artificiosas tal como se presentan en la obra de Rengifo. Muchos de los procedimientos que veremos aquí vinculados a los sonetos pueden darse en otras formas métricas, pero son asociados a la forma del soneto como los presenta Rengifo y, por tanto, como nos corresponde a nosotros estudiarlos. No obstante, algunos de estos recursos (la rima en eco, por ejemplo) se ha estudiado ya independientemente de estas formas, como también hace, por otra parte, el propio Rengifo.

##### a) Variantes del soneto

Se limita nuestro autor a señalar casi exclusivamente algunas de las variantes que encontró descritas en la *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* (1332) de Antonio da Tempo.

El *soneto doblado* y el *soneto con cola*<sup>701</sup> hacen uso en realidad de un mismo recurso, el de añadir versos quebrados a los enteros propios del soneto: heptasílabos rimando con los enteros en el soneto doblado, o tetrasílabos rimando entre sí en el soneto con cola. Añade Rengifo que es posible acumular en estos tipos recursos propios de otras variantes del soneto (terciados, continuos, etc.) o multiplicar las «colas».

El *soneto encadenado* y el *soneto con repetición*<sup>702</sup> comparten también un mismo recurso esencial. Se trata en ambos casos de repetir al principio de cada verso una palabra que o es idéntica a la última del verso anterior (anadiplosis) en el soneto con repetición, o rima en consonante (rima interna) con ella en el poeta encadenado. Cózar incluye ambos tipos dentro de los géneros

<sup>701</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XLIV, p. 50-52 y XLVI, p. 53, respectivamente.

<sup>702</sup> IBÍDEM, XLVIII, p. 54-55 y XLIX, p. 55-56, respectivamente.



difíciles, cosa que no hace con las dos variantes anteriores (soneto doblado y con cola)<sup>703</sup>. De acuerdo con la clasificación que propone después<sup>704</sup>, el soneto encadenado y con repetición deberían incluirse entre los poemas basados en funciones acústicas. Cózar señala a propósito de este grupo que «parece lógico que las múltiples posibilidades creativas del lenguaje en su dimensión escrita, y visual por tanto, tengan su correspondencia en la dimensión sonora»; y añade que «muchos de estos juegos entran además en las retóricas y poéticas tradicionales y parecen ser objeto de una menor rigidez que hacia las formas visuales». En definitiva, incluye dentro de este grupo todos aquellos poemas en los que la repetición de letras, sílabas o palabras tiene un papel relevante, de ahí que a nosotros nos parezca este el grupo en el que podríamos incluir los sonetos encadenados y con repetición. Por su parte, Carbonero y Sol incluye también en su obra algunos comentarios sobre estos dos procedimientos, que él relaciona con las composiciones en eco:

Hay otra clase de composiciones en eco —dice Carbonero y Sol— en que las últimas sílabas o palabras del verso anterior van repetidas al principio del siguiente. A estas llamaban los antiguos latinos anadiplosis, que quiere decir *reduplicación* [...]. Los franceses llaman a esta clase de versos *fraternisés* (armonizados), *vers echainés* (encadenados), y también *annexés* (agregados).

Entre los ejemplos en castellano que recoge Carbonero figura, precisamente, el soneto con repetición del *Arte poética española* («Guarda, mundo, tu flaca fortaleza»)<sup>705</sup>.

El *soneto continuo*<sup>706</sup> reduce a sólo dos rimas todo un soneto, incluidos los tercetos. El efecto que produce es el de una intensificación de la homofonía, es decir, de la tendencia reiterativa propia del lenguaje poético<sup>707</sup>. Algo parecido puede decirse de los *sonetos con eco*, que veremos más adelante. Es también un tipo de poema artificioso basado en funciones acústicas, tercer grupo de los establecidos por Cózar.

El *soneto retrógrado*<sup>708</sup> utiliza un recurso aplicado con frecuencia a otros tipos de estrofas: la lectura múltiple. Hay dos ejemplos de poesías retrógradas en el *Arte poética española*: por versos y palabras, como en el soneto retrógrado; por letras, como en el laberinto-bandera («En ave Seva-ne»), ejemplo de anacálico perfecto excepcional en la poesía castellana, que estudiaremos más adelante. El retrógrado es un recurso poético de ingenio

<sup>703</sup> Cf. CÓZAR. *Poesía e imagen...*, p. 271-272.

<sup>704</sup> CÓZAR. IBÍDEM, p. 298-300. Cózar establece aquí los siguientes grupos dentro de las formas de artificio: 1) Poemas basados en juegos adivinatorios; 2) Poemas de fundamento visual, con formas geométricas o figurativas, letristas o con juegos aritméticos; y 3) Poemas basados en funciones acústicas.

<sup>705</sup> CARBONERO Y SOL. *Esfuerzos del ingenio...*, p. 370.

<sup>706</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XLVII, p. 54.

<sup>707</sup> Cf. COHEN. *Estructura del lenguaje...*, *passim*.

<sup>708</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, I, p. 55.

que se basa en el desarrollo de un código de lectura alternativo, que se opone o complementa al tradicional (de izquierda a derecha, de arriba abajo, de una línea o verso al inmediatamente inferior<sup>709</sup>); de manera que, como señala Rengifo, cada verso:

leído al derecho y al revés, por abaxo o por arriba, saltado o arreo, haga sentido y convenga con los demás, y siempre se guarden las consonancias y número del soneto. De donde se sigue que de un soneto solo se pueden hazer muchos, si se acierta a leer de las maneras que puede ser leído<sup>710</sup>.

Estamos de acuerdo con Cózar en incluir los retrógrados dentro del grupo de los poemas basados en juegos adivinatorios (primero de los de su clasificación) de diversa índole, conceptual o formal<sup>711</sup>, pues en los retrógrados se plantea un desafío a la imaginación del lector y a su capacidad de hallar todas las lecturas posibles y, en consecuencia, todos los significados posibles. Cózar se fija, precisamente, en el ejemplo propuesto por Rengifo, en el que:

además de la lectura normal, puede leerse palabra a palabra de derecha a izquierda respetando la métrica, así como de abajo hacia arriba. Esto supone, según vimos, que las palabras iniciales de los versos tienen que responder al esquema métrico del soneto<sup>712</sup>.

Sin embargo, no todo es como cree Cózar, quien acaba por incurrir en algún error de lectura en un capítulo anterior en el que transcribe el resultado que le da el poner en práctica el juego propuesto por Rengifo. Así, según Cózar, el primer cuarteto:

Sagrado Redentor y dulce esposo,  
Peregrino y Supremo Rey del Cielo,  
Camino Celestial, firme consuelo,  
Amado Salvador, Jesús Gracioso;

leído de derecha a izquierda da como resultado:

Esposo dulce y Redentor Sagrado,  
Del Cielo Rey Supremo y Peregrino,

---

<sup>709</sup> Para Víctor Infantes, los retrógrados «aunque no atentan aparentemente contra la disposición [gráfica] tradicional, suponen una valoración peculiar del espacio del poema. Las claves de su lectura —añade— sólo pueden ser descubiertas generalmente por una aclaración previa, ya que su profunda ironía retórica se confunde con la textura convencional del poema, incluso en los casos en que su sentido salta entre las pausas versales y acomoda una disposición semántica figurativa dejada a la intuición del lector» (INFANTES. «La textura del poema...», p. 5).

<sup>710</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, L, p. 55.

<sup>711</sup> CÓZAR. *Poesía e imagen...*, p. 323.

<sup>712</sup> IBÍDEM.

Consuelo firme, celestial camino,  
Gracioso Jesús, Salvador amado.

Si empezamos la lectura por el final del soneto hacia el principio —dice Cózar—, los tres primeros versos del primer cuarteto del soneto base pasan a ser el último terceto del nuevo soneto, es decir:

Camino celestial, firme consuelo,  
Peregrino y Supremo Rey del Cielo,  
Sagrado Redentor y dulce esposo;

y la lectura inversa en horizontal nos da otro nuevo:

Consuelo firme, Celestial Camino,  
Del Cielo Rey Supremo y Peregrino,  
Esposo dulce y Redentor Sagrado.

Con un mismo soneto hemos determinado así cuatro posibilidades de lectura, dos de ellas en sentido horizontal y dos más en sentido vertical, y en todas se respeta la estructura y la rima del soneto<sup>713</sup>.

Parece, sin embargo, que estas dos últimas posibilidades señaladas por Cózar no serían del todo admitidas por Rengifo, ni nosotros podemos dejar de plantear las dificultades que presentan. En primer lugar, porque en una lectura vertical totalmente inversa, es decir, desde el último verso al primero, como propone Cózar, los cuartetos del nuevo soneto se formarían con los ocho últimos versos de lo que él llama «soneto base», y entonces es imposible encajar en ellos las cinco rimas diferentes con que nos encontraríamos, las tres de los tercetos, más las dos de los dos últimos versos del segundo cuarteto. En segundo lugar, aunque mucho menos determinante, ningún soneto de los incluidos por Rengifo lleva un último terceto con rima CDD, tal como resultaría de la lectura de Cózar. Entre los nueve esquemas de rimas que le parecen aceptables a Rengifo es posible hallar este orden sólo en el primer terceto (penúltima variedad de las señaladas por Rengifo), pero nunca en el segundo. Esta sería, no obstante, una dificultad menor. Las lecturas verticales inversas deberían hacerse, al menos en el ejemplo del *Arte poética española*, desde el verso octavo al primero, para formar los cuartetos; y del decimocuarto al noveno para los tercetos, es decir, considerando independientes cuartetos y tercetos. Por eso dice Rengifo que «házense estos sonetos mejor en la forma del soneto continuo, que no en la forma

<sup>713</sup> IBÍDEM, p. 272-273. Este mismo ejemplo de soneto retrógrado aparece recogido, sin más comentarios, en la antología de AGUILAR y TEJERA, A. *Las poesías más extravagantes de la lengua castellana*. Madrid: Sanz Calleja, s.a. (¿1923?), p. 158; cf. INFANTES, V. «La poesía experimental antes de la poesía experimental». *Cuadernos de ADAL*, 2-3 (1983), p. 99-131 (véase p. 101, n. 4).



del soneto simple», porque el continuo, al hacer uso sólo de las dos mismas rimas tanto en los cuartetos como en los tercetos, admite mejor una lectura vertical totalmente inversa, es decir, desde el último verso al primero. Y aun así, esta plantearía todavía algunos de los problemas señalados antes. Por ejemplo: un soneto continuo que llevara las rimas ABBA ABBA ABA BAB, que es el esquema que encontramos en el ejemplo de Rengifo (capítulo XL-VII), leído del último al primer verso, daría lugar a un esquema de rimas un poco extravagante (ABAB ABBA ABB AAB), aunque, sin duda, más tolerable que el que resultaría de la primera propuesta de Cózar. No obstante, el soneto continuo podría llevar otro orden de rimas en los tercetos, cuya lectura inversa fuera todavía más aceptable. Por ejemplo: si el soneto base rimara ABBA ABBA BAB ABA, la lectura desde el último al primer verso daría el siguiente esquema de rimas: ABAB ABAB BAA BBA. Es decir, el esquema de lo que podríamos llamar un soneto terciado continuo. Y aún más: si el soneto base fuera ya terciado continuo, con rimas ABAB ABAB ABA BAB, la lectura vertical totalmente inversa (desde el último al primer verso) nos daría otro soneto terciado continuo con idéntico esquema de rimas; lo que, por fin, constituiría un caso de soneto retrógrado perfecto, al menos tal como define Carbonero y Sol este procedimiento. Según Carbonero, son poemas anaclicós o retrógrados:

los que se componen de modo que sin alterar su medida, ni hacer variación alguna en las letras, ni en las palabras, se puedan leer lo mismo al derecho que al revés, de suerte que leídos de izquierda a derecha, o desde el principio al fin, dan un sentido, y leídos de derecha a izquierda o desde el fin al principio tienen el mismo sentido u otro contrario o distinto con sólo variar la puntuación<sup>714</sup>.

Este mismo autor se da cuenta de las dificultades que plantea componer este tipo de poemas, por lo que, después de recordar que a Fr. José Sanz le parecían «un juego literario tan sutil y admirable que algunos le llamaron de sublime ingenio», él mismo los califica de «ingeniosos» y «admirables», a la vez que reconoce que «las dificultades que este género de composiciones ofrece son tan insuperables que bien se pueden tolerar las licencias poéticas de todo género»<sup>715</sup>. Un poco después, Carbonero transcribe el soneto retrógrado de Rengifo, aunque sin añadir ningún comentario de interés. Sin embargo, a nosotros nos es útil recordar que en su tratado distingue tres clases de composiciones retrógradas: las que «se leen al derecho y al revés, o sea de izquierda a derecha y viceversa letra por letra; otras que se leen

<sup>714</sup> CARBONERO Y SOL. *Esfuerzos del ingenio...*, p. 332.

<sup>715</sup> IBÍDEM, p. 334. Lo mismo en CÓZAR. *Poesía e imagen...*, p. 297: «Ya hemos planteado las dificultades que suele ofrecer el retrógrado en la mayoría de las lenguas romances, por lo que se explica su infrecuencia en el tipo letra a letra y abunda sobre todo el que se hace verso a verso, empezando por el final y hacia el principio».

palabra por palabra; y otra verso por verso desde el primero al último y de este al primero»<sup>716</sup>. Según esto, el ejemplo de Rengifo correspondería, sobre todo, al segundo tipo, y sólo parcialmente al tercero, en contra de lo que opina Cózar, como dijimos.

El soneto en dos lenguas<sup>717</sup> consiste en hacer coexistir en un mismo poema versos escritos en dos lenguas diferentes. En el caso de los ejemplos propuestos por Rengifo, esas dos lenguas son el italiano y el francés, en el primero de ellos; el latín y el castellano, en el segundo. Los constantes intentos de adaptar la métrica romance a la clásica y viceversa serían también un ejemplo claro de esta variante. Lo ingenioso reside aquí, entre otras cosas, en la dificultad que supone rimar palabras de idiomas diferentes o reproducir en romance los pies rítmicos de la poesía latina.

El uso de los versos polilingües, ya sea en sonetos, en ensaladas, o en otros géneros, no siempre responde a una misma intención. Unas veces se trata de «composiciones macarrónicas [...] en las que el autor mezcla palabras de varios idiomas (latín sobre todo), o latiniza las propias para dar un sentido altisonante»<sup>718</sup>. Este último sería el caso del segundo ejemplo de Rengifo («Mísera Francia, que sustentas gentes»), donde más que el uso de términos latinos, parece darse una selección de aquellos términos romances que más «suenan» a palabras latinas. De hecho, para Carbonero y Sol sólo estos poemas en los que se emplean «palabras [que] son comunes a dos o más idiomas, son indudablemente las composiciones bilingües propiamente literarias», que él mismo define como las que están «hechas con palabras que, perteneciendo a diferentes idiomas, son comunes a estos, teniendo igual pronunciación»<sup>719</sup>. Entre ellas recuerda, precisamente, el segundo ejemplo de Rengifo. Otras veces, por el contrario, los poemas polilingües son una forma de parodiar o imitar una determinada lengua. En unos casos sintetizan la admiración que los filólogos humanistas sienten por la lengua latina y los modelos clásicos<sup>720</sup>. En otros, en cambio, son una manifestación del «movimiento renacentista de afirmación de una lengua vulgar», que a través de este recurso reivindica su equivalencia con el latín<sup>721</sup>. En el capítulo XIV (p. 18) del *Arte poética española*, Díaz

<sup>716</sup> CARBONERO Y SOL. *Esfuerzos del ingenio...*, p. 334.

<sup>717</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LI, p. 56-58.

<sup>718</sup> CÓZAR. *Poesía e imagen...*, p. 248.

<sup>719</sup> CARBONERO Y SOL. *Esfuerzos del ingenio...*, p. 374.

<sup>720</sup> CÓZAR. *Poesía e imagen...*, p. 94, 269, 334.

<sup>721</sup> BUCETA, E. «De algunas composiciones hispanolatinas en el s. XVII». *RFE*, XIX (1932), p. 388-414. Algo parecido señala Víctor Infantes, para quien este recurso expresivo es unas veces «alarde culto», otras «burlón y satírico», pero utilizado siempre con plena conciencia de lo «experimental» de su utilización (INFANTES. «La poesía experimental...», p. 103-104). Infantes menciona también las versiones al latín de los poemas más famosos de nuestra literatura, «moda que surge a partir del s. XVI», dice, y cita la obra de Tomás Viñas, *Versiones latinas de poesías hispanas* (Barcelona: Publicaciones Calasancias, 1927), en la que, efectivamente, este autor traduce al latín poemas de los más conocidos de nuestra historia literaria, desde la Edad Media hasta Rubén Darío.



Rengifo deja bien claro que es este último valor el que tienen para él los versos polilingües:

No es poca alabanza de nuestra lengua que sea tan fecunda que en ella se hallen y quepan todos los números juntos que por todas las demás lenguas están esparzidas. Ni es de maravillar que los españoles tomemos a los latinos sus versos, pues ellos ya han comenzado a hurtarnos los nuestros y a hazer octavas y redondillas en latín, de las cuales he yo visto algunas suaves y graciosas. Puédese, pues, hazer en español todo verso latino, imitando siempre el sonido más lleno y corriente de cada género, y vocablos tenemos nosotros para componer versos tan numerosos como Vergilio y Horacio los hizo.

El *soneto con retornelo*<sup>722</sup>, que equivale a lo que se denomina comúnmente *soneto con estrambote*, estudiado profusamente por E. Buceta<sup>723</sup>; y el *soneto septenario*<sup>724</sup>, apenas pueden considerarse formas de ingenio, aunque sean variantes del soneto tradicional. El *soneto con retornelo* o soneto con estrambote es otro caso de transgresión manierista del soneto tradicional. El carácter «metamétrico» se basa en este caso en el deseo de ofrecer una variante alternativa al modelo tradicional que rompa el esquema común del soneto y provoque o una reduplicación de la rima del que sería el último verso del soneto simple (cuando sólo se añade un verso más), prolongando el desenlace conclusivo, pues no hay que olvidar la especial trascendencia que con respecto al contenido del soneto ha recaído siempre sobre el último verso; o, en el otro de los tipos de soneto con estrambote descrito por Rengifo, la adición de una rima más cuando se añaden dos versos que han de concertar entre sí, incrementando también, ahora más que en el ejemplo anterior, la «tensión argumentativa» del soneto, que debe esperar dos versos más para encontrar el desenlace final.

El *soneto septenario*<sup>725</sup> apenas ofrece otro recurso que el de repetir con versos de medida diferente el esquema del soneto clásico. Podemos admitir su pertenencia a las formas de poesía «metamétrica» en cuanto que desarrolla una variante alternativa del código habitual del soneto.

#### b) Laberintos

Rengifo define los laberintos, en general, como:

cierto género de coplas o de dictiones que se pueden leer de muchas maneras y por cualquiera parte que uno eche siempre halla passo para la copla, y de

<sup>722</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LIII, p. 58.

<sup>723</sup> Véanse BUCETA. E. «Apuntaciones sobre el soneto con estrambote en la literatura española». *Revue Hispanique (Rhi)*, LXXII (1928), p. 460-474; ÍDEM. «Suplemento». *Rhi*, LXXV (1929), p. 583-595; ÍDEM. «Nuevas apuntaciones sobre el soneto con estrambote en la literatura española», *RFE*, XVIII (1931), p. 239-251; e ÍDEM. «Ulteriores apuntaciones sobre el soneto con estrambote en la literatura española». *RFE*, XXI (1934), p. 361-375.

<sup>724</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LIII, p. 58.

<sup>725</sup> ÍDEM.



pocas coplas saca innumerables, todas con su sentencia y consonancia perfecta. Házense estos laberintos o de letras solas metidas entre los versos, o de solos los versos<sup>726</sup>.

Por tanto, la característica principal, esencial o distintiva de los laberintos, en opinión de Rengifo, es la multiplicidad de lecturas que admiten. Este concepto de los laberintos lo hallamos más tarde en uno de los autores fundamentales para la historia de este género, F. Paschasius, en cuya *Poesis artificiosa* (1674), el laberinto (al que aquí se llama «poema cúbico») es descrito como una «composición de letras con tal uniformidad escalonada que, empezando por la primera del verso, se lee por todas partes»<sup>727</sup>. Cózar insiste en que «es importante señalar que la multiplicidad de lecturas es el rasgo esencial de este artificio», lo que, unido a otras características, le distingue de los caligramas, como veremos más adelante<sup>728</sup>.

Establece a continuación Rengifo dos tipos principales de laberintos: el de letras y el de versos enteros, que describe y ejemplifica en los siguientes capítulos. Sólo en el de letras lo visual comparte protagonismo con lo lingüístico o lo métrico, puesto que en él el poeta ha de «meter en los versos las letras que quiere y en los lugares que conviene según la figura que ha de llevar el laberinto»<sup>729</sup>. Ahora bien, en este primer tipo hay que distinguir entre los que son propiamente laberintos (pentacrósticos o cúbicos) y los caligramas, como dos modos diferentes, aunque pertenecientes a un mismo tipo o género, el de los laberintos de letras figurativos. En cambio, en el laberinto de versos enteros lo «laberíntico» reside no en la disposición figurativa del texto, como en los anteriores, sino en la posibilidad de componer un texto que admita múltiples formas de lectura, como en el soneto retrógrado, en las *coplas de múltiple lectura* o en los poemas *concordantes*. Podemos decir, por tanto, que Rengifo describe dos tipos diferentes de laberintos, dentro de los cuales hallamos cinco modos distintos de composición:

Tipo 1: *LABERINTOS DE LETRAS FIGURATIVOS*, que incluye dos modos: *laberinto figurativo pentacróstico o cúbico y caligrama*.

Tipo 2: *LABERINTOS DE VERSOS ENTEROS*; con tres modos: *retrógrados, coplas de múltiple lectura y poemas concordantes*.

Debemos advertir, no obstante, que procedemos aquí a una clasificación que trata, sobre todo, de seguir el propio orden de exposición del *Arte*

<sup>726</sup> IBÍDEM, LXVII, p. 93.

<sup>727</sup> Cito apud INFANTES. «La textura del poema...», p. 7; o CARBONERO Y SOL. *Esfuerzos del ingenio...*, p. 213.

<sup>728</sup> CÓZAR. *Poesía e imagen...*, p. 295. Un poco después (IBÍDEM, p. 321), Cózar comenta que en los laberintos, «artificio que suele también conocerse como pentacróstico o poema cúbico [...], los versos están colocados de tal forma que pueden ser leídos de izquierda a derecha, de arriba a abajo, e incluso a veces en diagonales, bien por letras, sílabas o palabras».

<sup>729</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LXVIII, p. 93.

*poética española* y no un orden ajustado a los presupuestos clasificatorios que podemos encontrar en algunos estudios dedicados a estos géneros y que ya hemos visto en parte. Pero también hay que precisar que, dentro del primero de los tipos señalados arriba, Rengifo no marca las diferencias que nosotros establecemos aquí entre los dos modos señalados (pentacrósticos y caligramas), cosa que, en cambio, sí hace a propósito de los laberintos de versos enteros, bajo la fórmula «otros laberintos hay [...]», etc.

## TIPO 1. LABERINTOS DE LETRAS FIGURATIVOS

### *Laberinto figurativo, pentacróstico o cúbico*

El pentacróstico es un tipo de laberintos en los que el texto se ordena de manera que permita, además de una lectura normal u horizontal, otra vertical, según el procedimiento típico de los acrósticos. Pero se llama precisamente *pentacróstico*, a diferencia de los acrósticos simples, porque esa lectura vertical se puede iniciar desde varios lugares diferentes de cada verso, y no sólo desde uno, como en el acróstico simple. Así lo señala Carbonero y Sol:

Existe otro género de acrósticos de composición bastante complicada, que resulta de las letras primeras, últimas e intermedias de una palabra que se repite cinco o más veces, formando otras tantas columnas y caprichosas combinaciones. Llámánse éstos *pentacrósticos* o *laberintos*, porque consisten en que las letras estén dispuestas de tal modo que se pueden leer en muchas direcciones, significando siempre lo mismo o teniendo sentido distinto<sup>730</sup>.

Víctor Infantes ofrece una definición de los pentacrósticos tal vez más clara en este caso que la de Carbonero y Sol. Según Infantes, los pentacrósticos son «líneas de acrósticos (generalmente en número de cinco) intercaladas que forman la textura de un poema convencional: cuartetos, sonetos, etc.»<sup>731</sup>. A este género de pentacrósticos, definidos de una u otra manera, podemos adscribir sin duda el primer ejemplo de laberinto de letras recogido por Rengifo, el formado a partir del nombre MARÍA, dispuesto en vertical y repetido

<sup>730</sup> CARBONERO Y SOL. *Esfuerzos del ingenio...*, p. 211. Un poco después (IBÍDEM, p. 226) recuerda este autor que «Rengifo publicó también ejemplos de pentacrósticos o laberintos de versos enteros»; y más tarde aún (IBÍDEM, p. 229), al hablar de los «versos pentacrósticos» o «laberintos figurados» dice que se llaman así «aquellas composiciones en que las ideas o pensamientos expresados en prosa o verso son representados por figuras de cruces, triángulos, círculos, aros y de otros objetos, etc.; formándose estas figuras ya por la medida de los versos, ya por la combinación de las palabras, ya también de modo que pueda leerlos en diversas direcciones». A continuación transcribe el modo propuesto por Rengifo para componer estos pentacrósticos («Para componer estos laberintos...», etc.); y concluye: «Estas son las reglas, bastante oscuras, que da Rengifo, quien no goza en verdad de autoridad literaria».

<sup>731</sup> INFANTES. «La textura del poema...», p. 7-8.



cinco veces. Rengifo lo denomina ya laberinto «cuadrado», y ciertamente se asemeja en gran medida al ejemplo de *carmen quadratum* que hallamos en Paschasius y que Cózar define como «forma geométrica a base de letras» e incluye «dentro del grupo de textos con figuras»<sup>732</sup>.

Para componer estos labirintos —dice Rengifo— ha de escribir el poeta en un papel ancho solas las letras que quiere que se lean, y apartadas la una de la otra la distancia que es menester para la figura que pretende, y luego irán hinchendo los vazíos de la poesía que quisiere, no metiendo más sílabas entre letra y letra de las que pide el espacio que hay de una a otra, de manera que las letras señaladas (que han de ir de otra forma de letra o de otro color) se lean por sí y juntamente entre en los versos en que van entrepuestas<sup>733</sup>.

Los huecos se llenan con versos que se ordenan en formas estróficas clásicas: tercetos, octavas, redondillas, «o de los versos que más le agradassen» al poeta, dice Rengifo<sup>734</sup>. Rodríguez de la Flor ha explicado los procesos de construcción y reconstrucción del significado en estos géneros de poesía de ingenio, precisamente a partir de estas palabras de Rengifo. En este tipo de laberintos, afirma Rodríguez de la Flor, el lector-espectador realiza en unos casos «un viaje a través de los significantes para capturar un otro significado que estaba como latente, en estado potencial»; en otros:

partiendo de un sentido previamente establecido, la interpretación se dirige hacia los signos que lo enmascaran o le prestan cobertura. Es esto último lo que explícitamente sucede en el caso de los laberintos, acerca de cuyo sistema de composición tenemos en la Retórica de Díaz Rengifo una valiosa explicación,

la que acabamos de transcribir unas líneas antes<sup>735</sup>. Es natural que esto sea así. El carácter casi siempre circunstancial, conmemorativo, de este tipo de poesía es el que determina por anticipado el asunto sobre el que han de tratar los poetas. Anunciado el motivo de la celebración, el lector-espectador conoce de antemano el sentido hacia el que van dirigidas todas las composiciones que se ofrecen en el certamen. El atractivo de la lectura reside entonces en advertir las estrategias de enmascaramiento de dicho sentido utilizadas por el poeta, vuelta recurrente a la «pedagogía del ingenio» a la que nos referíamos unas páginas más arriba.

En el ejemplo que propone Rengifo, el nombre MARÍA, dispuesto en forma de «laberinto cuadrado», aparece destacado sobre la superficie de la página y sobre el resto del hipotético texto, porque las letras del nombre

<sup>732</sup> CÓZAR. *Poesía e imagen...*, p. 294.

<sup>733</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LXVIII, p. 93-94. Rengifo ha visto laberintos a dos tintas (negra y roja, roja y azul, por ejemplo), manuscritos o impresos; para los impresos (incunables) en dos tintas, puede verse GELDNER. F. *Manual de incunables*. Madrid: Arco-Libros, 1998, p. 76-78.

<sup>734</sup> IBÍDEM.

<sup>735</sup> RODRÍGUEZ DE LA FLOR. «El régimen de lo visible...», p. 274.



adoptan una forma (en este caso mayúsculas) o un color muy llamativo (no apreciable en este ejemplo), en contraste con el resto de las letras, impresas estas con los moldes comunes. De suerte que mientras el lector debe detenerse a leer el texto del poema «normal» (las estrofas en tercetos, cuartetos, etc., a las que nos referíamos antes), sus ojos están percibiendo constantemente, tanto tiempo como dure dicha lectura «normal», el nombre MARÍA o lo que el poeta haya querido destacar en cada caso. Este tipo de estrategias de la poesía visual

pone en evidencia —según Rodríguez de la Flor— una aspiración utópica hacia la unidad de las artes básicamente *temporales* (así la poesía, que deja de existir cuando deja de ser dicha), y las de orden *espacial* (que actúan a través de imágenes situadas en el espacio sin tiempo)<sup>736</sup>.

Cózar ve también en ello un reflejo de la «actitud manierista» de estos géneros, en tanto que serían «transgresiones desde dentro de la norma clásica», ya que «los acrósticos, pentacrósticos y laberintos, en su lectura literal, respetan todos los presupuestos del poema normativo, pero introducen nuevas posibilidades de lectura mediante la percepción visual»<sup>737</sup>. Y así es realmente en los ejemplos que propone Rengifo, tanto en el laberinto «MARÍA», como en el laberinto-bandera «En ave Sevane», que analizaremos después. En ambos, los espacios dejados entre las letras destacadas se llenan con versos agrupados según el esquema de estrofas comunes: octavas, redondillas, tercetos, etc. Tercetos son, efectivamente, los que podemos encontrar en el laberinto-bandera, si leemos el texto de acuerdo con el sistema de lectura tradicional. En este caso, se producen, en realidad, dos tipos de transgresión complementarios: primero, los versos no se disponen tipográficamente según el esquema habitual (uno debajo de otro, dejando a la derecha el espacio en blanco no cubierto por el verso); y segundo, se destacan en cada verso o línea aquellas letras que, leídas en vertical o diagonal, forman unas con otras, al modo de los acrósticos, un mensaje paralelo o complementario al que ofrece la lectura lineal.

Lo visual reside en la forma o en el color de esas letras que se destacan, y también en su disposición espacial. Llama la atención que Rengifo sugiera hacer uso del color para destacar las letras que han de formar el mensaje alternativo o complementario al literal. Aparte de la evidente relación que guarda esta sugerencia con el tópico «ut pictura poesis»<sup>738</sup>, tal vez fuera interesante estudiar si era frecuente en este tipo de composiciones el uso del color (no apreciable en las reproducciones que hemos visto hasta ahora),

<sup>736</sup> IBÍDEM, p. 273.

<sup>737</sup> CÓZAR. *Poesía e imagen...*, p. 35.

<sup>738</sup> Que no analizaremos aquí para no hacer esta explicación más farragosa de lo que ya empieza a ser. Son de sobra conocidos los trabajos fundamentales de EGIDO, A. *La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes, 1989; y GARCÍA BERRIO, A. y FERNÁNDEZ, T. *Ut poesis pictura*. Barcelona: Tecnos, 1988.

y si este uso respondía a algún código predeterminado, puesto que es comúnmente sabido que en la poesía del Siglo de Oro, especialmente en la de tema amoroso, los colores tenían cierto simbolismo<sup>739</sup>.

Dentro de este primer tipo y modo de laberintos, el de los laberintos de letras figurativos, pentacrósticos o cúbicos, Rengifo incluye también el laberinto-bandera «que hizo un insigne poeta castellano en la universidad de Bolonia, que está en Italia, en alabanza de un cavallero vizcaíno llamado don Álvaro de Azpeitia y Sevane, un día en que se graduava de Doctor»<sup>740</sup>. Carbonero y Sol incluye también este ejemplo dentro del capítulo que titula «Pentacrósticos figurados (o caligramas)». En cierto modo podemos decir que el laberinto-bandera se sitúa a medio camino entre los laberintos figurativos (tal vez caligramas) y los geométricos, tal como los distingue Rodríguez de la Flor. En el primer grupo estarían aquellos laberintos cuyo dibujo trata de «reconstruir una imagen»; mientras que en los del segundo grupo el poema solamente presenta una «geometría peculiar, un diseño o recorrido por las letras, obviando la sintaxis y las secuencias normalizadas y abriéndose a una lógica (plástica) de la mirada». Los primeros reproducen una «realidad objetiva»; los del segundo establecen «un diseño de orden geométrico»<sup>741</sup>. Pero en el laberinto-bandera «En ave Sevane» del *Arte poética española* ni se da propiamente la reconstrucción de una imagen o de una realidad objetiva (lo que es más propio de los caligramas), ni tampoco un mero diseño geométrico, sino una especie de *dibujo simbólico* en el que se lleva a cabo cierta abstracción de algunos aspectos característicos del objeto representado<sup>742</sup>. Así, salta a la vista en este laberinto-bandera que la disposición sobremarcada y duplicada del lema «En ave Sevane» en las diagonales del rectángulo busca la evocación de las alas (¿en movimiento?) del águila en que se convierte el «mancebo hermoso» y que simboliza, en palabras de Rengifo, «la agudeza de ingenio»<sup>743</sup>. El dibujo en forma de aspa o cruz nos permite, además, relacionar este laberinto con algunos modelos anteriores, especialmente, como dijimos, los de Porfirio, Fortunato, Teodulfo y Vigilán, en los que es característico el dibujo de una cruz de letras destacando sobre todo el texto en las dos diagonales de la composición. Es cierto que Rengifo sugiere una interpretación nada religiosa del significado de este laberinto, pero por la tradición en la que se inserta no es posible desvincularlo

<sup>739</sup> El azul simbolizaba los celos; el amarillo, la desesperación; el verde, la esperanza; el leonado, congoja; el rojo, pasión; el blanco, honestidad o pureza; etc. Véanse los trabajos de LE GENTIL. *La poésie lyrique...*, I, p. 214 y ss.; COZAR. *Poesía e imagen...*, p. 244; HOROZCO Y COVARRUBIAS, J. *Emblemas morales*. Segovia: Juan de la Cuesta, 1591, f. 87v; HERRERA. *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones...*, p. 674-676; o NAVARRO DURÁN, R. *Cómo leer un poema*. Barcelona: Ariel, 1998, p. 103, etc.

<sup>740</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LXVIII, p. 94.

<sup>741</sup> RODRÍGUEZ DE LA FLOR. «El régimen de lo visible...», p. 279.

<sup>742</sup> Cf. COZAR. *Poesía e imagen...*, p. 18-19.

<sup>743</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LXVIII, p. 94.



de los laberintos de los mencionados autores. No podemos olvidar que, según interpreta Cózar, esta disposición en cruz del lema principal de un laberinto supone a menudo una evocación de Cristo<sup>744</sup>. En el laberinto-bandera de Rengifo no sería nada extravagante una explicación parecida, puesto que damos por seguro que el caballero al que va dedicada esta composición era cristiano y que el autor de la misma no tendría ningún reparo en mostrarlo como tal. Esta otra interpretación religiosa se deduce mucho más claramente del texto de los tercetos que forman el laberinto, en los cuales encontramos algunos tópicos morales de la época, como el rechazo del «mundanal contento», la brevedad de los bienes terrenales que el tiempo «nos da y nos quita en un momento», la prevención ante la ignorancia que «causa en el alma ciega horrible espanto», la necesidad de vencer al «enemigo cuerpo» y ascender «sobre las nubes» hacia donde «el fuego está encendido en alta esfera», para encender en él «el pecho fervoroso», etc., como hace el águila. De esta manera, podemos entender que la X que destaca en el laberinto-bandera fue usada aquí, igual que se venía haciendo desde los primeros tiempos del cristianismo, como monograma que representaría el nombre de Cristo en griego: con ella «se expresaba a un tiempo el nombre de Cristo y la figura de la cruz», afirma Carbone-ro<sup>745</sup>. Monogramas como este son, según Cózar, los que constituyeron «la base constructiva de la que proceden muchos laberintos literarios, poemas cúbicos y caligramas, lo que explica el origen de estos»<sup>746</sup>. Realmente, la tradición de los laberintos ofrece abundantes muestras de laberintos en cruz, de los que desciende, sin duda, este de Rengifo.

Se trata, por tanto, de un texto que, por un lado, admite al menos dos interpretaciones, claramente complementarias: una pagana y otra religiosa; y que, por otro, muestra de manera evidente la multiplicidad de lecturas que, según dijimos, caracterizaba a este tipo de composiciones. En este mismo sentido, Cózar afirma:

las formas laberínticas de la latinidad tardía tienen una más clara relación con operaciones matemáticas y conocimientos astrológicos o esotéricos, cuando no proceden directamente de estos, y, a un tiempo, se explican dentro de la actitud estética y el pensamiento cristiano.

Poco después parece dejar claro que dicho pensamiento consistiría en algunos casos en considerar los laberintos como «talismanes cristianos» con cierta finalidad mágica, cargados de claves y simbolismos de todo tipo, incluidos los matemáticos<sup>747</sup>. En el laberinto-bandera del *Arte poética española* se facilitan al lector al menos las pistas necesarias para leerlo, uniendo

<sup>744</sup> Cf. CÓZAR. *Poesía e imagen...*, p. 138 y fig. 17.

<sup>745</sup> CARBONERO Y SOL. *Eslueros del ingenio...*, p. 110.

<sup>746</sup> CÓZAR. *Poesía e imagen...*, p. 97.

<sup>747</sup> IBÍDEM, p. 153.



con líneas todas las posibles direcciones en que se podría llevar a cabo dicha lectura; tantas que, sin duda, alcanzan las mil señaladas en una de las quintillas introductorias:

Y el que vandearla sabe,  
si en ella mil veces entra,  
mil veces halla que alabe,  
porque mil veces encuentra  
a Sevane buelto en ave.

Además, y dado que se trata de una composición en la que se ha llevado a cabo una cierta «recodificación» de los signos tradicionales, su autor ha considerado conveniente dar a través de esta quintilla y de otras dos más que preceden a esta una explicación acerca de su contenido y de los modos de lectura:

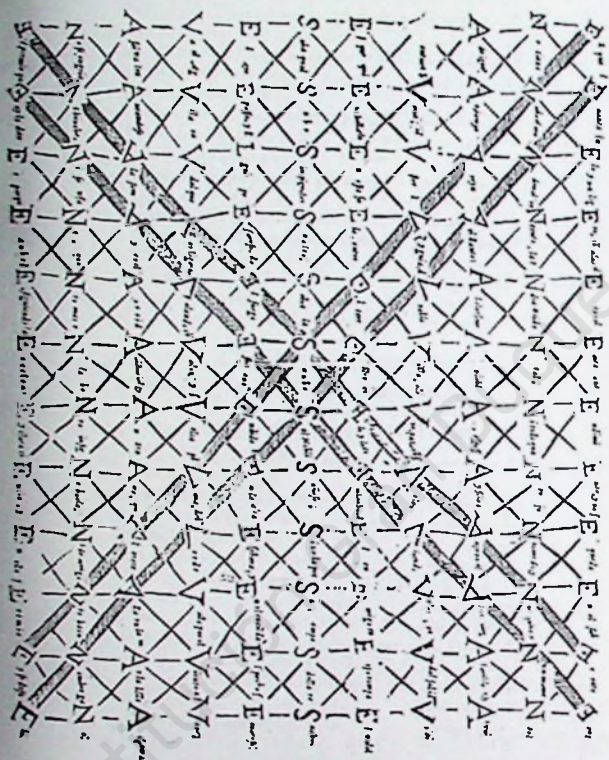
En esta ilustre vander  
eternizó su memoria  
aquél que en la edad primera,  
al principio de su gloria,  
voló hasta la octava esfera.

Vandéase, como ves,  
con estraña ligereza,  
de la cabeça a los pies,  
de los pies a la cabeça,  
al derecho y al revés.

El lector conoce así más fácilmente los artificios empleados en la creación de este laberinto: el acróstico y el retrógrado. Acróstico en cuanto que se destacan a lo largo de toda la composición las letras del lema «En ave Sevane»; aunque, en realidad, la necesidad de formar el dibujo de las alas ha obligado al autor a destacar letras que no siempre son las iniciales de cada verso (como en el acróstico tradicional), sino cualquiera de las demás letras que lo componen, de manera que podemos considerarlo a la vez acróstico, mesóstico (se leen en vertical o diagonal letras que aparecen en el interior de los versos o de las palabras) y teléstico (se leen en vertical o diagonal letras que aparecen al final de los versos o palabras). Y retrógrado porque el lema «En ave Sevane» admite una lectura de derecha a izquierda y otra inversa, letra por letra, con idéntico resultado, dando lugar a un anacíclico perfecto.

Cabría, por último, poner en relación este laberinto-bandera con los caligramas, puesto que en cierta medida «reconstruye» la imagen real y objetiva de una bandera. Esta posibilidad la estudiamos en el siguiente apartado.

De este Labirinto se hace mención en el Capitulo. 68. del Arte Poetica.

[illegible]

## Caligrama

Tanto en los laberintos como en los caligramas es evidente «el interés por la disposición gráfica como medio», lo que le permite a Víctor Infantes reunirlos dentro de un mismo grupo<sup>748</sup>. En ambos géneros, lo icónico y lo lingüístico establecen una relación de simbiosis, en la cual lo icónico «invierte, penetra,

318



la sustancia lingüística»; a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, en los emblemas, en los que ambos componentes, el visual y el textual, aparecen solamente yuxtapuestos, igual que en las empresas, enigmas, jeroglíficos o romances mudos<sup>749</sup>. En los emblemas, según advierte Infantes, «en ningún caso puede hablarse de disposición gráfica del poema», ya que «la textura poética [...] discurre por cauces convencionales», mientras que lo plástico se presenta de manera independiente del texto<sup>750</sup>.

Por tanto, y en cuanto al laberinto-bandera incluido en el *Arte poética española*, creemos que este debe ser considerado solamente como laberinto si nos atenemos a la disposición en cruz del lema «En ave Sevane», de acuerdo con la opinión de Infantes y Cózar. El primero señala:

La figuración en forma de cruz, o en cualquier otra imagen, que no tiene por qué ser geométrica, dentro de una estructura laberíntica, constituirían los laberintos figurados propiamente dichos, mientras que esa figuración exenta de su código textual sería el caligrama<sup>751</sup>.

Cózar, por su parte, insiste también en que «una figura [...] no es caligrama [...] al estar inserta en un rectángulo de letras, por lo que entra en el grupo de los laberintos»<sup>752</sup>. Pero tal vez podría ser considerado caligrama si se otorga preferencia a la imagen de la bandera sobre la de las alas del águila. Entendida la composición como tal bandera (rectangular y cruzada por las dos bandas diagonales), podríamos reclasificar toda la composición e incluirla entre los caligramas, ya que, ahora sí, la figuración implica una relación de contigüidad con el objeto representado, reconstrucción de una imagen real y objetiva, y no sólo abstracción de sus aspectos más característicos. Toparíamos, sin embargo, con dos dificultades que, a la postre, resultan esenciales. Una se debe a que, como queda dicho más arriba, es propio de los laberintos que se dé en ellos la posibilidad de realizar múltiples lecturas del texto, posibilidad ajena a los caligramas. Y otra es que los caligramas exigen una referencia directa del texto al objeto que representan<sup>753</sup>. El laberinto-bandera admite, por un lado, varios modos de lectura, como los laberintos; y por otro, incluye un texto en tercetos del que no puede decirse que haga una «referencia directa» (la propia de los caligramas) a la bandera en sí. No nos sirven en este caso algunas referencias de dicho texto al motivo del águila, puesto que no es esta la imagen que podríamos considerar en algún caso caligramática (el texto no dibuja nunca la imagen de un águila), sino la de la bandera, a la que, sin embargo, nunca se hace mención.

<sup>749</sup> Cf. RODRÍGUEZ DE LA FLOR. «El régimen de lo visible...», p. 278.

<sup>750</sup> INFANTES. «La textura del poema...», p. 9.

<sup>751</sup> IBÍDEM, p. 8.

<sup>752</sup> CÓZAR. *Poesía e imagen...*, p. 138.

<sup>753</sup> IBÍDEM, p. 295.



En cambio, Rengifo menciona «otros» laberintos que se hacen, precisamente, «pintando un ave, o un árbol, o una fuente, o una cruz, o una estrella, o otras figuras desta manera, proporcionando las coplas y las letras con aquella figura»<sup>754</sup>. No ofrece ningún ejemplo de este otro tipo de composiciones, pero parece muy razonable suponer que ahora esté pensando en verdaderos caligramas en los que el texto, exento, conformaría el dibujo de algunas de esas imágenes (ave, árbol, fuente, cruz, estrella), igual que en los caligramas de Simmias, Porfirio, Fortunato, etc.

## TIPO 2. LABERINTOS DE VERSOS ENTEROS

De este segundo grupo de laberintos encontramos descritos en el *Arte poética española* tres géneros diferentes: retrógrados, coplas de múltiple lectura y concordantes; pero sólo de estos últimos ofrece Rengifo un ejemplo.

### *Retrógrados*

De ellos dice Rengifo:

otros laberintos se hazen de versos enteros, los cuales, leídos al derecho o al revés, salteados o cruzados, o de otras maneras, siempre hazen copla, como el soneto retrógrado que queda atrás (cap. 50)<sup>755</sup>.

Infantes ha localizado otro ejemplo en el ms. 10926 de la Biblioteca Nacional de Madrid (ff. 28r-29v), que debe llevar el título de «Soneto sin segundo de tres distintos sentidos con unas mismas letras sólo mudando la puntuación», y que debe pertenecer al tipo de poesías a las que se refieren Rengifo y Carbonero y Sol<sup>756</sup>.

### *Coplas de múltiple lectura*

Otros laberintos, dice Rengifo:

se componen de coplas redondillas o de serventesios en esta forma: házense cuatro, o cinco, o ocho, o diez órdenes, y otras tantas coplas en cada orden cuyos versos lleven los vocablos y sentencia tan independiente el uno del otro, que puedan concertar con cualquiera verso de las otras coplas, de suerte que de cualquiera parte que uno comience a leer y para cualquiera que eche siempre vaya haziendo copla.

<sup>754</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LXVIII, p. 93.

<sup>755</sup> IBÍDEM, LXIX, p. 94.

<sup>756</sup> Cf. INFANTES, V. «La poesía experimental...», p. 108, n. 22.

Hay ejemplos de este tipo de coplas en la *Metamétrica* de Caramuel; como, las «Cuartetas que se pueden leer hacia ocho partes» o la «Pintura de la Princesa de los Ángeles»<sup>757</sup>. Se trata en el primer caso de cuatro redondillas dispuestas en cuatro columnas paralelas, de manera que pueden leerse en ocho direcciones:

- 1.<sup>a</sup> Desde el primer verso de la primera redondilla en vertical;
- 2.<sup>a</sup> Desde el primer verso de la primera redondilla en horizontal;
- 3.<sup>a</sup> Desde el cuarto verso de la primera redondilla en vertical;
- 4.<sup>a</sup> Desde el cuarto verso de la primera redondilla en horizontal;
- 5.<sup>a</sup> Desde el primer verso de la cuarta redondilla en horizontal;
- 6.<sup>a</sup> Desde el primer verso de la cuarta redondilla en vertical;
- 7.<sup>a</sup> Desde el cuarto verso de la cuarta redondilla en horizontal; y
- 8.<sup>a</sup> Desde el cuarto verso de la cuarta redondilla en vertical.

El mismo procedimiento se repite en la «Pintura de la Princesa de los Ángeles», compuesta de cinco quintillas. El resultado de cada una de estas lecturas será siempre otra serie de cuatro redondillas o de cinco quintillas, respectivamente, perfectamente rimadas y con sentido. Pero es necesario, como advierte Rengifo (y también Caramuel) que se dispongan los «cuatro, o cinco, o ocho o diez órdenes y otras tantas coplas en cada orden», y no otra cantidad, puesto que sólo así las lecturas horizontales darán como resultado redondillas, quintillas, octavas o décimas correctamente formadas.

### Concordantes

Cózar los denomina también «poemas múltiples o plurimembres», porque «permiten dejar la parte que se encuentra a la derecha o izquierda de la cesura (cuando esta es uniforme en todos los versos), [y] obtenemos un sentido inverso al de la lectura del poema completo»<sup>758</sup>. Entran, por tanto, dentro de las composiciones basadas en la disposición de los versos<sup>759</sup>. Víctor Infantes muestra un escaso aprecio hacia estas formas de ingenio, ya que, dice, «en la mayoría de los casos el valor literario es nulo», aunque reconozca «el ingenio de muchas de ellas pobladas de dobles sentidos, irónicas significaciones y sorprendentes resultados». Añade luego que «constituyen uno de los muchos casos donde la experimentación lingüística llega a extremos insospechados», y recuerda un ejemplo de Tirso de Molina (frecuentemente citado también por otros autores<sup>760</sup>), y

<sup>757</sup> CARAMUEL, J. *Primus Calamus*. Roma: Fabio Falconio, 1663, ff. 363 y 369, respectivamente.

<sup>758</sup> CÓZAR. *Poesía e imagen...*, p. 325.

<sup>759</sup> Cf. Díez Borque. «Poesía visual...», p. 83. Dámaso Alonso estudió este tipo de composiciones en ALONSO, D. «Versos plurimembres y poemas correlativos». *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 13-14 (1944-45), p. 90-191; al que remitimos.

<sup>760</sup> Se trata de algunos versos de las escenas VIII, IX y X del acto tercero de *Amar por arte mayor*.

<i>O fuente tú embias</i>	_____	<i>El agua sin ciego</i>
<i>Licor蓬çoso</i>	_____	<i>Por ti nunca pasa</i>
<i>Fuente oloroso</i>	_____	<i>Derramas sin tafsos</i>
<i>Ni tienes, ni cijas</i>	_____	<i>El sujo veneno</i>
<i>Las lagrymas mias</i>	_____	<i>No estan en tu seno</i>
<i>De ti han procedido</i>	_____	<i>Mi bien, y riqueza</i>
<i>sin mezcla has corrido</i>	_____	<i>Del odio, y torpeza</i>
<i>Del bien que podias</i>	_____	<i>Tu caño ya lleno</i>
<i>De ti es derivada</i>	_____	<i>O fuente, la vida</i>
<i>O fuente, la muerte</i>	_____	<i>De ti se ha alexado</i>
<i>Finir, y no verte.</i>	_____	<i>Es mi fero hado</i>
<i>Es dicha doblada</i>	_____	<i>Ser tu conocida</i>
<i>La noche cerrada</i>	_____	<i>Por ti es excluyda</i>
<i>Produce tu caño</i>	_____	<i>La luz del Oriente</i>
<i>Mi pena, y mi daño</i>	_____	<i>Es de ti ausente</i>
<i>Por ti tiene entrada</i>	_____	<i>La paz prometida</i>

Laberinto de los dos caños en el *Arte poética española*.



otros que relaciona con los certámenes y justas poéticas de los siglos XVII y XVIII, dado el carácter lúdico de estas formas, escritas «con la única intención de jugar y volver a jugar con las palabras»<sup>761</sup>. Carbonero y Sol llama poesías concordantes a:

aquellas cuyos versos o renglones van colocados en dos columnas, de suerte que leída cada una de por sí, dan un sentido, y leídas seguidamente un verso de la una y otro de otra dan el mismo sentido u otro enteramente contrario o distinto<sup>762</sup>.

A continuación añade su interpretación del ejemplo recogido en el *Arte poética española*, que transcribo aquí íntegramente:

De estos [concordantes] hay varios ejemplos en castellano. Rengifo (*Arte poética*) trae el siguiente, que dice se hizo en una fiesta de la Inmaculada Concepción. A la cabeza de dicha composición se pinta una fuente con dos caños. Del uno, que representa a Eva, por quien se perdió el género humano, sale siempre agua sucia; y del otro, que representa a María Santísima, porque se salvó, sale agua clara y olorosa. Leyendo esta poesía como redondilla, verso por verso de la primera columna, y luego los de la segunda, se refiere al caño de agua sucia; y leyendo como verso de doce sílabas, es decir, el primer verso de la primera columna y en seguida el primero de la segunda, y así sucesivamente, resulta el caño de agua transparente en representación de la Corredentora del género humano<sup>763</sup>.

La identificación del caño de agua sucia con Eva es una deducción propia de Carbonero y Sol apoyada en expresiones como «las lágrimas mías / de ti han procedido», «de ti es derivada, / ¡oh fuente!, la muerte» o «mi pena y mi daño / por ti tiene entrada», que recuerdan los sufrimientos causados al mundo por el pecado original de Eva.

## 5.5. LA «SILVA DE CONSONANTES»

La «Silva de consonantes» consiste en un completo diccionario de rimas en el que tiene cabida, en principio, cualquier palabra castellana de las que se usaban en el siglo XVI. Nombres (comunes y propios), adjetivos y verbos constituyen la casi totalidad del diccionario. Pero junto a ellos podemos encontrar también adverbios, preposiciones, artículos, etc.; a veces, incluso, expresiones, locuciones adverbiales o grupos nominales lexicalizados o casi lexicalizados: «días ha, Maestre de Campo, sin par, plaza de armas, juego de passa passa, cuando no me cato, de hecho, mujer casadera,

<sup>761</sup> INFANTES. «La poesía experimental...», p. 104-105 y n. 10.

<sup>762</sup> CARBONERO Y SOL. *Esfuerzos del ingenio...*, p. 314.

<sup>763</sup> IBÍDEM, p. 314-315.

red barredera, cuchillo mangorrero, cabra montés, aceite de Aparicio, maestro de capilla, maestro de esgrima, ave de rapiña, de improviso, mal-bien quisto, de hito en hito, a la redonda, piedra açúfre, etc.».

Rengifo se enorgullece de ser el primero en realizar un diccionario de rimas en castellano, pero no es cierto, pues le precede al menos el de Pero Guillén de Segovia (ca. 1430-ca. 1480), que, por haberse conservado en una única copia manuscrita, no parece haber sido conocido por nuestro autor ni por los autores que después de él publicaron nuevos diccionarios de rimas. Estos últimos sí conocieron el de Rengifo y, en buena medida, fue el del jesuita abulense el que les incitó a preparar los suyos, aunque fuera por un simple afán competitivo (vid. infra 5.5.1.).

### 5.5.1. La cuestión de la cantidad

Además de las palabras que figuran expresamente en la «Silva de consonantes», hay que tener en cuenta también las que quedan incluidas en las remisiones o notas al margen, en las que Rengifo suele hacer indicaciones que permiten al usuario ampliar la lista de términos que tiene delante. El propio Rengifo va explicando en su obra estas «instrucciones de uso». Con todo ello, nuestro autor se muestra convencido de presentar un diccionario de rimas castellanas casi completo:

Si hallares algún consonante que no esté aquí (que no serán muchos), podrásle añadir, que como la lengua es tan copiosa y este es el primer diccionario de consonantes que en ella se ha hecho, no te maravillará si se nos huviere quedado alguno<sup>764</sup>.

En los ejemplares que he tenido a la vista son habituales las palabras añadidas a mano, pero, efectivamente, el número de estas es siempre escaso. En el ejemplar que he utilizado para preparar el texto de la edición que espero publicar en fecha próxima aparecen añadidas algunas pocas palabras como *Cid*, *Girona* o, incluso, *Rengifo* y pocas más. Sin embargo, Vicens, en su versión ampliada del *Arte poética española* afirma haber incorporado al diccionario de Rengifo «casi cinco mil consonantes» nuevos<sup>765</sup>. Estas nuevas adiciones de Vicens son fáciles de localizar, porque según es costumbre en su edición, todas las novedades que introduce en una u otra parte del libro van señaladas por asteriscos, salvo excepciones que, ciertamente, son numerosas. Una obra mucho menos conocida, pero anterior a la de Vicens, el *Laverintho poético* de Gabriel de Castillo Mantilla (1691), fue compuesta con el único propósito de ampliar el diccionario de Rengifo, como se declara en varios lugares de la misma. Más

<sup>764</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Silva de consonantes», VIII, p. 129.

<sup>765</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética española* (ed. aumentada de J. VICENS)..., «Preludio y razón de lo añadido» (prel., sin paginar).

	148	Sylva comun	A,n.	
Anc.	mancha,n.	en Mancha	mancha,v.	
Ancho.	Enfanche	manche	desfanche.	Saca d los verbos en Ancha.
	Ganche	ranchio	Sancho	
	pancho	ancho	mancho,&c.	
Ancia.	Arrogancia	sustancia,n.	exorbitancia	
	jaftancia	distancia	concordancia	
	constancia	circunstancia	rancia	
	inconstancia	instancia	sustancia,v.	
	perseuerancia	elancia	desustancia	
	consonancia	obseruancia	escancia	
	difonancia	repugnancia	enrancia	
	abundancia	tolerancia		
	ganancia	vigilancia	Numancia	
	importancia	ignorancia	Francia	
Ancie.	supancia	desfancia	enrancia,&c.	Saca d los verbos en Ancia.
Ancio.	Canfancio	Constancio	Mancio	
	rancio	Bizancio	desustancio,&c.	
Anda.	Olanda	Manda,n.v.	blanda	
	randa, tanda	demanda,n.v.	nefanda	
	vanda	anda	Irlanda	
	escanda,n.	ablanda	Olanda	
	vianda	desmanda	Miranda	
	garabanda	escanda,v.	Peñaranda	
	garanda	auanda, defanda	Milnada, Arada	
	varanda	remanda	Canda	
Ande.	Grande, Flandes	Aguacate cande	mande,&c.	Saca d los verbos en Ande.
Ando.	Quando	blando	ando,&c.	
	mando	nefando	ablando,&c.	
	vando	Fernando	amando,&c.	Saca de la fuente en Ar.
	de quando en qua.	Villalpando	hablando,&c.	
Andia.	Eslandia	Olandia	Irlandia	
	Conda	Zilandia	Islandia	
Andra.	Alexandro	Euandio	Agelando	Pisan-
	Ana-	Me-		

Página de la «Silva Común de Consonantes» del *Arte poética española*.

tarde, fue ese mismo objetivo el que le llevó a Agustín Tracia a publicar su *Diccionario de la rima o consonantes de la lengua castellana* (Barcelona, 1829). Tracia se lamentaba de que las «listas de consonantes» de la «Silva» de Rengifo



están formadas «tan sin orden y son tan escasas, que apenas comprenden la cuarta parte de las voces que contiene nuestro *Diccionario*»<sup>766</sup>.

Es natural que la cuestión de la cantidad de voces recogidas en diccionarios como estos constituya uno de los principales motivos de disputa entre sus autores. También hoy muchos de los diccionarios que se publican declaran con orgullo en la cubierta el número de entradas que contienen. Sus autores o editores pretenden ganarse para sí el mérito de ser los recopiladores más completos en su lengua, triunfo con el que se verán recompensados de todo el tiempo y de todos los improbables esfuerzos realizados para culminar su obra. En Italia, el ya citado G. Ruscelli no puede evitar enfrentar su *Rimario* a los de M. Lanfranco Parmegiano y Benedetto Falco, con el único propósito de mostrar las deficiencias de estos y las ventajas del suyo. Una de tales ventajas tiene que ver, lógicamente, con la cantidad, pues, según Ruscelli, el *rimario* de Parmegiano se limita a reunir las rimas de Petrarca, las cuales no son —dice Ruscelli—, sino «la millesima parte» de las usadas por todos los poetas y, por tanto, de las incluidas en su propio diccionario de rimas. Para el de Falco la crítica se refiere no a la cantidad, sino a la falta de orden<sup>767</sup>.

### 5.5.2. Un diccionario enciclopédico

Lo que diferencia a la «Silva de consonantes» de Rengifo de los demás diccionarios de rimas castellanas posteriores al suyo es que contiene no sólo nombres comunes, adjetivos, verbos, etc., como todos los demás, sino también un buen número de nombres propios anotados en una «Explicación de los consonantes propios» añadida al final del *Arte poética española*. Y ello con la salvedad de que para Rengifo entran dentro de la categoría de los nombres propios también algunas palabras que hoy consideramos o nombres comunes o adjetivos, como los gentilicios (*alóbroges*, *númidas*), las profesiones (*gimnosofistas*, *anabaptistas*), los nombres de accidentes geográficos (*ismo* [sic]), plantas (*torvisco*), piedras preciosas (*amatista*), colores (*añil*), animales reales o fabulosos (*aspe*, *basilisca*), conceptos retóricos o poéticos (*catégorico*, *anapesto*), etc. La «Silva de consonantes» deja así de ser un simple diccionario de rimas para convertirse en un verdadero diccionario enciclopédico ordenado según la rima. Sólo las adiciones de Vicens a esta misma «Silva» siguen este mismo tratamiento. Otros diccionarios de rimas posteriores o no suelen incluir nombres propios, como ocurre en el de A. Tracia; o, por el contrario, lo son exclusivamente de nombres propios y no recogen ningún otro tipo de palabras (nombres comunes, adjetivos, verbos, etc.), caso del *Laverintho poético* de Gabriel del Castillo.

<sup>766</sup> TRACIA. A. *Diccionario de la rima o consonantes de la lengua castellana, precedido de los elementos de poética y arte de la versificación española*. Barcelona: Viuda e hijos de D. Antonio Brusi, 1829, «Prólogo» (prels., sin paginar).

<sup>767</sup> RUSCELLI. *Del modo di comporre...*, p. 97-100.

Resulta fácil suponer que la idea de Rengifo de elaborar un diccionario de la rima con un apéndice enciclopédico fue una de las que más contribuyó al éxito que tuvo en su tiempo el *Arte poética española*. En la «Silva de consonantes» podían encontrar los poetas información fácilmente localizable acerca de personalidades, lugares y hechos históricos, personajes mitológicos o bíblicos, autores famosos, plantas, minerales, animales o colores. Entre los grupos más numerosos incluidos dentro de esta parte enciclopédica se halla el formado por los nombres relacionados con la cultura grecolatina, la especialidad de Rengifo. Escritores, escultores, pintores, arquitectos, artistas de todo tipo, médicos, militares, políticos y gobernantes griegos y romanos, más y menos conocidos, desfilan por la «Silva» y por su correspondiente «Explicación», junto a un interminable cortejo de personajes mitológicos, todos ellos debidamente identificados con breves rasgos característicos. Predominan las versiones latinas o los nombres romanos de los mitos, como resultado de la dilatada carrera de Rengifo (Diego García) como profesor de latín, pero es también numerosa la presencia de personajes de la *Illiada* y de la *Odissea* sin traducción latina.

Aunque el propio Rengifo demuestra conocer algunos «diccionarios históricos y poéticos» donde «se explican más a la larga» muchos de los nombres incluidos en su «Silva de consonantes»<sup>768</sup>, no cabe ninguna duda de que la mayoría de los que entran a formar parte de su diccionario proceden de su propio caudal de conocimientos eruditos. Su biografía nos permite suponerle en posesión de casi toda la sabiduría enciclopédica que exhibe en la «Explicación de los Consonantes Propios», pues hacia 1592 Rengifo (Diego García) llevaba ya más de veinte años «leyendo» latín en el colegio de Monterrey de la Compañía de Jesús. Los también numerosos nombres de personajes bíblicos podía conocerlos fácilmente cualquiera que frecuentara la Biblia con asiduidad, y mucho más alguien como Rengifo, quien había entregado su vida a la religión dentro de una orden en cuya *Ratio Studiorum* se hacía especial hincapié en la necesidad de estudiar a fondo las Sagradas Escrituras.

Los topónimos constituyen un numeroso grupo de nombres propios referidos en su mayoría a países, regiones, ciudades, montes o ríos españoles y extranjeros tan importantes y conocidos incluso entonces que parecería innecesaria su «explicación» para cualquier persona que poseyera un nivel cultural medio. Más desconocidos serían sin duda los que corresponden a lugares situados en aquellas comarcas o regiones que Rengifo (Diego García) conocía bien por haber pasado en ellos la mayor parte de su vida, esto es, los situados en el norte de Castilla y, sobre todo, en Galicia. Pueblos y lugares humildes de esta última región (*Mellide, Allariz, Milmanda, Canda, Padornelo, Esfarrapa*, etc.) conviven en la «Explicación de los Consonantes Propios» con las grandes ciudades del resto de España y del mundo. Es también el entorno biográfico y jesuítico de Rengifo el que explica que nombres como los *Nubunanga* (un

<sup>768</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Explicación de Consonantes Propios», p. 1 (de la nueva numeración).



tirano japonés) o *Tiedra* (médico de Salamanca) formen parte de la «Silva». Como jesuita, Rengifo estaría al corriente de la labor de evangelización que su orden venía realizando desde hacía ya muchos años en Japón, país que desde 1568 a 1582 había sido gobernado por el dicho tirano. Durante su estancia en Salamanca, entre 1590 y 1594 tuvo ocasión de conocer, tal vez personalmente, al doctor Miguel de Tiedra, al que califica de «insigne».

Los nombres de personajes literarios incluidos en la «Silva de consonantes» y comentados en la «Explicación» proporcionan una interesante fuente de información acerca de la cultura del autor del *Arte poética española*. De ellos se deduce que Rengifo, aun siendo jesuita sometido a la estricta moral de su orden, conocía por lectura directa o por referencias indirectas las novelas del ciclo artúrico, lo que le permitió incluir en la «Silva» los nombres de *Arturo*, *Merlín* o *Tule*; y, sin embargo, no se explica que se olvidara de los nombres de Lanzarote o Ginebra, salvo que decidiera excluirlos por su conducta inmoral. Algo parecido sucede con la novela de *Amadis de Gaula*, de la que sólo incluye el nombre de su protagonista y no los nombres de otros personajes importantes de la misma como Agrajes, Galaor, Oriana, etc., aunque no podamos saber si ello fue debido a motivos éticos, a simple olvido o a una decisión voluntaria de limitarse a dar los nombres más conocidos. Otras obras probablemente leídas por Rengifo citadas en su «Silva» son *La Cristiada* (1527) de Marco Girolamo Vida (y no la homónima de Diego de Hozes, editada en 1611) y el *Andria* de Terencio, cuya inclusión en la «Silva de consonantes» no se aviene bien con las prevenciones y censuras contra esta comedia por parte de san Ignacio de Loyola<sup>769</sup> y de los líderes pedagógicos de la Compañía de Jesús, incluido entre ellos el que había sido maestro de Rengifo, el P. Juan Bonifacio. Este último fue autor de una carta titulada precisamente «De Terentio relegando, potius quam relegendo», en la que rebatió uno por uno los argumentos a favor de Terencio de los que lo defendían, con severas críticas a la calidad moral e incluso estilística de sus escritos<sup>770</sup>. Por otro lado, y aunque no siempre cite los títulos de sus obras, Rengifo trae a su «Silva» y a su «Explicación» los nombres de autores como Plinio y Ovidio para señalarlos como fuentes de información cuando define *Manticora* («Monstro feroz. Plin.») o *Deucalión* («el que se escapó del diluvio que pinta Ovidio»), lo que le hace acreedor de haber conocido directa o indirectamente (es decir, a través de poliantes) la *Historia natural* de Plinio o las *Metamorfosis* de Ovidio.

Pero el criterio seguido por Rengifo para seleccionar los nombres propios que deben recibir algún tipo de «explicación» no siempre es muy coherente:

Algunos nombres —dice Rengifo— quedan en las Silvas que no hemos aquí explicado o porque son muy conocidos en España; o porque de ordinario

<sup>769</sup> Cf. BATLLORI, M. *Humanismo y Renacimiento*. Barcelona: Ariel, 1987, p. 125-149.

<sup>770</sup> GONZÁLEZ OLMEDO, *Juan Bonifacio...*, p. 108-117.



quien sabe un poco de latín los entiende fácilmente; o porque son términos de nuestra propia lengua que cada uno está obligado a saber<sup>771</sup>.

A esta razón parece responder la falta de explicación para nombres propios o apellidos de uso común (*Vidal, Montalvo, Guzmán, Emerenciana, Potenciana, Feliciano, Sancha, Sancho, Fernando, Velasco, Valverde*, etc.), topónimos muy próximos (*Portugal*) o personajes bíblicos (*Satanás, Barrabás, Jorás, Jonatás, Cristo*, etc.). Pero ¿quién no conocería en España los nombres de *Salamanca, Francia, Flandes* y otros muchos que sí encontramos comentados en la «Explicación»? En tanto que consideradas como «nombres propios», palabras como *alce, acanto, acates, rumaza, sinalefa, añil, axioma, costo, murra, cicuta* y muchas más son objeto de aclaración en la «Explicación», pero no otras de su misma condición (*toronja*), sin razón que lo justifique.

Otro caso distinto es el que se da con la presencia en la «Explicación» de palabras que no aparecen en la «Silva Común de Consonantes», indicio probable de algunos problemas textuales muy concretos de omisión. De ellos puede deducirse que los encargados de componer en la imprenta el texto de la primera edición del *Arte poética española* pasaron por alto algunas de las palabras que debían de figurar en el manuscrito original de Rengifo, como sucede con las palabras de la serie de rimas en —ença (*Sigüença, Proença, Atiença*). Parece casi seguro que el cajista o componedor de la imprenta salmantina de Miguel Serrano de Vargas se olvidó de incluir todas las rimas de esta serie, entre las cuales echamos de menos no sólo los tres topónimos anteriores, sino muchos otros nombres comunes, adjetivos o verbos con esta misma rima que seguramente figuraban en el texto original, como *vergüenza, desvergüenza, venza, convenza, comienza*, etc. Entre las rimas en —ero de la «Silva Común» faltan todos los nombres propios que luego encontramos en la «Explicación de los Consonantes Propios»: *Duero, Lutero, Homero, Cancervero, Rey Asuero*. Casos aislados de omisión en la «Silva Común» de palabras incluidas luego en la «Explicación» son *Edesa, Navarrete, Mararí o Procopio*, entre otras. Ninguna de estas omisiones fue señalada por el corrector de la primera edición, Manuel Correa de Montenegro, en su «Fe de Erratas» ni fue luego corregida en la segunda edición realizada por Juan de la Cuesta. Esta falta de referencias en la «Fe de Erratas», resultado del cotejo del manuscrito original con el texto impreso, podría llevarnos a pensar que realmente no se trataría de casos de omisión, sino de adición y que pudieran haber sido palabras incluidas en el último momento, cuando se elaboró la «Explicación», que forma un cuaderno aparte del resto del libro y se presenta con su propia numeración de páginas. Si fue así, y si ya estaba en marcha la impresión del resto de los cuadernos que componen el *Arte poética española*, se podría entender que no hubiera habido forma de rectificar el error sin echar

<sup>771</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Explicación de los Consonantes Propios», p. 39 (de la nueva numeración).

## Consonantes propios. 339

	de Toledo.	no y truhan, aunque cauallero.
Zacia.	Mazencio, tyrano cruel.	Sarmiento, noble familia en España.
	Terencio, el poeta Comico.	Trenio, ciudad insignie por el Concilio que se celebró en ella.
	Maxencio, Emperador Romano cruel.	Elter, illustre Reyna: mira el Ere libro deste nombre en la Biblia.
	Laurencio, martyr glorioso.	Ater. Abner, Elazer, mira la Biblia.
	Innocencio, sumo Pontifice.	Soter, nombre de Papa.
	Auxencio, Obispo de Milan Arriano.	Chimera, vn monie, a vn Era, monstruo.
Enia.	Iphigenia, hija de Agamemnon, que fue por su padre sacrificada a la diosa Diana.	Talauera, ciudad del reynode Toledo.
Enia.	Denia, cabeça de vn Marquesado.	Antequera, ciudad de Andaluza.
Enio.	Armenia, prouincia de Asia.	Bauiera, ducado de Alemania.
	Enio, poeta Romano antiquissimo.	Palomero, puerto de Auila muy frio, y peligroso en invierno.
	Genio, dios de la naturaleza.	La Vera de Plafencia, tierra amena.
	Patencia, vn mote, y vn poeta.	Ceres, la diosa del Pan.
	Eugenio, Papa.	Seres, gente Otomana, viua, y que tiene gran trato de sedes.
	Ausenio, maestro de Arcadio y Honorio hijos del Emperador Theodosio, santo monge.	Duero, rio caudaloso en Castilla.
Ense.	Orense, ciudad de Galizia.	Lutero, cabeça de los hereges Luteranos.
	Atheniense, Cartaginense, &c. son adiectiuos de naciones, o ciudades.	Homero, insignie poeta Griego.
	Abulense, nuestro insignie Obispo Tostado.	Caceruero, el mostro que flaua a la entrada del infierno.
Enca.	Carmenta, aduina.	Y a Rey.
Eno.	Simuente, rio de Troya.	
	Venaucense, villa de Castilla.	
	Orupimente, cierto color.	
Eno.	Sarmiento, ciudadano Romano.	

Página de la «Explicación de los consonantes propios» del *Arte poética española*.

a perder lo ya hecho, con los costes adicionales que ello supondría. Sin embargo, los correctores de imprenta no solían ser demasiado exhaustivos en su trabajo, sino más bien expeditivos, y a menudo fueron acusados de ser poco fiables. Que la «Fe de Erratas» de Manuel Correa de Montenegro no incluya ninguna que corresponda a la «Explicación de los Consonantes Propios» da pie a sospechar que el corrector no llegó a ver las pruebas de imprenta de esta última parte del *Arte poética española*<sup>772</sup>.

<sup>772</sup> Sobre esta cuestión véase PÉREZ PASCUAL, Á. «Historia de un libro en la Edad Moderna. El *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo: de las fuentes a los estantes». *Cultura escrita y sociedad*, 9 (2009), p. 191-252, especialmente p. 204-229.



### 5.5.3. Un testimonio lingüístico

No se ha prestado mucha atención a la «Silva» de Rengifo como fuente de información para el conocimiento de la lengua castellana del siglo XVI. Y sin embargo, un análisis detenido de este diccionario de rimas podría ofrecer resultados interesantes y revelar algunas características de, sobre todo, la fonética y el léxico del castellano aurisecular. La «Silva» de Rengifo es, por ejemplo, el testimonio más antiguo de la presencia en nuestra lengua de cultismos como *adunco* («arqueado»), o de arcaísmos como *fastío* (tal vez por ser también un cultismo introducido tardíamente). Es la «Silva» uno de los primeros repertorios léxicos que incluye ya algunos términos procedentes de lenguas indígenas de América, como *tacamaca*, *inga*, *arcabuco*, *bejuco*, etc.

En cuanto testimonio fonético, la «Silva» del *Arte poética española* muestra algunos casos de palabras que, a juzgar por dónde van colocadas en este diccionario de Rengifo, tenían en el siglo XVI una pronunciación diferente de la actual, como: *disenteria*, *alguién*, *ninguién*, *letargia*, *baquío*, *sandío*, *medula*, *conclave*, *lugubre* (aunque también aparece *lúgubre* en la «Silva de consonantes esdrújulos») o *ruído* (con posibles implicaciones en el archiconocido ejemplo de diéresis del famoso verso de fray Luis de León «el mundanal ruído»). Igual de llamativa es la pronunciación que se deduce de la «Silva» de algunos nombres propios procedentes de la cultura greco-latina, como *Ciclope*, *Etiopia*, *Antioquia*, *Espártaco*, *Átila*, *Dálila*, *Pégaso*, *Prométeo*, *Pérseo*, *Téseo*, *Cleópatra*, *Cúpido*, *Aníbal*, etc.<sup>773</sup>; o de la Biblia (*Élcana* en lugar de *Elcana*).

En otros casos la «Silva» presenta algunas vacilaciones en la forma de presentar una misma palabra en unas partes o en otras, sin mayor relevancia que la de servir como testimonio de variantes diatópicas o diastráticas (o tal vez diacrónicas) de un mismo término: *Valladolí* / *Valladolid*, en las rimas en *—í* y en *—id*, respectivamente; o *Alemania* / *Alemaña*, *Olanda* / *Olandia*, *proprio* / *propio*, etc.

<sup>773</sup> Para una explicación de estas acentuaciones, puede verse VICUÑA, J. y SANZ DE ALMARZA, L. *Diccionario de los nombres propios griegos debidamente acentuados en español*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1998. Una primera conclusión es que Rengifo sigue la norma acentual griega original, frente a la adaptación de los acentos griegos que llevó a cabo el latín y que luego fue común entre nosotros. También el italiano conservó la acentuación griega original, lo que, sin duda, debió de constituir un firme argumento de autoridad para Rengifo a favor de esa acentuación.





# Institución Gran Duque de Alba

## 6. LA POÉTICA DE LOS JESUITAS EN EL SIGLO DE ORO: RENGIFO Y SU TRATADO



Institución Gran Duque de Alba

INSTITUCIÓN GRAN DUQUE DE ALBA  
BOGOTÁ, D. C.  
COLOMBIA



Institución Gran Duque de Alba



### 6.1. UNA POSIBLE «POÉTICA JESUÍTICA»

Dentro del sistema educativo de la Compañía de Jesús la puesta en práctica de los conocimientos teóricos adquiridos en las clases era la culminación de todo el proceso de enseñanza-aprendizaje. En el ámbito de los estudios literarios esas prácticas consistían en la composición de poemas según las leyes deducidas del análisis de los textos modélicos de autores griegos y latinos. Para facilitar esta tarea, el P. Bartolomé Bravo, S. I. compuso su *Liber de Arte Poetica* (Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1593), en el cual reunió los preceptos y esquemas básicos de la métrica latina, aunque no tuvo demasiado éxito: sólo se conserva un ejemplar entre los fondos antiguos de la biblioteca de la universidad de Santiago de Compostela. Apenas hay lugar en la *Ratio Studiorum* para la literatura en lengua vulgar. Se proponía el latín incluso para las cartas privadas entre miembros de la Compañía, y las tragedias y comedias «no conviene que sean sino latinas»<sup>1</sup>. Una orden de los superiores establecía que «no expedit ut in lingua vulgari imprimantur libri ex nostris»<sup>2</sup>.

Pero los jesuitas escribieron mucha poesía en castellano. Algunos llegaron a alcanzar cierta fama por la cantidad y calidad de sus composiciones, caso de los padres Lucas Carrillo y Pedro Tablares. Los sonetos de este último fueron glosados, imitados o refundidos por poetas tan ilustres como Lope de Vega o Quevedo<sup>3</sup>. Gran parte de la poesía compuesta por jesuitas

<sup>1</sup> Vid. GIL (Ed.) et ál. *El sistema educativo...*, p. 95.

<sup>2</sup> MHSI, *Paedagogica*, IV, p. 265.

<sup>3</sup> Pedro de Tablares (1500/06-1565) ingresó en la Compañía en 1549. Sus coetáneos lo consideraban hombre agudo y chistoso, muy querido en la Corte. Fue amigo de S. Francisco de Borja y de Diego Hurtado de Mendoza. En la Compañía acabó como administrador de los donativos que se hacían a su orden. Se le atribuyen unos veinte sonetos. Lope de Vega incluyó su propia versión del soneto del P. Tablares «Amargas horas de los dulces días» en *La Arcadia*. Quevedo reescribió «¡Ay, Floralba, soñé que te!... ¿Dirélo?».

Del P. Lucas Carrillo dice Uriarte que «nació en Córdoba hacia el año 1566; entró en la Provincia de Castilla el año 1580, e hizo profesión de cuatro votos el 5 de julio de 1598. Enseñó Filosofía, Teología y Sagrada Escritura y ejerció con gran celo por algunos años el ministerio de las misiones. Murió santamente en el Colegio de Segovia el 18 de noviembre de 1648» (URIARTE, *Catálogo razonado...*, T. III, p. 36-37). El mismo Uriarte también le atribuye la autoría del «Estímulo del divino amor», poema incluido en el *Arte poética española* de Rengifo desde la primera edición

no fue el resultado de prácticas o ejercicios escolares, aunque fuera escrita por estudiantes. Es sobre todo poesía conmemorativa, compuesta con motivo de alguna festividad religiosa o de otros actos solemnes como el casamiento o el funeral de algún personaje ilustre: un rey o un noble vinculado a la Compañía<sup>4</sup>. En muchos casos se trata de poesías escritas solamente por gusto personal.

El *Cancionero de Jesuitas*, manuscrito que dio a conocer hace más de treinta años D. Antonio Rodríguez-Moñino<sup>5</sup>, y del que se acaba de realizar una moderna edición a cargo de J. J. Labrador Herraiz (a punto de publicarse), reúne en sus 489 folios numerados una amplia muestra de lo que fue la obra poética de los jesuitas del s. XVI. Junto a los ya mencionados P. Tablares y L. Carrillo, cuya presencia es mayoritaria en este recopilatorio, aparecen muchos otros nombres de autores jesuitas hoy por hoy desconocidos que conviven con poetas de fama y prestigio (fray Luis de León, Hurtado de Mendoza...).

El *Cancionero* incluye también entre los folios 118 al 123 varios esquemas estróficos y rítmicos de algunas formas italianas (soneto, octava, lira, ballata, etc.) que o bien pudieron servir de apoyo para la realización de ejercicios prácticos de versificación, como opinaba Rodríguez-Moñino<sup>6</sup>, o bien cumplieron su función de guía al margen de los deberes escolares entre aficionados a la poesía y poetas principiantes. Gracias a estos esquemas métricos los estudiantes o aprendices de poeta tenían más fácil componer sus poemas de circunstancias, porque en un ambiente de tanta efervescencia literaria —dentro y fuera de las órdenes religiosas— como el del s. XVI la poesía fue uno de los principales vehículos de celebración, exaltación y propaganda, y las justas poéticas y las academias literarias, civiles o religiosas,

---

(1592), del que hablaremos más adelante. Otros como Rogers y Lapuente rechazan sin más razones esta atribución (ROGERS, P. P. y LAPUENTE, F. A. *Diccionario de seudónimos literarios españoles, con algunas iniciales*. Madrid: Gredos, 1977). Conservamos además algunos de sus sermones y comentarios de los Evangelios y varios poemas de tema religioso, como el titulado «Poema del Nacimiento del Hijo de Dios» (vid. URIARTE. *Catálogo razonado...*, T. I, p. 137) o el dedicado a «S. Juan Evangelista», que consta de 74 quintillas, las dos primeras incluidas en el capítulo XXVII de la poética de Rengifo citada más arriba, aunque con variantes con respecto a otros manuscritos que conservan íntegro este texto, como el *Cancionero de Jesuitas* (ahora en la Biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua, entre los fondos donados a esta institución por Dña. María Brey, viuda de A. Rodríguez Moñino, ff. 204r-206v) y el ms. 2883 de la Biblioteca Nacional de Madrid (p. 301-310).

Valgan estos dos ejemplos como muestra de la riqueza e interés que puede tener el estudio todavía pendiente de toda la poesía escrita por jesuitas.

<sup>4</sup> El *Arte poética española* incluye entre los textos preliminares una «Canción fúnebre» dedicada a la condesa de Monterrey, fallecida a principios de 1592, pocos meses antes de que saliera a la luz el tratado de Rengifo. Se trata, precisamente, de uno de los «varios epitafios, canciones fúnebres y jeroglíficos que en esta universidad [de Salamanca] sacaron los vasallos de V. S. cuando el cuerpo de mi señora la condesa fue traído de Valladolid y sepultado en el monasterio de S. Úrsula» (DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Al Conde de Monterrey», prels., sin paginar). Todas estas composiciones se hicieron, según Rengifo, con la ayuda de su poética, incluso antes de que fuera impresa.

<sup>5</sup> Vid. RODRÍGUEZ-MOÑINO, A. «Tres cancioneros manuscritos». *Álboro*, 2 (1969), p. 127-272.

<sup>6</sup> IBÍDEM, p. 132.



se servían de ella para dar lustre a la ocasión y para ganarse el favor de alguna figura destacada<sup>7</sup>.

El jesuita Diego García había «exercitado muchos años esta arte» de la poesía, según confesión propia, y durante ese tiempo, «con la larga experiencia eché de ver las cosas que la hazen dificultosa y fui buscando todos los medios que me podía ayudar para vencerlas»<sup>8</sup>. Desgraciadamente, de toda su obra, que imaginamos numerosa, sólo conocemos los dos poemas que escribió con motivo de la traslación a Valladolid de una reliquia de S. Benito en 1594: una sextina en castellano y un «Heroicum carmen» en latín<sup>9</sup>. Pero los esquemas métricos y las conclusiones que fue sacando y reuniendo acerca de la poesía española e italiana dieron como fruto el *Arte poética española* (Salamanca, 1592), obra que el P. Diego García publicó bajo el seudónimo de Juan Díaz Rengifo<sup>10</sup> y una de las poéticas españolas más conocidas y difundidas en su tiempo. Aunque el P. Diego García no tenía al principio la intención de publicar una obra que le había costado tantos años de experiencia personal como autor de poemas,

después que algunos de mis amigos la vieron, fueron tantos los que la trasladaron y los que me pidieron que la hiziesse estampar, que, vencido de sus ruegos y viendo que la que ellos avían escrito no tenía la perfección en que últimamente yo la había puesto, me determiné de imprimilla y servir con ella a todos<sup>11</sup>.

El *Arte poética española* es una obra de preceptiva, un manual de uso para la creación poética, en el que se describen y ejemplifican los principales

<sup>7</sup> Para una primera aproximación al tema de las justas y academias literarias, tan relacionado con la poética de Rengifo, véanse BARELLA, J. «Bibliografía: Academias literarias», *Edad de Oro*, VII (1988), p. 189-195; DELGADO, J. «Bibliografía sobre justas poéticas», *Edad de Oro*, VII (1988), p. 197-207; DÍEZ BORQUE, *Literatura de la celebración...*, *passim*; EGIDO, A. «Poesía de justas y academias». En: *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica, 1990, p. 115-137; y SÁNCHEZ, J. *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos, 1961.

<sup>8</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Al prudente y cristiano lector» (prels., sin paginar).

<sup>9</sup> Ambos textos incluidos en el *Libro de las fiestas que se hicieron y poesías para el Recivimiento de la reliquia de nuestro padre San Benito que dio a este monasterio el señor don Diego de Álava, gentilhombre de Cámara del Rey don Phelippe Segundo [...], en veinte y dos días del mes de julio del año passado de mil quinientos y noventa y cuatro años* (Valladolid, 1595). Biblioteca de Sta. Cruz, Universidad de Valladolid, ms. 229. Los poemas de Diego García se hallan en los fols. 73v-74r («Heroicum carmen») y f. 89r y v. (sextina). Agradezco al P. J. Martínez de la Escalera, S. I., la noticia de estos textos, gracias a las papeletas bibliográficas de Uriarte que se conservan bajo su custodia en la Universidad Pontificia de Comillas, en Madrid.

<sup>10</sup> Sobre los problemas de autoría en el caso de Rengifo y en el de otros escritores de la Compañía de Jesús, véase mi trabajo «El verdadero autor del *Arte poética española* (Salamanca, 1592) y el uso de seudónimos en los escritores jesuitas del Siglo de Oro». En: GARCÍA DE ENTERRÍA, M.<sup>a</sup> Cruz y CORDÓN, A. (Eds.). *Actas del IV Congreso Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*. Madrid: Univ. Alcalá, Servicio de Publicaciones, 1998, p. 1223-1235 (vid. supra capítulo 1).

<sup>11</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Al prudente y cristiano lector» (prels., sin paginar).



tipos de verso y de estrofa de la poesía española e italiana<sup>12</sup>. Varios de los textos utilizados como ejemplo se hallan también en el *Cancionero de Jesuitas* y, en general, los temas y el tono de todos los poemas seleccionados en ambas obras son tan próximos que casi puede decirse que existió una verdadera «poética jesuítica», de la que el *Cancionero* y el *Arte poética española* serían dos de sus principales manifestaciones, la una en su vertiente práctica y la otra en la teórico-práctica. No se trata de que los jesuitas cultivaran formas estróficas propias ni de que eligieran temas exclusivos de su orden (y a veces sí fue así), porque también los poetas de otras órdenes religiosas escribieron poemas semejantes. Cuando hablamos de una «poética jesuítica» nos referimos tan sólo —de momento— al conjunto de todos los textos relacionados con la poesía escritos por miembros de la Compañía de Jesús, sin aventurar todavía unas características diferenciadoras ni en cuanto a los temas ni en cuanto al estilo, aunque haya indicios de ello. Haría falta un estudio riguroso de un corpus representativo de la poesía religiosa auriescual antes de llegar a establecer rasgos propios en la producción poética de los jesuitas o de cualquier otra orden religiosa. (Muchos archivos públicos y privados poseen numerosas colecciones de poemas salidos de la pluma y el ingenio de escritores jesuitas desconocidos que convendría recopilar y estudiar.) Pero lo cierto es que los textos del *Cancionero* y del *Arte poética española* guardan tantas similitudes que es inevitable concebir estas dos obras como testimonios complementarios de una misma escuela poética aún por definir.

Son genuinamente jesuíticas, en cuanto al motivo por el que fueron escritas, las composiciones dedicadas a S. Ignacio de Loyola o a benefactores y amigos de la Compañía, o incluso a estudiantes y criados de la orden<sup>13</sup>;

<sup>12</sup> No es objetivo de este capítulo ofrecer una relación exhaustiva de todos los contenidos del *Arte poética española* de Rengifo; pero, con el fin de facilitar la comprensión de los comentarios que siguen, en los que son frecuentes las referencias a las diferentes partes de esta obra, incluimos aquí una síntesis de lo que contiene cada una de ellas. Una primera serie de capítulos (I-V) se ocupa de algunos aspectos generales de la teoría poética del momento (orígenes de la poesía, condición de los poetas, materia poética, finalidad de la poesía, dignidad de la poesía). Una segunda serie (VI-LXIX) describe los diferentes tipos de versos y estrofas más comunes en la poesía española e italiana y dicta los preceptos que deben respetar los poetas en sus creaciones. Esta primera parte teórico-descriptiva (I-LXIX) se cierra con un extenso poema escrito en redondillas de rima abrazada (abba) titulado «Estímulo del divino amor», que Rengifo considera ejemplo perfecto del tipo de poesía que deben componer los lectores de su tratado. El resto del *Arte poética española* lo constituye un extenso diccionario de rimas llanas, esdrújulas y reflejas (o en eco), llamado «Silva de consonantes», que se remata con una «Explicación de los consonantes propios que van en la Silva» (tanto llanos como esdrújulos), pequeño breviario enciclopédico con una mínima noticia de cada uno de los topónimos, antropónimos, nombres de personajes mitológicos, literarios, bíblicos, etc., incluidos en la «Silva».

<sup>13</sup> No es difícil hallar relaciones impresas de certámenes literarios exclusivamente jesuíticos celebrados durante los siglos XVI y XVII. Véanse, por ejemplo: *Certamen poético que con motivo de la Canonización de S. Ignacio de Loyola y S. Francisco Xavier [...] se celebró en la ciudad de Gerona en 1622* (BNM, 1-5758); *Relación de las Fiestas que la Compañía de Iesu hace en la ciudad de Lisboa a las canonizaciones de S. Ignacio de Loyola, su fundador, y de S. Francisco Xavier, apóstol de Oriente* (BNM, V.-C.º.295, n.º.1); *Relación de las Solemnnes Fiestas [que la Compañía de Jesús en*

pero no los de temática religiosa, dedicados al Nacimiento, a la Virgen María, al Santísimo Sacramento, etc., que tanto proliferan en las dos obras citadas y que suponemos habituales en los poemarios de otras órdenes religiosas.

Del otro lado, el teórico, sabemos que el *Arte poética española* de Rengifo (Diego García) sí fue el libro de texto que circuló de manera habitual (quizás oficial, aunque no tenemos aún constancia documental de ello) en los colegios de la Compañía y el que sirvió, por tanto, para que todos los estudiantes que pasaron por ellos tuvieran una primera noticia de los fundamentos de la poesía en castellano. Y no debemos olvidar que algunos de estos estudiantes fueron luego poetas afamados y fundamentales de nuestro Siglo de Oro: Lope de Vega, Quevedo, Góngora, Calderón, tal vez Cervantes<sup>14</sup>. También fue un manual de recurso ampliamente difundido fuera del ámbito pedagógico de los jesuitas, pero ello cabría interpretarlo sobre todo como un testimonio más de la enorme influencia que ejerció la orden fundada por S. Ignacio en la educación y en la cultura literaria del Siglo de Oro.

## 6.2. BIOGRAFÍA DEL P. DIEGO GARCÍA, S. J.

Diego García nació en Ávila en 1553 ó 1554<sup>15</sup>. Pertenecía probablemente a la familia de los Rengifo, que vivía entonces en un pequeño palacete de la actual calle Madre Soledad de Ávila, en el edificio que hoy es convento de clausura de las Siervas de María. La casa había sido construida durante la primera mitad del s. XVI, aunque sufrió algunas reformas en la segunda parte de la misma centuria. Pero Diego García no utilizó nunca el apellido Rengifo, lo que nos obliga a dejar abierta la posibilidad de que no fuera miembro de esta familia. En realidad, la única partida de bautismo abundante que hemos hallado con el nombre y apellido de nuestro biografiado

---

Madrid] hizo en 1640 [centenario de su fundación] (BNM, V-C.º107-36); *Relación de la Fiesta que en la beatificación del B. P. Ignacio, fundador de la Compañía de Iesus, hizo su colegio de la ciudad de Granada, en catorce de febrero de 1610* (Sevilla, 1610); *Justa poética celebrada en el insigne colegio de la Compañía de Jesús* (Murcia, s.a.) (BNM, R-13847); etc.

<sup>14</sup> Sobre el posible uso del *Arte* de Rengifo por parte de Lope de Vega, véase el artículo de SENABRE, R. «Libros remediavagos». *ABC* (11-9-1991), p. 3; por parte de Góngora, vid. PÉREZ LASHERAS, A. «La rima como poética: algunas consideraciones sobre la rima y el cultismo en la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora». En: *Notas y estudios filológicos*. Navarra: UNED, T. IV, p. 37-73; por parte de Calderón, vid. INFANTES. «Calderón y la literatura jeroglífica», *passim*; y por parte de Cervantes, vid. PORQUERAS MAYO, A. «Cervantes y la teoría literaria». En: *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 6-9, noviembre, 1989). Barcelona: Anthropos, 1991, p. 83-98. La relación de Quevedo con el *Arte poética española* la comentamos más adelante.

<sup>15</sup> Catálogos Trienales de la Antigua Provincia de Castilla, según copia del Archivo Histórico de Loyola remitida muy amablemente por el P. J. R. Eguillor, S. J.



en la década de 1550-1560 corresponde a un hijo de Alejo García, de oficio calcetero:

Di[ego]. En este dicho día [29 de julio de 1554] se batizó Di[ego], hijo de Alexo García y de su mujer.

Procede este documento del «Libro de Bautizados» de la parroquia de San Juan Bautista, que era, ciertamente, la misma a la que pertenecía la mayor parte de la aristocracia local y la misma en la que encontramos incluidos a varios miembros de la familia Rengifo. Sin embargo, el mismo Alejo García bautizó a sus demás hijos en la parroquia de San Vicente y en las partidas de bautismo correspondientes a estos otros bautizos se hace explícito que el nombre de su mujer era el de Sabina López<sup>16</sup>. Como quiera que el P. Diego García no hizo uso nunca de su segundo apellido en ninguno de los muchos documentos que firmó a lo largo de su vida, no podemos asegurar ni que se tratara de un descendiente de los Rengifo ni que fuera uno de los hijos de Alejo García, por lo que no ahondaremos más en el estudio de su familia<sup>17</sup>.

Antes de ingresar en la Compañía de Jesús estudió latín en otra institución educativa de Ávila, probablemente la Escuela Capitular de Gramática Latina<sup>18</sup>. En 1569 o 1570, con 17 años (aproximadamente) Diego García ingresó en el colegio que los jesuitas habían abierto en su ciudad natal pocos años antes, en 1567. Allí coincidió con un jesuita ilustre, el P. Juan Bonifacio. Pero la estancia del novicio en Ávila no debió de durar más de un año, ya que sus superiores lo enviaron muy pronto al colegio de Monterrey (Orense)<sup>19</sup>. Salvo un paréntesis de cuatro años en Salamanca, el resto de su vida lo pasará Diego García en tierras gallegas.

<sup>16</sup> Vid. Partidas de Bautismo de las iglesias de San Juan y San Vicente de Ávila desde el año 1550 a 1600 en el Archivo Diocesano de Ávila.

<sup>17</sup> Para una más completa documentación acerca de la familia Rengifo de Ávila, véanse: *Censo de Ávila* (Archivo Provincial de Ávila, Ayuntamiento, Protocolo 72, Legajo 170-7): ARIZ, Luis. *Historia de las grandezas de Ávila* (Alcalá de Henares, 1607; existe edición facsímil realizada por la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Ávila, Ávila, 1978); *Testamento de Ana Rengifo*, de 13-8-1546 (Biblioteca de la Real Academia de la Historia, sign. M-29); SALAZAR Y CASTRO, L. *Colección genealógica. Costados de Gaspar Rengifo de Guzmán y Anaya* (Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Tomo D-22, fol. 3v, n.º 2644); ÍDEM. «Tabla genealógica de la casa Rengifo, señores y marqueses de Almarza, vizcondes de Araújo». En: *Familias de Castilla*, Real Academia de la Historia, ms. 9/311, fols. 79-81; *Testamento de Francisca de Castro*, de 1522 (Archivo Provincial de Ávila, Escribano Gil del Hierro, Protocolo 65, fol. 169 y ss.); *Testamento de Elena Díaz Rengifo*, de 1522 (ÍBÍDEM, fols. 260-264v); *Carta de venta de Nicolás Díaz Rengifo* (ÍBÍDEM, protocolo 67, fol. 522 y ss.); *Acuerdo de compraventa entre Alejo García y fray Diego Rengifo* (Archivo Provincial de Ávila, escribano Gómez Camporrio, año 1560, fols. 595-596); CARRAFA, Alberto y Arturo García. *Enciclopedia heráldica y genealógica hispanoamericana*. Madrid: 1956, Tomo LXXVII, p. 176-179; VÁZQUEZ RENGIFO, Juan. *Grandezas de la ciudad de Vélez y hechos notables de sus naturales* (1617) (ed. de NOVELLA ROMÁN, Joaquín y PÉREZ PASCUAL, Á.). Madrid: Excmo. Ayto. Vélez-Málaga/Arte y cultura de Vélez, 1999; MARTÍ. «Epílogo», *passim*.; LÓPEZ FERNÁNDEZ, M.ª Teresa. *La arquitectura civil del siglo XVI en Ávila*. Ávila: Caja Central de Ahorros y Préstamos, Obra Social y Cultural, 1984.

<sup>18</sup> ARSI, Castellana., T. 13, p. 241 (1577); apud MARTÍ. «Epílogo», p. 411, n. 7.

<sup>19</sup> Cf. MARTÍ. «Epílogo», p. 398.



En el colegio de Monterrey era entonces vicerrector otro jesuita ilustre, el P. Alonso Rodríguez, figura bien conocida de la literatura espiritual de nuestro Siglo de Oro. Además de vicerrector era maestro de novicios y, por tanto, debió de serlo también de Diego García. Los tres años de «Casos» que se le reconocen a este en su currículum antes de salir de Monterrey le fueron impartidos muy probablemente por el P. Alonso Rodríguez. Todo un privilegio: muchos otros colegios de España deseaban contar con las lecciones de Teología de este eminente jesuita<sup>20</sup>.

En esta primera etapa gallega, Diego García no sólo se dedicó a su propia formación intelectual y espiritual, también participó en la intensa labor de evangelización que llevaban a cabo los jesuitas en aquella región. En la *Historia del colegio de Monterrey* que escribió el también jesuita Pedro de Guzmán a partir de los apuntes que le envió el propio Diego García hay varias referencias a lo arduo y a lo peligroso que resultó a veces este trabajo, especialmente cuando la comarca fue asolada por la peste en los años 1573-1575. Sin embargo:

No fue parte este peligro —escribe P. de Guzmán— para que nuestros padres dejasen de salir a sus misiones, porque el P. Martín de Santo Domingo y el hermano Diego García estuvieron siete semanas en Allariz disponiendo y aperciendo la gente para el trabajo de la peste que esperaban y tenían ya cerca por andar furiosa a la sazón en Orense, con resolución y licencia de los superiores para no salir del pueblo ni dejar su puesto hasta morir ayudando a los próximos si allí tocaba la peste<sup>21</sup>.

No se trata de un comentario exagerado. Muchos de los que convivían con Diego García en Monterrey murieron por culpa de esta epidemia<sup>22</sup>.

El colegio de Monterrey se hallaba entonces en plena fase de expansión. En 1572, es decir, un año antes de la llegada de esta peste, se habían iniciado por parte de la condesa de Monterrey, doña Inés de Velasco y Tovar, los trámites encaminados a convertirlo en universidad. No deja de parecer este un proyecto que respondía más al orgullo de los condes de Monterrey, fundadores del colegio, que a sus posibilidades reales. De hecho, fueron habituales los problemas económicos por falta de recursos para su financiación. Aun así, el licenciado Cisneros fue enviado a Roma para hacerse cargo de todo el proceso negociador. Como era de esperar, el proyecto de los condes nunca llegó a realizarse<sup>23</sup>, por mucho que Diego García expresara

<sup>20</sup> Acerca de la figura del P. Alonso Rodríguez, véase la obra de COLÍN, Fco. *Vida, hechos y doctrina del V. H. Alonso Rodríguez, religioso de la Compañía de Jesús*. Madrid: Domingo García y Morrás, 1652.

<sup>21</sup> Existen al menos dos versiones de la *Historia del Colegio de Monterrey* de Pedro de Guzmán. Una de ellas es la que se conserva en Roma (ARSI, Castellana 35, II, fols. 307-328), que parece anterior a la copia de Orense (Archivo Histórico de la Provincia de Orense, Clero, Caja 175), ya que esta última incorpora en el texto principal las notas al margen de la versión romana.

<sup>22</sup> Vid. *Historia del Colegio de Monterrey*, ARSI, Castellana 35, II, f. 316r.

<sup>23</sup> Vid. RIVERA VÁZQUEZ. *Galicia y los jesuitas...*, p. 69. También la *Historia del colegio de Monterrey* alude a este proyecto universitario (ARSI, Castellana 35, II, f. 311).

## Al Conde de Monterey, &c.



**E**l uso de la Poesia, que en estos tiempos cãto  
florece en nuestra España, mas se puede attri-  
buir a la Naturaleza, q̃al Arte. Pues vemos  
quãta muchedũbre de Poetas ay en todas las  
ciudades del reyno, y quã raros son los q̃ ense-  
ñan, o sobẽ científicamente el artificio poetico. Mas si la  
Naturaleza se perficionase con el Arte, quien duda sino que  
abriria auẽtajadissimos Poetas, y muy dignos d̃ ser laureados,  
y q̃ gozariamos de obras no menos perfectas, y acabadas, en  
nuestra lẽgua, q̃ las gozã los Latinos y Griegos en las suyas.  
Y bien creo yo que ay agora, y ha auido en los tiẽpos pasados  
personas de tanta erudiccion, que pudieran auer dado luz en  
esta materia, como en otras mas graues, y d̃fficultosas la dan:  
pero no han querido tomar este assumpcto, o por no sujetarse a  
los suizios, y pareceres de tantos, q̃ en todo pretẽdẽ tener vo-  
to, y cẽsurar y medir aun lo que no alcançan; o por porecer  
les vastãte lo que en comũ se enseña, y sabe de la Poesia La-  
tina. Las quales razones no hã sido parte, para q̃ yo de jasse d̃  
proseguir este intento. Porque ni juzgo ser sufficiẽte para la  
Poesia Española todo lo que se aprende en las escuelas, dõde  
se enseña la quãtidad de la Syllaba Latina; ni temo la diuer-  
sidad de pareceres, aunque sea vestia de muchas cabeças de  
bajo de escudo, y amparo de V. S. cuyare esta obra, como lo  
es la



su convencimiento (debido seguramente a su relación de servidumbre con respecto a los fundadores del colegio) de que los estudios de Monterrey habían crecido tanto,

que no parece les falta ya para ser una universidad muy florida sino el nombre, pues en número de maestros y oyentes, y en ejercicios de letras, etc., hazen ventaja a muchos de estos reinos<sup>24</sup>.

De todo el tiempo que pasó el autor del *Arte poética española* en este destino, hace Martí el siguiente resumen:

El papel que se esperaba de Diego García era el desempeño de las clases de menores de latín por dos años, que luego se prorrogaría por un trienio más, pero ya con los medianos. Finalmente culmina con el ascenso a la clase de mayores en la que explica retórica y griego. A la vez que ejerce la docencia, toma cursos de Artes y Teología. Su buen actuar, tanto en la cátedra como de oyente de Casos de Conciencia, le franquean las puertas al Diaconado, y, no mucho después, al sacerdocio. Durante el septenio siguiente se le nombra Director del Estudio-Convictorio y preside también la Congregación de Nuestra Señora, tareas que duran hasta 1587, y la docencia hasta 1590<sup>25</sup>.

En los veinte años de aprendizaje y docencia en Monterrey Diego García adquirió, como es lógico, una formación típicamente jesuítica, que, como veremos más adelante, impregna sustancialmente todo el *Arte poética española* y hace de esta obra uno de los mejores testimonios de lo que tal vez pueda llamarse «poética jesuítica».

También la estancia en Monterrey le sirvió para ganarse el favor del V Conde de Monterrey, don Gaspar de Zúñiga y Acevedo, gracias al cual pudo financiar los gastos de impresión de su tratado. De ahí que sea dicho conde el destinatario de la dedicatoria de esta obra.

En una fecha indeterminada del año 1591, tal vez poco antes de iniciarse el curso escolar (lo que solía hacerse entonces para el 18 de octubre, día de S. Lucas) Diego García se traslada a Salamanca. Se dedica entonces a la redacción de su única obra conocida, probablemente por encargo de sus superiores, aunque luego le obligaran a publicarla bajo seudónimo, por razones que veremos más adelante. En el verano de 1592 aparece impresa por fin el *Arte poética española*<sup>26</sup>. Para el curso siguiente (1592-1593)

<sup>24</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Al Conde de Monterrey» (prels., sin paginar).

<sup>25</sup> MARTÍ. «Epílogo», p. 399.

<sup>26</sup> Diego García inició la redacción del *Arte poética española*, o al menos de varios de sus capítulos, después de 1589, según puede deducirse de ciertas alusiones en su obra a hechos ocurridos en ese año, como el cerco de La Coruña por Francis Drake en el mes de mayo, o a obras publicadas también en ese fecha, la última parte de *La Araucana* de Ercilla o la *Primera parte de la Historia de Sagunto*, *Numancia* y *Cartago* de Lorenzo de Zamora. El traslado de Diego García de Monterrey a Salamanca en 1590 parece explicarse así (al menos en parte) como resultado de un



Diego García se matricula en la universidad de Salamanca con el fin de oír su cuarto año de Teología que le servía para completar los tres años de Casos que había estudiado en Monterrey<sup>27</sup>. Una vez concluido el año académico suponemos a Diego García a la expectativa de un nuevo destino.

Ha adquirido ya un gran prestigio como profesor de latín y de retórica, tanto que en poco tiempo es requerido casi simultáneamente por tres colegios diferentes: Monterrey, Madrid<sup>28</sup> y Monforte de Lemos, este último a punto de inaugurar sus clases. No cabe duda de que gran parte de esta fama le tuvo que venir como consecuencia de la difusión de su tratado de poética en los colegios de la Compañía. Si hasta ahora había permanecido en un cierto anonimato, a partir de la publicación del *Arte poética española* se convierte en un profesor «eminente» (así lo considera Valdivia en sus *Varones ilustres de Castilla*<sup>29</sup>), deseado por varios colegios a la vez. Y aquí es donde nos encontramos con el momento más conflictivo de su carrera jesuítica, porque, de pronto, la cuestión de su destino como docente se convirtió en un motivo más de disputa entre dos casas nobiliarias enfrentadas desde mucho tiempo antes por otros motivos, la de los condes de Monterrey y la de los condes de Lemos, que tenían pleito por la titularidad de la casa de Viezma y Ulloa.

Los condes de Lemos habían manifestado su intención de cofundar con los jesuitas un colegio en Monforte. Contaban para ello con el apoyo del Cardenal de Sevilla, don Rodrigo de Castro, y con las gestiones del habilitado P. Gaspar Moro, S. J., muy próximo siempre a los señores más influyentes de la Corte y de la Iglesia<sup>30</sup>. Para organizar y dirigir los estudios de Gramática

---

proyecto editorial no sólo suyo, sino también de sus superiores. Ya el P. Juan Bonifacio había solicitado en una ocasión permiso para trasladarse a Salamanca con el fin de terminar mejor allí uno de sus libros. Conocemos además parte de los documentos que dejan constancia de los trámites legales y comerciales que hubo de realizar Rengifo antes de publicar su obra. El 20 de febrero de 1592 obtuvo la licencia de la Cámara de Castilla para imprimir el *Arte poética española* (Vid. Archivo General de Simancas, Cámara de Castilla, Libros de Relación, L-24, f. 120v; o supra capítulo 3, documento n.º 4) y ocho días después firma con el impresor Miguel Serrano de Vargas de Salamanca el contrato de impresión por la que este se compromete a estampar 1.600 ejemplares de la poética (Vid. *Escritura de obligación entre el P. Diego García y Miguel Serrano de Vargas*, Archivo Histórico Provincial de Salamanca, escribano Pedro Ruano, Protocolo 4658, fols. 2997-2998v o supra capítulo 3, documento n.º 5; entre los protocolos notariales de este mismo escribano se encuentran muchos documentos relacionados con los jesuitas de Salamanca, al menos en el período que yo he investigado: 1590-1594). En el mes de julio de ese mismo año firma Rengifo su dedicatoria «Al Conde de Monterrey», último paso antes de sacar a la venta su libro.

<sup>27</sup> Vid. *Matriculas de los Estudiantes de todas las Facultades de Salamanca*, Archivo de la Universidad de Salamanca, ms. 304, f. 11v.

<sup>28</sup> Sobre la petición de Madrid, véase MARTÍ, «Epílogo», p. 404. El profesor Martí recoge allí la respuesta del P. Dávila a la solicitud que se le hace desde Madrid de un profesor de retórica. En ella manifiesta el Provincial de los jesuitas que «el P. Diego García está actualmente oyendo Teología» en Salamanca. Para lo relativo a las demandas de los colegios de Monterrey y Monforte de Lemos véase lo que sigue.

<sup>29</sup> VALDIVIA, Luis de. *Varones ilustres de Castilla...*, Tomo III, f. 352v.

<sup>30</sup> Dada la influencia de este jesuita en la vida del P. Diego García ofrecemos a continuación algunos datos de su vida. El P. Gaspar Moro nació en Valladolid en 1554. Ingresó en la Compañía

en dicho colegio querían contar con un hombre de reconocido prestigio, como lo era ya el P. Diego García. Pero los condes de Monterrey deseaban tenerlo de vuelta en su colegio. De la encrucijada en la que se vio envuelto Diego García tenemos noticia por una de sus cartas:

Cuando antes de S. Lucas vine para Galicia pasé por Valladolid y se tornó a entablar y a asentar todo esto, de lo cual es buen testigo el padre R.<sup>o</sup> Arias. Porque el padre provincial no creyendo que estaría esto [el colegio de Monforte] dispuesto para comenzar este año [...] me mandava ir a Monterrey y el conde de Monterrey avía dicho que él quería agora tomar la profesión, que una vez entablado en Monterrey no me sacarían de allí. El padre provincial se vio apretado, porque el de Monterrey le avía pedido con mucho encarecimiento que yo volviese a su colegio, y el cardenal [Rodrigo de Castro], por otra parte, pensava que con estar yo un año allí [en Monterrey] cumpliera y me pudiera sacar después para aquí [Monforte]. Al fin, yo llegué aquí 8 días antes de S. Lucas y aviendo de volverme a Monterrey según la instrucción que traía, suponiéndose no estar esto dispuesto, propusieronme aquí tales razones y tan fuertes, que contra toda mi voluntad y contra el orden del padre provincial me detuve, posponiendo mis particulares comodidades y de mis deudos al bien universal de esta tierra<sup>11</sup>.

---

de Jesús en Salamanca en 1572, aunque otras fuentes indican que entró en Valladolid en 1569. En 1579 llegó a México y allí enseñó Lógica y Teología. Vuelve a España en 1589 reclamado por sus superiores para tratar asuntos graves. Es uno de los dos primeros sacerdotes jesuitas enviados a Monforte nada más iniciarse los trámites para la fundación del colegio de aquel lugar. Gaspar Moro llega a Monforte el 20 de abril de 1592 con el cargo de Procurador (vid. MARTÍ. «Epílogo», p. 406 y n. 50). Hizo la profesión de 4 votos en 1600 o 1601. Según unas fuentes murió en Madrid el 2 de septiembre de 1609. Sin embargo, hay noticias suyas de noviembre de ese mismo año, cuando pide «se impriman sus libros aplicados al colegio de Valladolid, en vista de lo alegado por Castilla y Toledo». Distintas fuentes coinciden en que siempre se le consideró como persona de buenos contactos entre los poderosos de su tiempo (cf. ZAMBRANO, Fco. S. J. *Diccionario bio-bibliográfico de la Compañía de Jesús en México* (s. XVII: 1600-1699). México: Ed. JUS. S. A., 1970, p. 432-443). Luis de Valdivia en el tomo tercero de sus *Varones ilustres* (f. 201r) señala que «fue tan acepto a los señores consejeros y a los privados, que le obligaron a quedarse en la Corte, y para las cosas de la Compañía importó mucho el gran crédito que tuvo y merced que le hacían todos aquellos señores privados y el presidente y consejeros de Yndias, porque estimaban mucho su parecer y consejo, porque demás de ser muy gran letrado, su juicio era azertado». Esta destacada ascendencia del P. Gaspar Moro con los señores influyentes de la Corte y de la Iglesia explica la influencia que pudo ejercer sobre Diego García. Parece lógico que este le pidiera a él y no a otro la ayuda que necesitaba para su familia. De cómo ejercía ese trato privilegiado con los señores y de cómo se servía de ello para favorecer a sus amigos son testimonio dos cartas que se conservan en el Archivo de los Duques de Alba (Madrid, Palacio de Liria): una en la que G. Moro pide al conde de Lemos una escribanía para su amigo Pedro de Balcázar (sign. 152-24); y otra del cardenal Rodrigo de Castro en la que propone al conde de Lemos que se sirva del P. Moro como mediador para cierto asunto (sign. C-31-164).

<sup>11</sup> *Carta de Diego García al P. Gaspar Moro*, en Archivo de los Duques de Alba (Madrid, Palacio de Liria) sign. C-152-47). Existe transcripción íntegra del texto de esta carta en PITA ANDRADE, José Manuel, «Noticias sobre el Colegio de la Compañía de Monforte y la formación del VII Conde de Lemos», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, T. XV, Santiago de Compostela, CSIC, 1960, p. 105-110 (véase también supra capítulo 3, documento número 9).



No parece, sin embargo, que llegara a tanto como insinúa el sacrificio de quedarse en Monforte. Al contrario: si hemos de juzgar por cómo le fueron las cosas una vez establecido en este nuevo destino, tenemos que reconocer que su vida mejoró en todos los sentidos. Como ya señalara con acierto el P. Evaristo Rivera, la presencia de Diego García en Monforte «resultó en parte fruto de su habilidad y poder acomodaticio»<sup>32</sup>. Si en la carta anterior se lamenta, por una parte, de haber pospuesto sus comodidades y las de su familia (que padecía algunas dificultades económicas porque tanto su madre como sus hermanas habían quedado viudas); por otra, agradece después al P. Gaspar Moro (en un fragmento que no hemos transcrito por no hacer demasiado extensa la cita<sup>33</sup>) el que este hubiera ayudado a aliviar dicha situación consiguiendo que el conde de Lemos cediera a uno de sus sobrinos huérfanos uno de los beneficios eclesiásticos que estaban bajo los dominios del conde. Que ese sobrino de Diego García se llamara Juan Díaz Rengifo, como algunos han querido suponer, y fuera el que prestara el seudónimo con el que el P. García firmó el *Arte poética española*, es algo que todavía no ha sido documentado ni demostrado de ninguna manera<sup>34</sup>.

Luego veremos que no sólo mejoró la situación de su familia, sino también la suya propia. Pero aun así no deja de sorprendernos el que en otro lugar de la misma carta Diego García exprese su rencor hacia los condes de Monterrey por no haber sido ellos los que le ayudaran a él y a su familia mucho antes de que lo hiciera el conde de Lemos. ¿Por qué le dedicó entonces al conde de Monterrey el *Arte poética española*? ¿Sólo porque le convenía obtener de él el dinero necesario para los gastos de impresión? Probablemente fuera así, pero ello no le hizo olvidar ni superar las otras necesidades familiares que debía atender y que en algún momento esperó solucionar con la ayuda del conde de Monterrey. Además, es muy probable que en el momento de publicar su libro todavía no le hubieran requerido los fundadores del colegio de Monforte y se encontrara esperando aún la ayuda de don Gaspar de Zúñiga y Acevedo. Sin embargo, dos años después los problemas económicos de su familia seguían sin estar resueltos. Es lógico, por tanto, que las promesas del P. Gaspar Moro, del cardenal de Sevilla, Rodrigo de Castro y, sobre todo, de los condes de Lemos, le hicieran tomar la decisión de quedarse en Monforte, incluso yendo «contra el orden del padre provincial», quien, por otra parte, se tuvo que ver obligado a aceptar finalmente la voluntad de tan ilustres personalidades.

La publicación del *Arte poética española* en 1592, la culminación de sus estudios de Teología en la universidad de Salamanca un año después

---

<sup>32</sup> RIVERA VÁZQUEZ. *Galicia y los jesuitas...*, p. 320.

<sup>33</sup> Puede leerse toda la carta en el capítulo 3 de este estudio, documento n.º 9.

<sup>34</sup> Del beneficio que se le concede al sobrino de Diego García sólo sabemos por la carta que venimos citando que era el que antes estaba a cargo del doctor Baptista López. No hemos podido identificar a qué parroquia o iglesia pertenecía. Hay que tener en cuenta que, según un *Memorial de Bienes y Deudas* (1622) de los condes de Lemos (Archivo de los Duques de Alba, sign. Lemos, 79), dependían de esta casa nobiliaria nada menos que 120 abadías y beneficios.



(1593) y sus posteriores contactos con los condes de Lemos y su entorno (1594) parecen haber impulsado muy favorablemente la trayectoria de Diego García dentro de su orden. A él se le encargó finalmente la tarea de organizar y dirigir los estudios de Gramática durante los primeros años de existencia del colegio de Monforte<sup>35</sup>. Fue nombrado además preceptor personal del que luego sería VII Conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro, muy conocido entre otros motivos por su condición de mecenas y protector de insignes figuras de la literatura del Siglo de Oro como Cervantes, Lope de Vega, los hermanos Argensola, Góngora, etc<sup>36</sup>. Una pequeña parte de la sensibilidad literaria de este ilustre personaje puede decirse que fue fruto de las enseñanzas del P. Diego García. De los desvelos de este interesante profesor jesuita por proporcionar al futuro conde de Lemos, entonces todavía marqués de Sarria, una completa formación humanística es testimonio la misma carta que venimos citando y comentando:

El marqués (que Dios guarde muchos años) me tiene robado el corazón y le robara a quienquiera que tratare. No he visto en mi vida ni hijo que más amado deva ser de sus padres, ni cavallero de más noble condición, ni señor más querido de sus vasallos, ni letras, en persona de su calidad, más estudiadas. Tiene su S.<sup>a</sup> un ingenio muy agudo, un juicio muy asentado, una aplicación a las letras tan sin ofensa del oficio de cavallero, que se sirve de ellas y no las sirve, pues sabe dar a cada cosa su tiempo, sin que ni en lo uno aya sobra ni en lo otro falta. Yo me parto oy a Monterrey a comprar para su S.<sup>a</sup> alguna cantidad de libros curiosos que quedaron en una famosa librería que dejó el Licenciado Cisneros, que fue maestro del conde de Monterrey. Pienso no faltaré a su S.<sup>a</sup> entretenimiento de gusto y provecho, porque hemos de leer algunas cosas de Cosmografía y Astrología; y si también gustare su S.<sup>a</sup> de la lengua griega o de cosas de Artes, yo le serviré en todo con extraordinaria voluntad.

El ascenso de Diego García continúa en los años siguientes. Hacia 1597 o 1598 (las fuentes jesuíticas no se ponen de acuerdo), «profesó de 4 votos»<sup>37</sup>, grado supremo que se podía alcanzar dentro de la Compañía y que el P. J. R. Eguillor, S. I. interpretaba como un premio extraordinario que se le concedía después de casi 30 años de servicios<sup>38</sup>. Era, además, el escalón previo a sus posteriores nombramientos como rector: el primero de ellos para el trienio 1599-1602<sup>39</sup>; el segundo, para el comprendido entre 1611

<sup>35</sup> Vid. RIVERA VÁZQUEZ. *Galicia y los jesuitas...*, p. 320.

<sup>36</sup> Vid. PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, E. *Don Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos (1576-1622)*. La Coruña: Xunta de Galicia, 1997.

<sup>37</sup> ARSI, Catálogos Trienales..., cito por la copia del archivo de Azpeitia que me envió el P. José Ramón Eguillor.

<sup>38</sup> Así me lo hizo saber el P. Eguillor en una carta personal que me envió en los inicios de mis investigaciones.

<sup>39</sup> ARSI, *Epistolae Breves*, Castilla 14-II, f. 389v; apud MARTÍ. «Epílogo», p. 407 y n. 55.

y 1614<sup>40</sup>. Se hizo responsable personalmente de administrar los recursos económicos del colegio, especialmente los destinados a la iglesia que construía Simón de Monasterio<sup>41</sup>. El P. Diego García falleció después del 4 de noviembre de 1614, fecha en que terminó su segundo período como rector, y antes del 11 de enero de 1615, cuando se expide en Lugo un poder notarial en el que se hace relación de los miembros de la Compañía afincados en el colegio de Monforte y en el que no figura ya Diego García<sup>42</sup>. Del 4 de febrero de 1615 es el breve elogio fúnebre que se dedicaba habitualmente dentro de la orden a los recién fallecidos:

A propósito del colegio monfortiano: dos hombres de eximia piedad y religión murieron en su día; uno sacerdote, lego el otro. Padre Diego García, sujeto benemérito del colegio por muchos conceptos, cuyo gobernalle rigió por dos veces<sup>43</sup>.

Si tuviéramos que destacar algo de su vida, sobre todo aquello que más se reflejara también en su obra, sin duda tendríamos que referirnos a los años que dedicó a la enseñanza. El *Arte poética española* es una obra con clara vocación escolar, de pocas pretensiones, una gramática poética escrita sólo con la intención de reunir un compendio de preceptos versificatorios, precedidos de unos pocos pero sustanciosos capítulos dedicados al comentario de cuestiones de teoría poética en general; todo ello completado después con un práctico diccionario de rimas que facilitaba a los poetas de colegio y a los de circunstancias la tarea de componer sus propios poemas.

### 6.3. EL ÉXITO DEL ARTE POÉTICA ESPAÑOLA

El *Arte poética española* fue el tratado literario de mayor éxito en su tiempo, el único en su género que hubo de ser reeditado varias veces a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Los eruditos y bibliógrafos (N. Antonio, Bacher, Gallardo, Graesse, Palau, Ribadeneira, Salvá, Simón Díaz, Sommervogel, Uriarte, conde de la Viñaza) han descrito hasta 15 ediciones diferentes entre la primera de 1592 y la última de 1759. A partir de la edición de 1703

<sup>40</sup> ARSI, Patentes, Hs. 62, f. 48v; IBÍDEM, Castilla 15-I, 1606, f. 177r. A.1611, f. 159r (apud MARTÍ. «Epílogo», p. 407); y *Catálogos Trienales*, loc.cit.

<sup>41</sup> Vid. *Carta de pago a Simón de Monasterio* de 29-9-1613 (Archivo del Colegio de Monforte de Lemos, leg. 2, nº. 8).

<sup>42</sup> Vid. *Poder al P. Pedro Suárez, asistente en Villagarcía, de los padres del Colegio de Monforte, para cobrar la herencia que les corresponda del Cardenal Rodrigo de Castro*, de 11-1-1615 (Archivo Histórico Provincial de Lugo, Escribano Juan de Araújo, Protocolo 02999; otros muchos documentos de este mismo protocolo dan cuenta de las actividades del P. Diego García como administrador del Colegio de Monforte, así como de las de sus compañeros en aquel colegio).

<sup>43</sup> ARSI, 1615, 11 de febrero, «*Obiit Monforti...*», H. Soc.43/a, 13r. Elogium Litt. Ann., 1615, Castilla, f. 119r; apud MARTÍ. «Epílogo», p.408.



J. Vicens añadió al texto original de Rengifo un ingente corpus de comentarios y adiciones, tanto en la parte teórica y descriptiva como en el diccionario de rimas, que intentaron suplir lo que en opinión de este sacerdote barcelonés faltaba en las versiones anteriores. No contamos aquí la edición facsímil puramente testimonial (una vez que el tratado de Rengifo estaba ya fuera de uso) de Antonio Martí por encargo del entonces denominado Ministerio de Educación (1977).

No se conservan ejemplares de las 15 ediciones descritas entre unos y otros, pero hay varios testimonios que nos permiten tener una idea aproximada de la notable difusión del tratado de Rengifo, como veremos más adelante.

El singular éxito del *Arte poética española* se debe en gran parte al hecho de que fuera utilizado como libro de texto en los colegios de la Compañía de Jesús, orden que, como es bien sabido, acabó casi por monopolizar las instituciones educativas preuniversitarias durante los siglos XVI y XVII. No parece casualidad que la última edición de la poética escolar de Diego García, la de 1759, se halle tan próxima en el tiempo al decreto de expulsión de los jesuitas de 1767.

Otras causas de la buena acogida comercial del *Arte poética española* hay que buscarlas en sus contenidos y en la forma de presentarlos. Pensado como manual práctico de creación poética resultaba mucho más útil que las otras poéticas del momento, las de Sánchez de Lima (1580), Pinciano (1596), Carvallo (1602) o Cascales (1617), por citar las más importantes<sup>44</sup>. Rengifo triunfó comercialmente sobre ellas a pesar de que eran superiores (especialmente las tres últimas) en cuanto a la profundidad y calidad de sus contenidos, porque en el tratado del jesuita abulense era mucho más fácil que en cualquier otro la localización y comprensión de cada uno de los esquemas métricos habituales en la poesía española e italiana. A diferencia de lo que ocurre en el *Arte poética española*, donde la materia se expone según el modo habitual de los textos doctrinales o expositivos, en los demás tratados literarios las normas versificatorias y las descripciones de los distintos tipos de verso o de estrofa quedaban diluidas en un diálogo de tipo humanístico-ciceroniano (maestro-discípulo, padre-hijo) que respondía al gusto del momento por este género, pero que resultaba poco práctico para quienes se veían obligados a escribir con cierta urgencia un poema de circunstancias, ya fuera como ejercicio escolar, ya como texto celebrativo.

Finalmente, tanto o más que por lo anterior, los compradores de este manual debieron de sentirse enormemente atraídos por el diccionario de rimas que ocupa nada menos que las dos terceras partes del conjunto de la obra.

<sup>44</sup> SÁNCHEZ DE LIMA. *El arte poética en romance castellano* (Alcalá de Henares, 1580); LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Filosofía antigua poética* (Madrid, 1596); CARVALLO, Luis Alonso de. *Cisne de Apolo* (Medina del Campo, 1602); CASCALES, Francisco de. *Tablas poéticas* (Murcia, 1617).



El reconocido hispanista Trevor J. Dadson confirmaba en uno de sus trabajos<sup>45</sup> la idea (también deducible de la lectura del *Arte poética española*) de que muchos poetas del Siglo de Oro empezaban la composición de sus poemas asegurándose primero de que iban a disponer de suficientes palabras para las rimas exigidas en el esquema de estrofa que hubieran elegido, porque, como leemos en la poética jesuítica:

Acontece tener los demás versos de un soneto o de una octava acabados y faltarle sólo uno, por el cual quiebra la cabeça buscando el consonante y, con esperanza de hallarle, no muda el buen principio que tiene hecho<sup>46</sup>.

No encontrar la rima que faltaba para concluir un poema era un accidente que podía pasarle a cualquiera. Le ocurrió incluso a Quevedo, según el testimonio de su editor González de Salas:

En ocasión de haberse renovado un título olvidado de España —dice Salas—, preguntó a don Francisco un curioso la noticia que de él tenía su memoria, que era felicísima. Y él, con la gracia que le era tan propia, empezó su descripción por los tres versos primeros de este soneto último [«Son los vizcondes unos condes bizcos»]. Después no atendió a proseguirle, por ventura embarazado en la esterilidad de los consonantes. Pero porque no se malograra tan solene principio, persuadido a que yo le continuara, hube de obedecer<sup>47</sup>.

Podemos imaginarnos fácilmente a Quevedo llegando al cuarto verso del citado soneto. Al buscar una rima para «bizco» acudiría al diccionario de rimas de Rengifo, que conoce y tiene a mano, pues en una ocasión lo llama «arte de consonantes para inquietar muchachos». Pronto se da cuenta de que allí sólo hay otras dos palabras aprovechables, en realidad una sola con dos significados («pellizco», nombre y verbo) y desiste de continuar el soneto. González de Salas, desafiado por el propio Quevedo para que lo terminara, tiene que buscar dos rimas que no habían sido recogidas por Rengifo («pizcos» y «repizcos») y puede acabarlo.

Dadson cree que en el Siglo de Oro,

cuando uno se ponía a hacer un soneto, lo primero que hacía era apuntar al margen las palabras rimantes. Esto no debe sorprender: es obvio que lo que rige todo el soneto es la rima. La rima escogida para el primer verso va a dictar

<sup>45</sup> DADSON, Trevor J. «Cómo se hacía un soneto en el Siglo de Oro: el caso de "Amor, la red de amor digo que es hecha"». En: GARCÍA DE ENTERRÍA, M.<sup>a</sup> Cruz y CORDÓN, A. (Eds.). *Actas del IV Congreso Internacional Siglo de Oro...*, p. 509-524.

<sup>46</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...* [Prólogo] «Al Prudente y Cristiano Lector» de la «Silva de consonantes», p. 121.

<sup>47</sup> Vid. QUEVEDO, Francisco de. *Poesía original completa* (ed. de J. M.<sup>a</sup> BLECUA). Barcelona: Planeta, 1981, p. 600.

la forma de los versos 4, 5 y 8; la escogida para el segundo hará lo mismo con los versos 3, 6 y 7; y lo mismo pasará con los tercetos<sup>48</sup>.

Pero quizá no fuera siempre así. Es muy probable que sólo los poetas mediocres siguieran este procedimiento y que sólo ellos hicieran caso de Rengifo cuando aconseja buscar primero las rimas y luego los conceptos:

Los mismos consonantes —dice Rengifo—, como se van leyendo, van dando conceptos y abriendo la vena y el camino, no sólo para acabar una copla, sino para comenzar y proseguir otras<sup>49</sup>.

Por el contrario, los buenos poetas partirían de los conceptos y buscarían luego las rimas, aunque se vieran después, como Quevedo, en un callejón sin salida que les obligara a reescribir lo ya escrito.

A pesar de que a lo largo de todo el *Arte poética española* no se aprecia otro interés que el de enseñar la mecánica versificatoria desde el lado más técnico, algunas alusiones de Rengifo a la formación de conceptos como principio impulsor de la creación poética han dado lugar a que algunos críticos (Batllori, A. Collard) lo situaran como uno de los precedentes del Conceptismo. Citan sobre todo cierto pasaje en el que nuestro jesuita se refiere a la inspiración poética como fábrica de ideas agudas e ingeniosas:

El espíritu es por el cual a los poetas llaman divinos. Y, aunque más es don de la naturaleza que del arte, porque consiste en una imaginativa vehemente con que el poeta concibe, finge y da vida a lo que escribe; y en un cierto furor con que sale como de sí y se remonta y forma nuevas ideas; y en una agudeza de ingenio con que adelgaza las cosas y las mata (como dizen) en el aire; todavía ayuda para esto la soledad, la quietud, el ánimo sossegado, el lugar ameno, el prado, el río, la fuente, la floresta, el vergel y la lición y imitación de buenos poetas<sup>50</sup>.

Batllori había señalado antes que Collard «el importante papel de la agudeza en Rengifo» y su condición de precursor nada menos que de Gracián. Pero debe tenerse en cuenta que ambos críticos se apoyaron a menudo en ejemplos extraídos de las adiciones de Vicens, especialmente en las menciones de este a textos de Ledesma, y no se fijaron en que no aparecía ninguno de ellos en las versiones originales de Rengifo, lo cual resta relevancia al entusiasmo con que incluyeron al jesuita de Ávila como precursor de los teóricos españoles del Conceptismo<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> DADSON, «Cómo se hacía un soneto», p. 512.

<sup>49</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, [Prólogo] «Al Prudente y Cristiano Lector» de la «Silva de consonantes», p. 121.

<sup>50</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, XIX, p. 21-22.

<sup>51</sup> Vid. COLLARD, A. *Nueva poesía. Conceptismo y Culteranismo en la crítica española*. Madrid: Castalia, 1967.



#### 6.4. LA HUELLA JESUÍTICA EN EL TRATADO DE RENGIFO

En cuanto a su contenido teórico, preceptivo o descriptivo, el *Arte poética española* es un tratado conservador o tradicionalista, puesto que no pone en cuestión ninguno de los tópicos heredados de la teoría poética anterior. Las fuentes de las que bebe su doctrina son, en su gran mayoría, autores y obras recomendados en el programa educativo de la *Ratio studiorum*. Apenas hallamos un autor de los citados en la parte teórica del *Arte poética española* que no sea uno de los propuestos en el código educativo de los jesuitas. Entre todos destaca Cicerón, al que se debe imitar «en cuanto sea posible», según la *Ratio*<sup>52</sup>, y «no se ha de explicar sino los libros retóricos de Cicerón, con la Retórica, y si pareciere bien, la Poética de Aristóteles»<sup>53</sup>. Para las clases inferiores se proponen «algunos discursos de los más fáciles» del Arpinate, como *Pro lege Manilia*, *Pro Archia*, *Pro Marcello* y los demás pronunciados ante Julio César<sup>54</sup>.

Tan intenso programa ciceroniano no puede dar como resultado sino el que Cicerón sea la principal fuente teórica de entre todas las que tuvo a mano el jesuita Diego García cuando se decidió a escribir su tratado. Muchos de los argumentos en favor de la poesía que Rengifo utiliza en el capítulo quinto de su tratado («De la dignidad del Arte Poética») proceden directamente del *Pro Archia*.

Entre los poetas, la *Ratio* proponía «algunas escogidas y expurgadas elegías y epístolas de Ovidio», una de las cuales es la que cita Rengifo inmediatamente después del pasaje en el que alude a las condiciones ambientales (fuente, río, etc.) que favorecen la inspiración poética. También recomendaron los jesuitas los «libros más fáciles del mismo Virgilio, como el cuarto de las Geórgicas»<sup>55</sup>, que, no por casualidad, es de donde extrae Rengifo la única cita literal de este poeta que hallamos en su tratado.

Antes de que se llegara a las redacciones definitivas de la *Ratio*, el P. Juan Bonifacio había encumbrado a Cicerón y a Virgilio a la categoría de autoridades indiscutibles en cuanto al estilo prosístico y poético, respectivamente. El P. Bonifacio estaba convencido de que bastaría imitar sólo a estos dos autores para alcanzar un elevado grado de perfección en el estilo:

Yo no sé, francamente —escribe en una de sus cartas—, qué puede perder la elegancia, mientras no nos quiten a Cicerón [...], que con igual maestría maneja el lenguaje familiar rápido y conciso, que el amplio y sonoro de un discurso oratorio<sup>56</sup>.

<sup>52</sup> GIL (Ed.) et ál. *El sistema educativo...*, p. 199.

<sup>53</sup> IBÍDEM, p. 209 y 213.

<sup>54</sup> IBÍDEM, p. 229.

<sup>55</sup> IBÍDEM, p. 233.

<sup>56</sup> GONZÁLEZ OLMEDO. *Juan Bonifacio...*, p. 109.





Portada del primer «Proyecto» de la «Ratio»

En otra carta habla de las virtudes poéticas que se podrían alcanzar imitando a Virgilio:

Para nosotros la mejor poesía es la de Virgilio; pero no le hemos de imitar copiando versos de Virgilio, sino haciéndolos nosotros tales que, si Virgilio viviera ahora y los leyera, no pudiera menos de alabarles<sup>57</sup>.

No es que los jesuitas inventen algo nuevo. A lo largo de los siglos XVI y XVII estos dos autores latinos eran modelos predilectos de cualquier escritor culto europeo. La pretensión de Erasmo de que no sólo se imitara el estilo de Cicerón, sino también el de otros autores (además de su crítica al formalismo de los ciceronianos, olvidados de las cuestiones de fondo), tal como planteaba en su *Ciceronianus* (1528), dio lugar a una virulenta polémica a lo largo del siglo XVI, e incluso parte del XVII<sup>58</sup>, en la que reconocer como modelo exclusivo a Cicerón era también una manera de rechazar a Erasmo, al que Rengifo, expresando una opinión generalizada entre los contrarreformistas, califica de «autor en letras humanas afectado; en las divinas, sospechoso»<sup>59</sup>. El ciceronianismo de los jesuitas (tan evidente en Rengifo y en J. Bonifacio) no deja de tener así ciertas connotaciones ideológicas que van más allá de consideraciones puramente estéticas, una vez que Erasmo había terminado por convertirse en autor sospechoso para los católicos.

## 6.5. EL PETRARQUISMO DE RENGIFO

Aunque el *Arte poética española* no es un tratado de retórica y Cicerón sólo esté presente en los pasajes teóricos de los primeros capítulos, la idea básica de los ciceronianos de elegir un solo modelo (Cicerón) parece trasladada también a la Poética, donde Petrarca recibe tantos honores como el Arpinate. Los oradores de los siglos XVI y XVII tenían a su disposición «vocabularios» o «tesoros» léxicos formados exclusivamente con voces o expresiones extraídas de los discursos de Cicerón. El más famoso de todos fue el compuesto por Nizolio, que en España fue refundido por el jesuita P. Bartolomé Bravo en su *Compendium M. Nizoli sive thesaurum M.T. Ciceronis* (Valladolid, 1619). Rengifo también había citado a Nizolio en su tratado, porque debía de ser una obra manejada habitualmente por los jesuitas. De manera semejante, los poetas italianos contaban a su vez

<sup>57</sup> IBÍDEM, p.87.

<sup>58</sup> Vid. ASENSIO, E. «Ciceronianos contra erasmistas en España: dos momentos (1528-1560)». *Revue de Littérature Comparée* (Homenaje a M. Bataillon) (París, 1978), p. 135-154; GARCÍA GALIANO, A. *La imitación en el Renacimiento...*, *passim*; y HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A. y GARCÍA TEJERA, M.<sup>a</sup> C. *Historia breve de la retórica*. Madrid: Síntesis, 1994.

<sup>59</sup> Vid. DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, «Explicación de los Consonantes Propios», p. 8 (de la nueva numeración).



con varios diccionarios de rimas en los que o se recogían sólo las utilizadas por Petrarca (como en el de Lanfranco Parmegiano), o estas se antepoñían a las demás como señal ostensible de su calidad superior (en el de Girolamo Ruscelli). Naturalmente el diccionario de rimas de Rengifo no podía aprovecharse de los publicados en Italia a partir de la poesía de Petrarca. Pero en su tratado el insigne poeta toscano tiene tanta autoridad en lo que se refiere a los esquemas métricos de las estrofas italianas que describe (soneto, octava, madrigal, balada, etc.) como la tuvo Cicerón para los oradores en los discursos forenses. Por eso se suele incluir el *Arte poética española* en el grupo de tratados petrarquistas del Siglo de Oro, junto con los de Sánchez de Lima, Fernando de Herrera, Jerónimo de Mondragón o Juan de la Cueva<sup>60</sup>.

Otro autor italiano, el preceptista paduano del s. XIV Antonio da Tempo, había escrito en 1332 una *Summa artis rithimici*, que era un compendio de las formas métricas usadas en su país y que fue obra de referencia en Italia y en España durante varios siglos<sup>61</sup>. Entre nosotros acabó siendo sustituido por la poética de Rengifo, que en muchas de sus descripciones y esquematizaciones se aprovechaba del trabajo de Tempo, a veces copiándolo casi literalmente. Pero aunque el manual de Tempo suministra a Rengifo los preceptos propios de cada tipo de estrofa, los ejemplos que elige el jesuita abulense para ilustrarlos siguen los paradigmas establecidos por Petrarca en su *Canzoniere*, sin importarle a nuestro autor que, como sucede en varias ocasiones (en los capítulos dedicados a las ballatas o a los madrigales, por ejemplo) los textos de Petrarca no se ajusten a las normas dictadas por Tempo. Porque es lógico que se tuviera a Petrarca como autoridad incuestionable, muy por encima de un preceptista menor como Tempo o de cualquier otra poética italianizante.

El capítulo LX del *Arte poética española*, que lleva por título «De las canciones seguidas», reúne uno por uno los veintinueve esquemas de canción que Petrarca había utilizado en todo su *Canzoniere*. Para Rengifo estos son todos los posibles. No admite ninguna canción que se aparte de estos moldes y rechaza casi del todo la posibilidad de que algún poeta invente sus propios esquemas de canción, como proponía Sánchez de Lima, cuyo *Arte poética en romance castellano* (1580) era uno de los tratados que utilizaron los jesuitas en sus colegios antes de que se publicara el de Rengifo:

Algunos han pensado —dice Rengifo— que es libre a cualquier poeta hacer en las canciones las consonancias que quisiera. Y no me maravillo sean deste parecer los que uvieren leído un dialoguillo que hizo Miguel Sánchez de Lima, en el cual da esta licencia y libertad a todos; y los que uvieren considerado

<sup>60</sup> HERRERA, Fernando de. *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera* (Sevilla, 1580); MONDRAGÓN, Jerónimo de. *Arte para componer en metro castellano* (Zaragoza, 1593), (obra hoy perdida); CUEVA, Juan de la. *El ejemplar poético* (escrito entre 1606 y 1609, no llegó a imprimirse durante el Siglo de Oro).

<sup>61</sup> La primera edición impresa de esta obra (la misma que manejó Rengifo) se realizó en Venecia en 1509.



muchas canciones que andan escritas de mano de grandes poetas. En las cuales hay tan varias y tan diferentes consonancias, que parece que no hay ley ni medida cierta en este género de poesía. Pero engañanse en esto como en muchas otras cosas tocantes a esta arte. Lícito es inventar nuevas canciones, pero no a todos, sino a solos aquellos que tienen arte y prudencia para lo hazer y saben componer sonadas que convengan a las consonancias que inventaren. Y cuando no concurran estas circunstancias, deve cada uno usar de las canciones y consonancias que usaron los italianos más insignes, de quien tomamos estos metros. Assí lo hicieron Boscán y Garcilaso, con ser tan señalados poetas, cuyas canciones, si bien las miramos, no discrepan casi nada de las de Petrarca, no sólo en las estancias, pero ni aun en los remates<sup>62</sup>.

## 6.6. UNA POÉTICA A LO DIVINO

Petrarca no podía ser admitido oficialmente entre los modelos elegidos para los que estudiaban en los colegios de los jesuitas. El que fuera nombrado a cada paso en el *Arte poética española* fue, sin duda, una de las razones por las que los superiores de la Compañía obligaron al P. Diego García a utilizar el seudónimo de Juan Díaz Rengifo.

Ello no impidió, sin embargo, que su tratado circulara en los colegios como libro de texto. En realidad, aunque se citara a Petrarca tan a menudo y se le propusiera como único modelo en los capítulos dedicados a la canción, la ballata o el madrigal, los textos escogidos para ilustrar los diferentes esquemas (y esto sucede igual en la parte dedicada a las formas italianas como en la que se ocupa de las españolas) constituyen en su conjunto un auténtico cancionero a lo divino. Pocos textos se apartan de los temas religiosos. El propio Diego García se encargó en algún caso de contrahacer a lo divino poemas de Garcilaso, y lo hizo a su manera, sin copiar las versiones ya existentes de Sebastián de Córdoba en su *Garcilaso a lo divino* (1575)<sup>63</sup>.

El «Estímulo del divino amor», extenso poema en redondillas incluido en el *Arte poética española* entre la parte teórico-descriptiva y el diccionario de rimas, viene a ser el máximo exponente de todo ese corpus de poesías espirituales (o «espiritualizadas») de la poética de Rengifo. No conocemos de su autor nada más que la indicación hecha por el propio Rengifo de que fue «un docto y religioso poeta». Unos han creído que lo escribió fray Luis de León; otros ven más acertado atribuirlo al P. Lucas Carrillo, el mismo que

<sup>62</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LIX, p. 64.

<sup>63</sup> Véase, por ejemplo, la versión que Rengifo hace de la Canción I de Garcilaso («Si a la región desierta, inhabitable»). Probablemente sea también suya la adaptación de una de las estancias de la Égloga II («A la sombra holgando»), en la que Rengifo introduce ligeras variantes en los versos sexto, séptimo y decimotercero, en este caso no tanto para «divinizar» el texto como para acomodarlo al esquema métrico del tipo de canción que describe en ese momento. Ambas versiones se hallan en el capítulo LX del *Arte poética española* y se corresponden con los modelos de canción quinta (en el caso de «A la sombra holgando») y decimonona («Si a la región desierta [...])).

mentonábamos al principio como prolífico poeta de la órbita jesuítica; pero parece más probable que se trate de un poema compuesto originalmente por el Dr. Francisco Pérez Carrillo, capellán real, autor de un poemario inédito titulado *Atributos del amor divino y aborrecimiento del pecado mortal* (BNE, ms. 8771), que incluye en sus cantos VIII y IX (folios 89-126 del manuscrito) el texto del «Estímulo» en décimas, que habrían sido convertidas luego en redondillas por Rengifo, según una práctica que repite en otros textos de su tratado.

Igual que las otras partes del *Arte poética española* (la teórico-descriptiva y el diccionario de rimas), el «Estímulo» gozó de un éxito y una difusión considerables. Fue reeditado de manera independiente por dos veces (Sevilla, 1610; Palma de Mallorca, 1818) e incluido en otras obras distintas del *Arte poética española*: la traducción del *De consolación* de Boecio hecha por Fr. Agustín López (Valladolid, 1604), *Los grados del amor de Dios en teoría y práctica*, de Fr. Bautista Lisaca de Maza (Huesca, 1635) y el *Romancero y cancionero sagrados* de J. Sancha, ya en el s. XIX. Se conserva además una versión manuscrita en los fondos de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia<sup>64</sup> con introducción del P. Méndez en cuyo principio afirma con entusiasmo: «Sola esta pequeña obra bastaba para hacer inmortal el nombre del Mro. Fr. Luis de León».

No todos los críticos compartieron o comparten esta opinión del P. Méndez. Ni les parece una obra tan perfecta ni creen que se pueda atribuir a Fr. Luis de León, como quiere el citado anotador. El P. Uriarte, experto bibliófilo de los jesuitas, atribuyó el «Estímulo» al P. Lucas Carrillo apoyándose en otra nota manuscrita que halló en los márgenes de uno de los ejemplares del *De consolación* de Boecio, el que se conserva todavía en la Biblioteca Pública de Burgos. Según dicha nota, escrita con letra del s. XVII, las redondillas del «Estímulo» «Son del Pe. Lucas Carrillo, gran predicador y lector de Artes y Theología de la Comp.<sup>a</sup> de Jesús»<sup>65</sup>.

Lo cierto es que el tema, el tono, la lengua, ciertas imágenes y expresiones, el estilo o la métrica de este extenso poema de 323 redondillas de rima abrazada (abba) guardan mucho más parecido con el resto de poemas que conocemos del P. Carrillo que con la poesía de Fr. Luis de León<sup>66</sup>. Cabe, por tanto, la consideración del «Estímulo» como uno de los poemas más representativos de la poética jesuítica a la que nos venimos refiriendo, entendida —insistimos— como conjunto de textos escritos por autores que pertenecieron a la orden ignaciana. Ya es significativo que Rengifo eligiera este poema como modelo ideal de lo que debía ser la poesía escrita por

<sup>64</sup> Real Academia de la Historia, ms. 9-2079, fols. 150-171.

<sup>65</sup> Vid. URIARTE. *Catálogo razonado...*, T. III, p. 36-37. El ejemplar de la Biblioteca Pública de Burgos que incluye la nota manuscrita es el que corresponde a la signatura 94/7756-57.

<sup>66</sup> Investigaciones posteriores a la publicación de este artículo me llevaron a localizar una versión del «Estímulo» en un poemario manuscrito del P. Francisco Pérez Carrillo (vid. supra capítulo 2), al que cabe atribuirle con casi toda seguridad la autoría de este poema.



sus lectores, que en un principio no serían otros que los estudiantes de los colegios de la Compañía:

Servirte ha de dos fines que en esta obra yo he pretendido: de enseñarte a componer cosas altas y divinas, y de aficionarte a ellas. Léele con atención y si sintieres que va obrando en tu alma afectos de amor de Dios y que se va encendiendo en tu corazón este dulce y sabroso fuego, no le dexes apagar y morir presto, mas torna una y muchas vezes a calentarte en él, de cuyo ardor nacerá la perfección y alteza de tus versos y el verdadero espíritu poético<sup>67</sup>.

Este «verdadero espíritu poético» era, para un jesuita como Rengifo, el que se encaminara a la creación de una poesía espiritual y moralizadora y se alejara de la vana palabrería de turbias intenciones, porque:

Ay dos maneras de fines: unos son propios y intrínsecos al Arte; otros extrínsecos, que son más del artífice que del Arte. El fin intrínseco de la Arte Poética es hazer versos, y a este fin se ordenan los preceptos y reglas de que usa el poeta; y cuanto más se ajusta y conforma con ellos, tanto la poesía sale más perfecta y acabada. Los fines extrínsecos pueden ser muchos, porque unos ay que componen para su recreación, otros por servir a la república escribiendo historias de los varones ilustres que en santidad, letras o armas se han señalado, y algunos ay que gustan de emplear el tiempo en hazer canciones, sonetos, octavas, liras en alabanza de santos, con quien tienen particular devoción, porque desta manera inflaman su afecto y cada vez que lo leen o cantan se despiertan y incitan al servicio y imitación de los santos. Pero no faltan otros que de tal manera exercitan la poesía que no parece sino que se pusieron por fin y blanco el estragar las costumbres y enseñar a los tiernos mancebos y donzellas a ser deshonestos y livianos, o a lo menos a perder el tiempo<sup>68</sup>.

Entre estos últimos Rengifo incluye a los que inventan historias caballerescas del todo inverosímiles o a los que escriben poemas para seducir a las mujeres. Luego termina por declarar abiertamente «la razón que a mi juicio más levanta y engrandece esta arte y nos manifiesta más su valor, esto es, lo mucho que sirve para el culto de Dios y de sus santos»<sup>69</sup>.

En otros pasajes intenta no mostrar de manera tan evidente su preferencia por una poesía adoctrinadora y recuerda el equilibrado *dictum* horaciano según el cual «et prodesse volunt, et delectare poetae», con el cual se identificaban todos los poetas y tratadistas del Siglo de Oro sin excepción<sup>70</sup>. El placer estético proporcionado por el verso tenía —según este planteamiento— tanta importancia como el contenido didáctico o moral. Pero en

<sup>67</sup> DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, [Introducción al] «Estímulo del divino amor», p. 102.

<sup>68</sup> IBÍDEM, IV, p. 5.

<sup>69</sup> IBÍDEM, V, p. 9.

<sup>70</sup> IBÍDEM, IV, p. 6.

Rengifo el deleite debe ir subordinado a la enseñanza, o mejor dicho, debe ser en sí un instrumento que facilite la asimilación de la doctrina:

Porque los hombres se enfadan y hartan presto de oír las cosas que más les convienen, para que de buena gana las den oído, muchas vezes es menester açucararlas y hazerlas gustosas con el lenguaje en que se les proponen, y para esto no menos sirve la Poesía que la Retórica, y aun la misma Poesía puede recibir en sí todo el ornato y artificio de que usa el retórico, y aprovecharse de los colores ajenos para más hermosearse y mejor conseguir su fin<sup>71</sup>.

102.

### Estímulo

quiso que saliese en su nombre. Seturte ha de dos fines: que en esta obra yo he pretendido; de enseñarte a componer cosas altas, y divinas; y de aficionarte a ellas. Leele con atencion, y si sintieres, que va obrando en tu alma efectos de amor de Dios, y que se va encendiendo en tu corazón este dulce y sabroso fuego, no le dexes apagar, y morir presto: mas torna vna, y muchas vezes a calentarte en el: de cuyo ardor naccerà la perfeccion, y alteza de tus versos, y el verdadero espíritu Poético.

*INVISIBILIA DEI A  
creatura mundi per ea, quæ facta sunt, intellecta  
conspiciuntur. Paul. 1. Rom. 1.*

A Lma ya el tiempo nos llama,	En tiempo, y en intencion.
A que tratemos de amores,	Que amor con amor se paga.
Y a que de aquel te enamores,	Y no con paga menor,
Que antes del tiempo nos ama,	Y si es muy grande el amor,
Que ni tu serás temprana,	Muy grande ha de ser la paga.
Ni dexará de ser tarde	Y si es amor infinito,
Tu amor, amado a la tarde,	El otro amor lo ha de ser,
Al que te amó de mañana,	Sino quedará a deber
Amor en su eternidad,	Infinita el que es finito.
Mira que amar sin medida,	Y así queda el amor tuyo.
Tu de tu amor, y tu vida	En vna deuda infinita,
Aun no le das la mitad,	Por que el es cosa finita,
Mereciendo el, ser de ti	Y infinito el amor tuyo.
Amado perpetuamente,	Infinito en la substancia,
Y amado infinitamente,	En la duracion y modo.
Como es amado de ti,	El tuyo finito en todo,
Pues ha tanto que te amó,	Con infinita distancia.
Quanto ha q se amó a si mismo,	Y con ser tan limitado
Y con aquel a si mismo	Tu amor, si no le partes,
Con que a si se aficionó.	Y das muchas de las partes.
Y así fuera gran razon,	A qualquiera bien criado,
Si infinito amor tuvieras,	No ay bien fallo, o verdadero,
Que infinito amor le dieras,	Con el qual tu amor no partas.

Dividida.

Página de inicio del «Estímulo del divino amor» en el *Arte poética española*.

<sup>71</sup> IBÍDEM.



## 6.7. LA POESÍA DE INGENIO COMO INSTRUMENTO DIDÁCTICO-MORALIZADOR

El verso, el lenguaje poético en general, sólo es, por tanto, el excipiente sabroso que acompaña al mensaje. La manifestación extrema de esta pedagogía poética fue la «poesía de ingenio» o, como quiso llamarla Cararmuel, la poesía «metamétrica». En este grupo hay que incluir los laberintos, caligramas, enigmas, emblemas y otros tipos de poemas en los que la disposición gráfica del texto o las imágenes que lo acompañan tiene tanta importancia como el contenido mismo de dicho texto.

También los jesuitas habían descubierto que estos géneros de poesía difícil o ingeniosa eran un modo eficaz de inculcar y difundir la devoción piadosa. La *Ratio Studiorum* recomendaba que los estudiantes de los colegios de la Compañía interpretaran y compusieran algunas de estas formas. Con ello se pretendía fomentar una poesía especialmente útil para las frecuentes celebraciones religiosas (o civiles) del momento, además de procurar un mayor desarrollo de la agudeza y del ingenio de quienes se aventuraban por estos laberínticos itinerarios poéticos<sup>72</sup>.

La utilidad didáctica de este tipo de literatura se basaba en un recurso psicológico de motivación del ingenio que consistía en oponer al receptor de los textos poéticos algún obstáculo que dificultara la interpretación de su sentido oculto, de forma que, una vez descubierto, el mensaje quedara mucho mejor grabado en la mente de los lectores. Era esta una idea que debía de estar bastante extendida entonces. El también jesuita Baltasar Gracián la expresó con toda claridad: «A más dificultad, más fruición del discurso en topar con el significado cuando está más oscuro». De ahí que la *Ratio Studiorum* considerara conveniente que los estudiantes se dedicaran a «interpretar jeroglíficos, símbolos pitagóricos, apotegmas, adagios, emblemas y enigmas»<sup>73</sup>. Jeroglíficos, emblemas o enigmas forman parte de un tipo de poesía «difícil» en la que el texto presenta algún tipo de complemento visual, más o menos evidente, que encierra la clave del sentido global de la composición.

El *Arte poética española* no se ocupa particularmente de ninguno de estos tres géneros, pero sí de otros que deben ser incluidos dentro del mismo grupo de formas poéticas visuales; por ejemplo, los diferentes modos de laberintos poéticos: laberinto de letras, laberinto-bandera y laberinto de versos enteros<sup>74</sup>. Es el primer tratado español que presta atención a estas

---

<sup>72</sup> Para una mayor profundización en el tema de la instrumentalización política, religiosa e ideológica en general de la poesía de ingenio, así como para un mejor conocimiento de otros aspectos de este tipo de poesía, véanse los siguientes trabajos: CÓZAR. *Poesía e imagen...*, *passim*; DÍEZ BORQUE (Ed.). *Literatura de la celebración...*, *passim*; ÍDEM. *Verso e imagen...*, *passim*; GARCÍA DE ENTERRÍA, M.<sup>a</sup> C. *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid: Taurus, 1973; y LÓPEZ POZA (Ed.). *Literatura emblemática...*, *passim*.

<sup>73</sup> GIL (Ed.) et ál. *El sistema educativo...*, p. 217.

<sup>74</sup> Vid. DÍAZ RENGIFO. *Arte poética...*, LXVII-LXIX, p. 93-96.

artificios literarios, los cuales, aunque cultivados desde antiguo, gozaron de un período de esplendor precisamente a partir de la publicación del manual de Rengifo y de la difusión de la *Ratio Studiorum* a través de los múltiples colegios jesuíticos, coincidiendo en el tiempo con el triunfo de la estética manierista y barroca.

Dos de los componentes fundamentales de ambos movimientos, cultura grecolatina y cristianismo, son también factores decisivos en el desarrollo y difusión de la poesía de ingenio, aunque «tal vez sea el factor religioso —según Rafael de Cózar— la causa esencial de la potenciación de estas formas poéticas»<sup>75</sup>. La poesía visual o metamétrica fue utilizada fundamentalmente por los grupos sociales dirigentes, religiosos y políticos, con fines de «interés general» y autopropagandísticos. La capacidad didáctica, moralizadora y proselitista de la poesía de ingenio era mucho mayor que la de la poesía tradicional, porque se aprovechaba de la fuerza instructiva de la imagen y porque se presentaba con frecuencia como un juego de desciframiento semejante al de algunos pasatiempos actuales. De esta manera, lo lúdico y lo decorativo estaba al servicio de la doctrina, la hacía más amable, más persuasiva e incluso más digna, porque existía la idea de que las verdades sagradas debían revelarse por medio de un lenguaje críptico cuyo código encubierto fuera distinto del de la lengua común y resultara difícil de descifrar. Así lo declaraba abiertamente el preceptista asturiano Luis Alfonso de Carvallo en su *Cisne de Apolo* (1602):

Porque no era lícito que los altos misterios fueran entendidos fácilmente de los que acaso podrían hacer burla dellos, y porque lo santo no se diese a los perros ni las margaritas a los puercos<sup>76</sup>.

Dos pasajes bíblicos parecen haber sido la fuente de esta idea: Isaías, 6:9-10 y Mateo, 13:10-17.

## 6.8. HEREDEROS DEL ARTE POÉTICA ESPAÑOLA

A través de la poesía visual y de otros ejercicios literarios semejantes, a los que siempre fueron muy aficionados, los jesuitas no sólo procuraban desarrollar el ingenio de sus discípulos, sobre todo inculcaban en ellos de una manera eficaz la doctrina que debía quedar grabada para siempre en su espíritu. A esta misión contribuyó a su manera el tratado de Rengifo tan difundido dentro y fuera de los colegios de la Compañía.

El «Rengifo» se convirtió pronto en un libro habitual en los círculos literarios populares. Fue utilizado como manual preceptivo por los jueces y

<sup>75</sup> CÓZAR. *Poesía e imagen...*, p. 123.

<sup>76</sup> Vid. CARVALLO. *Cisne de Apolo...*, [ed. de 1997], p. 129.



concursantes de los certámenes poéticos. Para la descripción de las formas que se pedían en el cartel correspondiente hay casos en los que se remite directamente al *Arte poética española*<sup>77</sup>. Este fue no sólo el tratado que los jesuitas querían para sus colegios, sino el que cualquier poeta novel necesitaba. A los profesores de la Compañía les era muy útil en los colegios, aunque no pudieran declarar abiertamente que su autor había sido alguien de su misma orden. La teoría, los ejemplos y el diccionario de rimas ponen de manifiesto en cada página que se trata de una obra escrita por un jesuita y que su idea era la de proporcionar un manual escolar que ayudara a los estudiantes a escribir los poemas que debían presentar a su profesor o a cualquier certamen público. Pero pronto saltó los muros de las escuelas y se hizo popular entre poetas aficionados y principiantes. Su precio lo hacía asequible a cualquier bolsillo. Un memorial de la Academia del Buen Retiro de 1637 propone entregar un ejemplar de la poética de Rengifo como «limosna» para un joven escritor:

Un poeta donçel no sale a Academia (como a misa) por falta de consonantes. Suplican a Vs. Ilustríssima de las penas de Cámara se le haga merced de dalle para un Rengifo De Arte Poética, que será una limosna muy azepta a Dios<sup>78</sup>.

En la *Relación de la fiesta que la insigne Universidad de Baeza celebró a la Inmaculada Concepción de la Virgen nuestra señora* (1618)<sup>79</sup> las alusiones al *Arte poética española* reproducen las burlas que relacionan a los poetas principiantes con la obra de Rengifo. En el folio 15 del certamen, a propósito de los premios, se establece que «porque todos vayan contentos, la peor poesía se recitará en público, y se le dará al autor la Cartilla de los poetas, el Arte de Rengifo (si lo quisiere tomar en público teatro), donde aprenda a hazer versos». Siguiendo la broma, uno de los concursantes, que responde al nombre de Gregorio de Ortega, escribió un «Hieroglífico y letra graciosa que pide el Arte de Rengifo a la peor poesía» (ff. 79-81), pero al autor se le concedieron finalmente dos guantes. Su poema se inicia con una nueva referencia humorística al *Arte poética española*:

Por el arte de Rengifo  
mi hieroglífico va;  
y sin arte hecho está  
con la paloma y el grifo.  
Clara justicia me abona,  
mandarán que se me dé;

<sup>77</sup> Vid. EGIDO. «Poesía de justas», *passim*.

<sup>78</sup> Vid. SÁNCHEZ. *Academias literarias...*, *passim*.

<sup>79</sup> Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, signatura: R-IV-A.866.

porque, si no, me quedaré  
más corrido que una mona.

Ni él ni ningún otro consiguió este premio, ya que

en conciencia no se le podía dar el premio de peor a uno sin hazer agravio a muchos; y mayor al autor del libro en emplear tan mal sus buenos trabajos, entregándolos a un tirano del nombre de poeta, para que, como araña, saque veneno de sus flores (f. 81).

En el mismo tono burlón, Leandro Fernández de Moratín ironizaba un siglo después acerca de quienes creían poder reducir el oficio de poeta a una simple mecánica de composición de versos rimados «comprando un Rengifo por tres pesetas», por no llamarlos directamente «poetas baratos»<sup>80</sup>. Todavía en tiempos de Menéndez Pelayo, el *Arte poética española* es un libro «tan vulgar y corriente» que cualquiera puede encontrar fácilmente en él los esquemas métricos de la formas poéticas italianas introducidas por Boscán<sup>81</sup>.

Poetas y preceptistas del s. XVII, españoles e hispanoamericanos, hicieron uso del tratado de Rengifo con mucha más frecuencia de la que podamos atestiguar documentalmente. Los testimonios más evidentes de este uso habitual del Rengifo se acumulan de una manera un tanto inexplicable para nosotros en torno a 1665. Un año antes Diego Sáenz de Ovecuri tenía terminada su *Thomasiada*, extenso poemario dedicado a Sto. Tomás que, sin embargo, no vio la luz hasta tres años después (Guatemala, 1667). Para David Vela, la obra de Ovecuri es «el mayor alarde retórico de la América Colonial: supera al Rengifo en variaciones y originalidad. Hagiografía y preceptiva en verso». En ella, añade en otro lugar, «asombra el ocio fecundo y jugueteón del fraile que eclipsó a Rengifo»<sup>82</sup>. Uno de los prologuistas de esta obra, Fr. Joseph Monroy llega al extremo de afirmar que «en lo medido de versos dexa atrás al Petrarca, en las diferencias excede al *Arte* de Rengifo, imitando la devoción y ternura del grande Cairasco». El mismo elogio se repite en otro de los autores que firman en los preliminares, M. R. P. F. Ioan Xuárez. El orgullo del guatemalteco Ovecuri por haber sido capaz de ofrecer una variedad de estrofas mucho mayor de la que había en el tratado de Rengifo es el mismo que sienten los españoles Gabriel del Castillo Mantilla y J. Vicens. Castillo Mantilla compuso un enorme rimario titulado *Laverinto poético* (Madrid, 1691) que tiene el mérito de haber añadido infinidad de nombres propios a la lista de los que ya había en el diccionario de Rengifo. José Vicens no quiere que pasen desapercibidas sus adiciones al *Arte*

<sup>80</sup> Vid. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. *La derrota de los pedantes. Sátira contra los vicios de la poesía española* (Madrid, 1789) (ed. de John Dowlin). Barcelona: Labor, 1973.

<sup>81</sup> Vid. MENÉNDEZ PELAYO, M. *Antología de poetas líricos castellanos*. Madrid: C.S.I.C., 1945, Tomo X, p. 202.

<sup>82</sup> VELA, David. *La «Thomasiada» de Diego Sáenz de Ovecuri*. Guatemala: Ministerio de Educación Pública, 1960.



*poética española*, que son también abundantísimas, tanto en la parte teórica como en el diccionario de rimas. Para que quede constancia de lo que le debemos a él y no a Rengifo todas sus interpolaciones van entre asteriscos (salvo errores y omisiones, no infrecuentes).

Estos alardes son para nosotros testimonio explícito del peculiar prestigio que había alcanzado la obra de Diego García entre poetas y tratadistas de segunda fila. Habría que estudiar a fondo la obra poética de infinidad de autores poco conocidos de este período para rescatar otras huellas menos evidentes de la herencia que dejó Rengifo. Un caso bastante claro es el de Fr. Pedro de Villamayor, quien publicó en 1665 su *Primera parte de la poesía espiritual*. La mayoría de las estrofas elegidas en este cancionero a lo divino son exactamente las mismas que aparecen descritas en el manual jesuítico. Sólo algunas veces introduce composiciones más extrañas dentro de los usos de la época, que Rengifo no llevó a su tratado porque no era su intención abarcar todas las posibles combinaciones posibles de versos, sino tan sólo «aquellas que usan buenos poetas». En toda la obra del P. Villamayor subyace de forma implícita la pretensión de «superar» en cantidad el catálogo métrico del *Arte poética española*, convertido muy pronto en obra de referencia obligada en el terreno de la preceptiva versificatoria, sobre todo para poetas de segunda fila.

El mismo año de 1665 publica Caramuel la primera edición de su *Primus Calamus*. Los préstamos tomados de la poética de Rengifo en esta obra son más abundantes y evidentes que en ninguna otra de las poéticas del Siglo de Oro. Sólo el *Cisne de Apolo* de L. A. de Carvallo y el *Arte da poesia* (1615) del portugués P. Nunes recurrieron con parecida asiduidad a los preceptos del jesuita.

Caramuel (como ya habían hecho también Carvallo y Nunes) copia literalmente algunos pasajes de la obra de Rengifo: la definición de arte poética, citas indirectas de Platón y S. Agustín, la doctrina sobre la vena y el arte en poesía o sobre los orígenes de la poesía y la poética, y muchos otros comentarios a propósito de los temas habitualmente tratados en este tipo de obras, además de algunas descripciones métricas: soneto, madrigal, rima encadenada...

Sin embargo, Rengifo nunca consiguió la estima o el respeto de las grandes figuras literarias del Siglo de Oro. Sólo fue un reto para eruditos y poetas pretenciosos que buscaban ganarse cierta fama compitiendo con el *Arte poética española* en alardes versificatorios de escaso mérito. Los poetas de mayor fama (Lope, Góngora, Quevedo) tuvieron el tratado de Rengifo en sus bibliotecas y seguramente acudieron a él a hurtadillas para salir de algún callejón sin salida al que les hubiera llevado la ley de la rima. Pero ninguno reconoció nunca que les había sido útil. Ya hemos oído el burlesco comentario de Quevedo despreciando el «arte de consonantes para inquietar muchachos» de Rengifo. Góngora incluyó este apellido en uno de sus satíricos romances («Al pie de un álamo negro»), a pesar de que cuando fue a Monforte en 1609 a visitar al conde de Lemos hubo de conocer allí al P.

Diego García, el que había sido nada menos que preceptor personal de tan ilustre mecenas y el que era por entonces uno de sus protegidos. Lope de Vega sólo dejó entrever que había acudido al diccionario de Rengifo en un soneto que compuso con rimas casi imposibles de nombres bíblicos como Sabaot, Acab, Job o Melquisedec, que luego parodiaría con tanta habilidad Luis de Góngora en un soneto con estrambote dirigido contra Lope.

Para nosotros el *Arte poética española* es un interesante testimonio de la situación poética en España a fines del s. XVI y a lo largo del s. XVII, por la tradición que recoge y transmite de una lírica tradicional castellana conviviendo (o si se quiere, sobreviviendo) al lado de la triunfante poesía petrarquista, la poesía a lo divino y los artificios metamétricos de la poesía de ingenio. Es, además, un documento revelador de lo que fue la formación inicial de muchos poetas del Siglo de Oro, de cómo empezaron a ser poetas, en particular los que estudiaron en los colegios de la Compañía de Jesús. Porque ante todo fue la poética de la «escuela jesuítica», institución académica y —en cierto modo— corriente literaria que fructificó en un todavía desconocido o muy poco estudiado corpus de poesías que tal vez no siempre merezcan el olvido que han padecido hasta ahora.





## BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, A. «Avatares barrocos del romance. (De Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)». *NRFH*, XXVI (1977), p. 341-459.
- «Para la historia de la cultura literaria en Barcelona: el testimonio de Josep Vicens (1703)». *Anuari de Filologia*, XXI, F/9 (1998-1999), p. 21-37.
- ARIBAU, B.C. «Sobre la necesidad de refundir la obra de Rengifo». *El Europeo*, 7 (1823), p. 214-219, recogido en Luis Guarner. *El Europeo (1823-1824)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1953, p. 5-7 [Colección de Índices de Publicaciones Periódicas, XVI].
- ARIZ, L. *Historia de las grandezas de Ávila* (Alcalá de Henares, 1607). Ed. facs. Ávila: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Ávila, 1978.
- BAEHR, R. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1973.
- BALAGUER, J. *Apuntes para una historia prosódica de la métrica castellana*. Madrid: CSIC, Anejos de la Revista de Literatura, n.º 13, 1954.
- BARANDA, N. «Andanzas y fortuna de una estrofa inexistente: las quintillas dobles o coplas de ciego». *Castilla* (Valladolid, Universidad de Valladolid), 11 (1986), p. 9-36.
- BLECUA, J. M. «Corrientes poéticas en el s. XVI». En: *Sobre poesía en la Edad de Oro*. Madrid: Gredos, 1970.
- BOBES, C. et ál. *Historia de las teorías literarias, I. La antigüedad grecolatina*. Madrid: Gredos, 1996.
- *Historia de las teorías literarias. II. Transmisores, Edad Media, Poéticas clasicistas*. Madrid: Gredos, 1998.
- CARBONERO Y SOL, L. M.<sup>a</sup> *Esúerzos del ingenio literario*. Madrid, Suc. De Rivadeneira, 1890.
- CARVALLO, L. A. de. *Cisne de Apolo* (Medina del Campo, 1602; ed. de A. PORQUERAS MAYO). Kassel: Reichenberger, 1997.
- CASCALES, F. *Tablas poéticas*. Murcia: Luis Berós, 1617.
- CLARKE, D. C. «Sobre la quintilla». *RFE*, XX (1933), p. 288-295.
- «Sobre la espinela». *RFE*, XXII (1936) p. 293-304.



- «Tiercet rimes of the Golden Age sonnet». *Hispanic Review*, IV (1936), p. 377-383.
  - *Una bibliografía de versificación española*. Berkeley: University of California Press, 1937.
  - «Redondilla and copla de arte menor». *Hispanic Review*, X (1941), p. 489-490.
  - «El verso esdrújulo antes del Siglo de Oro». *RFH*, III (1941), p. 272-274.
  - «The spanish octosyllabe». *Hispanic Review*, X (1942), p. 1-12.
  - «The copla real». *Hispanic Review*, X (1942), p. 163-165.
  - «The fifteenth century copla de pie quebrado. *Hispanic Review*, X (1942), p. 340-342.
  - «Notes on Villansandino's versification». *Hispanic Review*, XIII (1945), p. 185-196.
  - «Misellaneous strophe forms in the Fifteenth Century Court Lyric», *Hispanic Review*, XVI (1948), p. 142-156.
  - «Rengifo's debt to Antonio da Tempo». *Renaissance News*, VIII (1955), p. 3-8.
  - *Morphology of Fifteenth Century castilian verse*. Pittsburg-Lovaina: Duquesne University Press-Neuwlaerts, 1963.
- COLLARD, A. *Nueva poesía. Conceptismo y Culteranismo en la crítica española*. Madrid: Castalia, 1967.
- CÓZAR, R. de. *Poesía e imagen. Formas difíciles del ingenio literario*. Sevilla: El Carro de la Nieve, 1991.
- DARST, D. H. *Imitatio*. Madrid: Orígenes, 1985.
- DEVOTO, D. «Sobre la métrica de los romances según el Romancero Hispánico». *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 4 (1979), p. 5-50.
- «De la redondilla y su familia». *Boletín de la Real Academia Española*, LXIII (1983), pp. 475-482.
- DÍAZ RENGIFO, J. *Arte poética española*. Salamanca: Miguel Serrano de Vargas, 1592.
- *Arte poética española*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1606.
  - *Arte poética española*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1628.
  - *Arte poética española*. Madrid: Francisco Martínez, 1644.
  - *Arte poética española* (ed. aum. por J. Vicens). Barcelona: Ioseph Teixidó, 1703.
  - *Arte poética española* (ed. aum. por J. Vicens). Barcelona: María Martí, 1727.
  - *Arte poética española* (ed. aum. por J. Vicens). Barcelona: María Ángela Martí, 1759.
  - *Arte poética española*. Ed. facs. a cargo de Antonio Martí, Madrid: Ministerio de Educación, 1977. [Reproduce la edición de 1606 de Madrid, por Juan de la Cuesta.]

- *Arte poética española* PÉREZ PASCUAL, Á. (Ed. intr.) Kassel: Reichenberger (en preparación).
- DÍEZ BORQUE, J. M.<sup>a</sup> et ál. *Literatura de la celebración. Verso e imagen en el Barroco español*. Madrid: Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992.
- (Ed.). *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1993.
- DÍEZ BORQUE, J. M.<sup>a</sup> y AYUSO, P. (Dirs.). *Imagen en el verso. Del Siglo de Oro al siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2008.
- DÍEZ ECHARRI, E. *Teorías métricas del Siglo de Oro*. Madrid: C.S.I.C., 1970.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. *Contribución a la bibliografía de los últimos treinta años sobre métrica española*. Madrid: CSIC, 1988.
- *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo, 1985.
- *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la Métrica en la Teoría Literaria Moderna*. Madrid: UNED, 1988.
- *Crítica literaria*. Madrid: UNED, 1990.
- *Orígenes del discurso crítico*. Madrid: Gredos, 1993.
- *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993.
- EGIDO, A. «Los modelos en las justas poéticas aragonesas del siglo XVII». *Revista de Filología Española*, LX (1978-1980), p. 159-171.
- «Poesía de justas y academias». En: *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica, 1990, p. 115-137.
- FUBINI, M. *Métrica y poesía*. Barcelona: Planeta, 1970.
- GARCÍA BERRIO, A. *Formación de la teoría literaria moderna, I*. Madrid: Cupsa, 1977.
- *Formación de la teoría literaria moderna, II*. Murcia: Universidad de Murcia, 1980.
- *Introducción a la Poética clasicista. Comentario de las «Tablas Poéticas» de Cascales*. Madrid: Taurus, 1988.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M.<sup>a</sup> C. *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid: Taurus, 1973.
- «Retórica popular y retórica culta en el Barroco: un texto de 1662». *Studi Ispanici*, Giardini, Pisa, 1981, p. 229-246.
- «Retórica menor», *Studi Ispanici*, Giardini, Pisa, 1987/1988.
- «Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético-musicales». En: *Actas del Congreso Internacional de Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750 (20-22 febrero, 1995)*. Valladolid: Univ. Valladolid, 1997, p. 169-184.
- GARCÍA GALIANO, Á. *La imitación en el Renacimiento*. Kassel: Reichenberger, 1996.
- GIL, E.; LABRADOR, C.; MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, J. y DÍEZ ESCANCIANO, A. *El sistema educativo de la Compañía de Jesús. La «Ratio Studiorum»*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 1992.
- GONZÁLEZ OLMEDO, F. *Juan Bonifacio (1538-1606) y la cultura literaria del Siglo de Oro*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1939.



- GONZÁLEZ SOLOGAISTÚA, B. *Por tierras de Galicia. Monterrey y el Camino de Santiago*. Madrid: Bolaños y Aguilar, 1944.
- GORNI, G. *Metrica e analisi letteraria*. Bologna: Il Mulino, 1993.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. *La versificación irregular*. RFE, 1933.
- HERRERA, F. de. *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones* (1580) (ed. facsímil con prólogo de A. GALLEGU MORELL). Madrid: C.S.I.C., 1973.
- INFANTES, V. «Calderón y la literatura jeroglífica». En: *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1983, tomo III, p. 1593-1602.
- «De *Officinas y Polianteas*: los diccionarios secretos del Siglo de Oro». En: REDONDO, Augustin y LÓPEZ GRIJERA, Luisa (Eds.). *Homenaje a Eugenio Asensio*. Madrid: Gredos, 1988, p. 243-257.
  - «La cartilla del oficio literario: un *Arte poética castellana* inédita (siglo XVII)». *Studi Ispanici* (1989), número especial (1991), p. 145-161.
- JANNER, H. «La glosa española». *RFE*, XVII (1943), p. 181-232.
- *La glosa en el Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Nueva Época, 1946.
- JURALDE POU, P. «Métrica española: métodos y problemas iniciales». En: *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez. II. Estudios de Lengua y Literatura*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1966, p. 367-389.
- KOHUT, K. *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*. Anejos de la Revista de Literatura, n.º 36, Madrid: CSIC, 1973.
- LÁZARO CARRETER, F. «La poética del arte mayor castellano». En: *Estudios de Poética*. Madrid: Taurus, 1986, p. 75-111.
- LE GENTIL, P. *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Age*. Geneve-Paris: Slatkine, 1981.
- LÓPEZ BUENO, B. *La poética cultista de Herrera a Góngora*. Sevilla: Alfar, 1987.
- LÓPEZ PINCIANO, A. *Philosophía antigua poética*. RICO VERDÚ, J. (Ed.). Madrid: Biblioteca Castro, 1998.
- LÓPEZ POZA, S. (Ed.). *Literatura emblemática hispánica*. La Coruña: Universidad da Coruña, 1996.
- LUZÁN, I. de. *La Poética*, Zaragoza: Francisco Revilla, 1737 [edición a cargo de Isabel M. CID DE SIRGADO, Madrid: Cátedra, 1974].
- MANERO SOROLLA, P. *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona: PPU, 1987.
- MARAVALL, J. A. *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel, 1975.
- MARTÍ, A. *La preceptiva retórica en el Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1972.
- «Epílogo». En: DÍAZ RENGIFO, J. *Arte poética española* (ed. facsímil a cargo de Antonio MARTÍ). Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, p. 385-441.
- MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, J. «García de Rengifo, Diego». En: O'NEILL, Ch. y DOMÍNGUEZ, J. *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*.

- Biográfico-Temático*. Madrid-Roma: Universidad Pontificia Comillas-Institutum Historicum Societatis Iesu, 2001.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. *Historia de las ideas estéticas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1974, 2 vols.
- NAVARRETE, I. *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*. Madrid: Gredos, 1994.
- NAVARRO TOMÁS, T. *Métrica española*. 7.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Labor, 1986.
- *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*. Barcelona: Ariel, 1973.
- PALAU Y DULCET, A. *Manual del librero hispanoamericano*. Barcelona: Librería Palau, 1951, Tomo IV.
- PARAÍSO, I. *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco-Libros, 2000.
- «Fundación del canon métrico: el *Arte poética española* (1592) de Juan Díaz Rengifo». En: PARAÍSO, I. (Coord.). *Retóricas y poéticas españolas: siglos XVI-XIX*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000, p. 47-93.
  - «La teoría de la glosa (o "carmen regium") en Rengifo y Caramuel». En: GARRIDO GALLARDO, M. Á. y FRECHILLA DÍAZ, E. (Eds.). *Teoría/ Crítica. Homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves*. Madrid: CSIC, 2007, p. 375-388.
  - «Rengifo en la historia de la poética española». *Perficit*, XXVII, 2 (Noviembre, 2007), p. 223-249.
  - «Díaz Rengifo, Juan». En: *Diccionario biográfico español*. Real Academia de la Historia (en prensa).
- PÉREZ LASHERAS, A. «La rima como poética: algunas consideraciones sobre la rima y el cultismo en la *Fábula de Píramo y Tisbe*». En: *Notas y estudios filológicos*, IV (1989), p. 37-73.
- PÉREZ PASCUAL, A. «Aportación de Juan Díaz Rengifo y su *Arte poética española* al desarrollo de la poesía de ingenio manierista». *Studi Ispanici*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1994/1996, p. 77-93.
- «La teoría emblemática en el *Arte poética española* de Rengifo y Vicens». En: LÓPEZ POZA, S. (Ed.). *Literatura emblemática hispánica (Actas del I Simposio Internacional, La Coruña, 14-17 septiembre, 1994)*. A Coruña: Universidade da Coruña, 1996, p. 569-577.
  - «El verdadero autor del *Arte poética española* (Salamanca, 1592) de Juan Díaz Rengifo y el uso de pseudónimos en los escritores jesuitas del Siglo de Oro». En: GARCÍA DE ENTERRÍA, M.<sup>a</sup> C. y CORDÓN, A. (Eds.). *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*. Madrid: Universidad de Alcalá, 1998, tomo II, p. 1223-1235. [Reproducido como capítulo 1 de este libro].
  - *Estudio y edición del «Arte poética española» de Juan Díaz Rengifo* (Tesis doctoral). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá-Facultad de Filosofía y Letras-Departamento de Filología, 1999. [En preparación la



- publicación de la edición crítica del *Arte poética española*, vid. supra DÍAZ RENGIFO, J.].
- «La poética de los jesuitas en el Siglo de Oro. Rengifo y su tratado». En VERGARA CIORDA, J. (Coord.). *Estudios sobre la Compañía de Jesús: los jesuitas y su influencia en la cultura moderna (s. XVI-XVIII)*. Madrid: UNED, 2003, p. 271-311. [Reproducido como capítulo 6 de este libro].
  - «Sociografía de Rengifo. Personas y personajes de su entorno biográfico». *Perficat*, XXVII, 2 (2007), p. 191-221. [Reproducido como capítulo 2 de este libro].
  - «Firmado por Rengifo». *Perficat*, XXVII, 2 (2007), p. 251-272. [Reproducido como capítulo 3 de este libro].
  - «Historia de un libro en la Edad Moderna. El *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo: de las fuentes a los estantes». *Cultura escrita y sociedad*, 9 (2009), p. 191-252.
  - «Juan Díaz Rengifo». En: JAURALDE POU, P. (Dir.) y GAVELA, D. y P. ROJO ALIQUE, P. C. (Coords.). *Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglo XVII*. Madrid: Castalia, Volumen II, p. 263-270.
- PERIÑÁN, B. *Poeta ludens*. Pisa: Giardini, 1979.
- PITA ANDRADE, J. M.<sup>a</sup>. «Noticias sobre el colegio de la Compañía de Monforte y la formación del VII Conde de Lemos». *Cuaderno de Estudios Gallegos*, t. XV, n.º 45, pp. 105-110.
- PORQUERAS MAYO, A. *Teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*. Barcelona: Puvill, 1986.
- *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*. Barcelona: Puvill, 1989.
  - «Cervantes y la teoría literaria». En: *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 6-9 Noviembre, 1989)*. Barcelona: Anthropos, 1991, p. 83-89.
  - «El período segoviano (1622-1628) de Luis Alfonso de Carvallo y el misterio de su libro sobre Asturias desvelado». *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, Separata 137 (1991), p. 87-121.
- QUILIS, A. *Métrica española*. 6.<sup>a</sup> ed. corr. y aum. Barcelona: Ariel, 1985.
- RIBADENEIRA, P. de. *Bibliotheca Scriptorum Societatis Iesu* (ed. de Nathanaele Sotuello). Roma. 1675.
- RICO, F. «El destierro del verso agudo». En: *Homenaje a J. M. Blecua*. Madrid: Gredos, 1983, p. 525-551.
- *El sueño del humanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- RICOVERDÚ, J. *La retórica española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: CSIC, 1973.
- RIVERA VÁZQUEZ, E. *Galicia y los jesuitas. Sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVIII*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989.
- RODRÍGUEZ, E. «Los versos fuerzan la materia: algunas notas sobre métrica y rítmica en el Siglo de Oro». *Edad de Oro*, IV (1985), p. 117-138.

- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. *Atenas castellana*. Valladolid: Junta de Comunidades de Castilla y León, 1989.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, A. «Tres cancioneros manuscritos (Poesía religiosa de los Siglos de Oro)». *Ábaco*, 2 (1969), p. 127-272.
- ROSSI, G. C. *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*. Madrid: Gredos, 1967.
- ROSSICH, A. «Segimon Comas i Vilar, acadèmic i preceptista». En MIRALLES E.; SOLERVICENS, J. et ál. (Eds.). *El (re)descobriment de l'Edat Moderna. Estudis en homenatge a Eulàlia Durán*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat; Universitat de Barcelona, 2007, p. 431-461.
- RUSCELLI, G. *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana* (Venecia, 1559), (ed. de G. Rondinella). Nápoles: Giosué Rondinella Editore, 1888.
- SÁNCHEZ, J. *Academias literarias del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1961.
- SÁNCHEZ ROMERALO, A. *El villancico. Estudios sobre lírica popular de los siglos XV y XVI*. Madrid: Gredos, 1971.
- SEGURA COVARSI, E. *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro*. Madrid: CSIC, Anejos de Cuadernos de Literatura, 5, 1949.
- SELIG, K. L. «Los tratados de métrica y la poesía española del Siglo de Oro». En: *Actele celui de -al- XII Lea Congress International de Lingüística si Filologie Romanica (Bucaresti, 1968)*. Bucarest, 1970, vol. 2, p. 877-879.
- SENAIRE, R. «Libros remediavagos», *ABC*, 11 de septiembre de 1991, p. 3.
- SHEPARD, S. *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1970.
- SIMÓN DÍAZ, J. *Bibliografía de la literatura hispánica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1971, Tomo IX.
- *El libro español antiguo*. Kassel: Reichenberger, 1983.
- SOMMERVOGEL, C. *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes publiés par des religieux de la Compagnie de Jésus*. París: 1884.
- TABOADA, J. *Monterrey*. Santiago: CSIC., 1960.
- TEMPO, A. da. *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* (1332). Venecia: 1509 (sigo la edición de Richard Andrews, Bolonia, Universidad de Pisa, 1977).
- TRACIA, A. *Diccionario de la rima o consonantes de la lengua castellana, precedido de los elementos de poética y arte de la versificación española*. Barcelona: Viuda e Hijos de Antonio Brusi, 1829.
- URIARTE, J. E. *Catálogo razonado de las obras anónimas y seudónimas de autores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua Asistencia de España*. Madrid, 1906.
- VARELA MERINO, E.; MOÍÑO SÁNCHEZ, P. y JAURALDE POU, P. *Manual de métrica española*. Madrid: Castalia, 2005.



VEGA RAMOS, M.<sup>a</sup> J. *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*. Madrid: CSIC-Universidad de Extremadura, 1992.

VELA, D. *La Thomasiada de Diego Sáenz de Ovecuri*. Guatemala: Ministerio de Educación Pública, 1960.

VILANOVA, A. «Preceptistas de los siglos XVI y XVII». En: DÍAZ PLAJA, G. *Historia general de las literaturas hispánicas*. Barcelona: Vergara, 1968, vol. II, p. 567-692.

VIÑAZA, Conde de la. *Biblioteca Histórica de la Filología Castellana*. Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello, 1893.

## LIBROS PUBLICADOS EN ESTA COLECCIÓN:

- 1 LUIS LÓPEZ, Carmelo y otros. *Guía del Románico de Ávila y primer Mudéjar de La Moraña*. 1982. ISBN 84-00051-83-1
- 2 TEJERO ROBLEDO, Eduardo. *Toponimia de Ávila*. 1983. ISBN 84-00053-06-0
- 3 ROBLES DÉGANO, Felipe. *Peri-Hermenías*. 1983. ISBN 84-00054-54-7
- 4 GÓMEZ MORENO, Manuel. *Catálogo Monumental de Ávila*. 2007. ISBN 84-00054-70-9
- 5 RUIZ-AYÚCAR ZURDO, M.<sup>a</sup> Jesús. *La Capilla Mayor del Monasterio de Gracia*. 1982. ISBN 84-00052-56-0
- 6 SOBRINO CHOMÓN, Tomás. *Episcopado Abulense, Siglos XVI-XVIII*. 1983. ISBN 84-00055-58-6
- 7 HEDO, Jesús. *Antología de Nicasio Hernández Luquero*. 1985. ISBN 84-39852-58-4
- 8 GONZÁLEZ HONTORIA, Guadalupe y otros. *El Arte Popular en Ávila*. 1985. ISBN 84-39852-56-8
- 9 GARZÓN GARZÓN, Juan M.<sup>a</sup>. *El Real Hospital de Madrigal*. 1985. ISBN 84-39852-57-6
- 10 MARTÍN MARTÍN, Victoriano y otros. *Estructura Socioeconómica de la Provincia de Ávila*. 1985. ISBN 84-39852-55-X
- 11 RUIZ-AYÚCAR ZURDO, M.<sup>a</sup> Jesús y otros. *El Retablo de la Iglesia de San Miguel de Arévalo y su restauración*. 1985. ISBN 84-00061-02-0



- 12 RUIZ-AYÚCAR, Eduardo. *Sepulcros artísticos de Ávila*. 1985. ISBN 84-00060-94-6
- 13 CABEZA SÁNCHEZ-ALBORNOZ, M.<sup>a</sup> Cruz. *La Tierra Llana de Ávila en los siglos XV-XVI. Análisis de la documentación del Mayorazgo de La Serna (Ávila)*. 1985. ISBN 84-39855-76-1
- 14 ARNÁIZ GORROÑO, M.<sup>a</sup> José y otros. *La Iglesia y Convento de la Santa en Ávila*. 1986. ISBN 84-50534-23-2
- 15 SOMOZA ZAZO, Juan J. y otros. *Itinerarios Geológicos*. 1986. ISBN 84-00063-50-3
- 16 ARIAS CABEZUDO, Pilar; LÓPEZ VÁZQUEZ, Miguel; y SÁNCHEZ SASTRE, José. *Catálogo de la escultura zoomorfa, protohistórica y romana de tradición indígena de la Provincia de Ávila*. 1986. ISBN 84-00063-72-4
- 17 FERNÁNDEZ GÓMEZ, Fernando. *Excavaciones arqueológicas en El Raso de Candeleda*. 1986. ISBN 84-50547-50-4
- 18 PABLO MAROTO, Daniel de y otros. *Introducción a San Juan de la Cruz*. 1987. ISBN 84-00065-65-4
- 19 RUIZ-AYÚCAR ZURDO, M.<sup>a</sup> Jesús y otros. *La Ermita de Nuestra Señora de las Vacas de Ávila y la restauración de su retablo*. 1987. ISBN 84-50554-55-1
- 20 LUIS LÓPEZ, Carmelo. *La Comunidad de Villa y Tierra de Piedrahíta en el tránsito de la Edad Media a la Moderna*. 1987. ISBN 84-60050-94-7
- 21 MORALES MUÑIZ, M.<sup>a</sup> Dolores. *Alfonso de Ávila, Rey de Castilla*. 1988. ISBN 84-00067-85-1
- 22 DESCALZO LORENZO, Amalia. *Aldeavieja y su Santuario de la Virgen del Cubillo*. 1988. ISBN 84-86930-00-6
- 23 GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. *El reportaje gráfico abulense*. 1988. ISBN 84-86930-04-9
- 24 CEPEDA ADÁN, José y otros. *Antropología de San Juan de la Cruz*. 1988. ISBN 84-86930-06-5

- 25 SÁNCHEZ MATA, Daniel. *Flora y vegetación del Macizo Oriental de la Sierra de Gredos*. 1989. ISBN 84-86930-17-0
- 26 MARTÍN GARCÍA, Gonzalo. *La industria textil en Ávila durante la etapa final del Antiguo Régimen. La Real Fábrica de Algodón*. 1989. ISBN 84-86930-13-8
- 27 GARCÍA MARTÍN, Pedro. *El substrato abulense de Jorge Santayana*. 1990. ISBN 84-86930-23-5
- 28 MARTÍN JIMÉNEZ, M.<sup>a</sup> Isabel. *El paisaje cerealista y pinariego de la tierra llana de Ávila. El interfluvio Adaja-Arevalillo*. 1990. ISBN 84-86930-27-8
- 29 SOBRINO CHOMÓN, Tomás. *Episcopado Abulense. Siglo XIX*. 1990. ISBN 84-86930-30-8
- 30 RUIZ-AYÚCAR ZURDO, Irene. *El proceso desamortizador en la Provincia de Ávila (1836-1883)*. 1990. ISBN 84-86930-16-2
- 31 RODRÍGUEZ, José V. y otros. *Aspectos históricos de San Juan de la Cruz*. 1990. ISBN 84-86930-33-2
- 32 VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco. *El Infante don Luis A. de Borbón y Farnesio*. 1990. ISBN 84-86930-35-9
- 33 MUÑOZ JIMÉNEZ, José M. *Arquitectura Carmelitana (1562-1800)*. 1990. ISBN 84-86930-37-5
- 34 DOMÍNGUEZ GONZÁLEZ, Pedro; y MUÑOZ MARTÍN, Carmen. *Opiniones y actitudes sobre la enfermedad mental en Ávila y la locura en el refranero*. 1990. ISBN 84-86930-41-3
- 35 TAPIA SÁNCHEZ, Serafín de. *La Comunidad Morisca de Ávila*. 1991. ISBN 84-7481-643-2
- 36 MARTÍNEZ RUIZ, Enrique. *Acabemos con los incendios forestales en España*. 1991. ISBN 84-86930-42-1
- 37 ROLLÁN ROLLÁN, M.<sup>a</sup> del Sagrario. *Éxtasis y purificación del deseo*. 1991. ISBN 84-86930-47-2
- 38 GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Nicolás; y CRUZ VAQUERO, Antonio de la. *La Custodia del Corpus de Ávila*. 1993. ISBN 84-86930-79-0

- 39 CASTILLO DE LA LASTRA, Agustín del. *Molinos de la zona de Piedra-híta y El Barco de Ávila*. 1992. ISBN 84-86930-60-X
- 40 MARTÍN JIMÉNEZ, Ana. *Geografía del equipamiento sanitario de Ávila. Mapa Sanitario*. 1993. ISBN 84-86930-74-X
- 41 IZQUIERDO SORLI, Monserrat. *Teresa de Jesús, una aventura interior*. 1993. ISBN 84-86930-80-4
- 42 MAS ARRONDO, Antonio. *Teresa de Jesús en el matrimonio espiritual*. 1993. ISBN 84-86930-81-2
- 43 STEGGINK, Otger. *La Reforma del Carmelo Español*. 1993. ISBN 84-86930-82-0
- 44 TEJERO ROBLEDO, Eduardo. *Literatura de tradición oral en Ávila*. 1994. ISBN 84-86930-94-4
- 45 GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. *Ávila y el cine: historia, documentos y filmografía*. 1995. ISBN 84-86930-96-0
- 46 HERRÁEZ HERNÁNDEZ, José M.<sup>a</sup>. *Universidad y universitarios en Ávila durante el siglo XVII*. 1994. ISBN 84-86930-92-8
- 47 MARTÍN GARCÍA, Gonzalo. *El Ayuntamiento de Ávila en el siglo XVIII. La elección de los Regidores Trienales*. 1995. ISBN 84-89518-01-7
- 48 VILA DA VILA, Margarita. *Ávila Románica: talleres escultóricos de filiación Hispano-Languedociana*. 1999. ISBN 84-89518-53-X
- 49 SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Teresa y otros. *Estudio Socioeconómico de la Provincia de Ávila*. 1996. ISBN 84-86930-24-3
- 50 HERRERO DE MATÍAS, Miguel. *La Sierra de Ávila*. 1996. ISBN 84-89518-16-5
- 51 TOMÉ MARTÍN, Pedro. *Antropología Ecológica*. 1996. ISBN 84-89518-17-3
- 52 GONZÁLEZ DE POSADA, Francisco; y BRU VILLASECA, Luis. *Arturo Dupe-rier: mártir y mito de la Ciencia Española*. 2005. ISBN 84-89518-22-X
- 53 SOBRINO CHOMÓN, Tomás. *San José de Ávila. Historia de su fundación*. 1997. ISBN 84-89518-26-2



- 54 SERRANO ÁLVAREZ, José M. *Un periódico al servicio de una provincia: El Diario de Ávila*. 1997. ISBN 84-89518-31-9
- 55 TEJERO ROBLEDO, Eduardo. *La villa de Arenas de San Pedro en el siglo XVIII. El tiempo del infante don Luis (1727-1785)*. 1998. ISBN 84-89518-30-0
- 56 MARTÍN GARCÍA, Gonzalo. *Mombeltrán en su Historia*. 1997. ISBN 84-89518-32-7
- 57 CHAVARRÍA VARGAS, Juan A. *Toponimia del Estado de La Adrada según el texto de Ordenanzas (1500)*. 1998. ISBN 84-89518-5
- 58 MARTÍNEZ PÉREZ, Jesús. *Fray Juan Pobre de Zamora. Historia de la pérdida y descubrimiento del galeón San Felipe*. 1997. ISBN 84-89518-34-3
- 59 BERNALDO DE QUIRÓS, José A. *Teatro y actividades afines en la ciudad de Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)*. 1998. ISBN 84-89518-40-8
- 60 FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Maximiliano. *Prensa y comunicación en Ávila (siglos XVI-XIX)*. 1998. ISBN 84-89518-0
- 61 TROITIÑO VINUESA, Miguel Á. *Evolución Histórica y cambios en la organización del territorio del Valle del Tiétar abulense*. 1999. ISBN 84-89518-47-5
- 62 ANDRADE, Antonia y otros. *Recursos naturales de las Sierras de Gredos*. 2002. ISBN 84-89518-57-2
- 63 SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Andrés. *La Beneficencia en Ávila*. 2000. ISBN 84-89518-64-5
- 64 SABE ANDREU, Ana M.<sup>a</sup>. *Las Cofradías de Ávila en la Edad Moderna*. 2000. ISBN 84-89518-66-1
- 65 BARRENA SÁNCHEZ, Jesús. *Teresa de Jesús una mujer educadora*. 2000. ISBN 84-89518-67-X
- 66 CANELO BARRADO, Carlos. *La Escuela de Policía de Ávila*. 2001. ISBN 84-89518-68-8
- 67 NIETO CALDEIRO, Sonsoles. *Paseos y jardines públicos de Ávila*. 2001. ISBN 84-89518-72-6

- 68 SÁNCHEZ MUÑOZ, M.<sup>a</sup> Jesús. *La Cuenca Alta del Adaja (Ávila)*. 2002. ISBN 84-89518-3
- 69 ARIBAS CANALES, Jesús. *Historia, Literatura y fiesta en torno a San Segundo*. 2002. ISBN 84-89518-81-5
- 70 GONZÁLEZ CALLE, Jesús A. *Despoblados en la comarca de El Barco de Ávila*. 2002. ISBN 84-89518-83-1
- 71 ANDRÉS ORDAX, Salvador. *Arte e iconografía de San Pedro de Alcántara*. 2002. ISBN 84-89518-85-8
- 72 RICO CAMPS, Daniel. *El románico de San Vicente de Ávila*. 2002. ISBN 84-95459-92-5
- 73 NAVARRO BARBA, José A. *Arquitectura popular en la provincia de Ávila*. 2004. ISBN 84-89518-92-0
- 74 VALENCIA GARCÍA, M.<sup>a</sup> de los Ángeles. *Simbólica femenina y producción de contextos culturales. El caso de la Santa Barbada*. 2004. ISBN 84-89518-89-0
- 75 LÓPEZ FERNÁNDEZ, M.<sup>a</sup> Isabel. *La arquitectura mudéjar en Ávila*. 2004. ISBN 84-89518-93-9
- 76 GONZÁLEZ MARRERO, M.<sup>a</sup> del Cristo. *La Casa de Isabel la Católica. Espacios domésticos y vida cotidiana*. 2005. ISBN 84-89518-94-7
- 77 GARCÍA GARCIMARTÍN, Hugo J. *El valle del Alberche en la Baja Edad Media (siglos XII-XV)*. 2005. ISBN 84-89518-95-5
- 78 FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Maximiliano. *Elecciones en la provincia de Ávila, 1977-2000: comportamiento político y evolución de las corporaciones democráticas*. 2006. ISBN 84-96433-22-6
- 79 CAMPDERÁ GUTIÉRREZ, Beatriz I. *Santo Tomás de Ávila: historia de un proceso crono-constructivo*. 2006. ISBN 84-96433-26-9
- 80 CHAVARRÍA VARGAS, Juan A.; GARCÍA MARTÍN, Pedro; y GONZÁLEZ MUÑOZ, José M.<sup>a</sup>. *Ávila en los viajeros extranjeros del siglo XIX*. 2006. ISBN 84-96433-30-7
- 81 CABALLERO ESCAMILLA, Sonia. *La escultura gótica funeraria de la Catedral de Ávila*. 2007. ISBN 84-96433-37-4

- 82 FERRER GARCÍA, Félix A. *La invención de la iglesia de San Segundo*. 2006. ISBN 978-84-96433-38-0
- 83 SABE ANDREU, Ana M.<sup>a</sup>. *Tomás Luis de Victoria, pasión por la música*. 2008. ISBN 978-84-96433-61-8
- 84 GONZÁLEZ MUÑOZ, José M.<sup>a</sup>. *Gestión tradicional de los recursos hidráulicos en el Alto Tiétar (Ávila): molinos harineros*. 2008. ISBN 978-84-96433-62-5
- 85 BERMEJO DE LA CRUZ, Juan C. *Actitudes ante la muerte en el Ávila del siglo XVII*. 2008. ISBN 978-84-96433-76-2
- 86 FERRER GARCÍA, Félix A. *Rupturas y continuidades históricas: el ejemplo de la basílica de San Vicente de Ávila, siglos XII-XVII*. 2009. ISBN 978-84-96433-77-9
- 87 RUIZ-AYÚCAR ZURDO, M.<sup>a</sup> Jesús. *La primera generación de escultores del S. XVI en Ávila. Vasco de la Zarza y su escuela*. 2009. ISBN 978-84-96433-80-9
- 88 GÓMEZ GONZÁLEZ, M.<sup>a</sup> de la Vega. *Retablos barrocos del valle del Corneja*. 2009. ISBN 978-84-96433-79-3
- 89 GUTIÉRREZ ROBLEDO, José L. *Las murallas de Ávila. Arquitectura e historia*. 2009. ISBN 978-84-96433-83-0
- 90 CALVO GÓMEZ, José A. *El monasterio de Santa María de Burgohondo en la Edad Media*. 2009. ISBN 978-84-96433-91-5
- 91 SOBRINO CHOMÓN, Tomás. *San José de Ávila: Desde la muerte de Santa Teresa hasta finales del siglo XIX*. 2009. ISBN 978-84-96433-96-0
- 92 MARTÍN GARCÍA, Gonzalo. *Sancho Dávila, soldado del rey*. 2010. ISBN 978-84-96433-92-2
- 93 PÉREZ GUTIÉRREZ, Manuel. *Astronomía en los castros celtas de la provincia de Ávila*. 2010. ISBN 978-84-96433-63-2
- 94 MONSALVO ANTÓN, José M.<sup>a</sup>. *Comunalismo concejil abulense: Paisajes agrarios, conflictos y percepciones del espacio rural en la Tierra de Ávila y otros concejos medievales*. 2010. ISBN 978-84-15038-13-9



- 95 LUIS LÓPEZ, Carmelo. *Formación del territorio y sociedad en Ávila (siglos XII-XV)*. 2010. ISBN 978-84-15038-16-0
- 96 SEGURA ECHEZÁRRAGA, Xabier. *La espiritualidad esponsal del Cántico Espiritual de san Juan de la Cruz*. 2011. ISBN 978-84-15038-17-7

 Institución Gran Duque de Alba







Institución Gran Duque de Alba