

TRES TEXTOS DE LOPE DE VEGA FRENTE A LA *REDUCCIÓN*
DE LAS LETRAS Y ARTE PARA ENSEÑAR A HABLAR
A LOS MUDOS (1620), DE JUAN PABLO BONET*

JORGE FERREIRA BARROCAL (Universidad de Salamanca)

CITA RECOMENDADA: Jorge Ferreira Barrocal, «Tres textos de Lope de Vega frente a la *Reducción de las letras y Arte para enseñar a hablar a los mudos* (1620), de Juan Pablo Bonet», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 32 (2026), pp. 393-425.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.597>>

Fecha de recepción: 30 de junio de 2025 / Fecha de aceptación: 19 de octubre de 2025

RESUMEN

El artículo estudia de forma conjunta tres textos de Lope de Vega que encumbraron la *Reducción de las letras y Arte para enseñar a hablar a los mudos* (1620) de Juan Pablo Bonet. Se trata de cuatro décimas preliminares en el libro, la dedicatoria a Bonet de la comedia *Jorge Toledano* (Parte XVII) y la epístola «A Juan Pablo Bonet» de *La Circe*. Después de ofrecer unas notas sobre la biografía de Bonet y los aspectos sustanciales de su libro, se analizan los textos con el propósito de restituirlos a sus contextos.

PALABRAS CLAVE: género epidíctico; dedicatorias; *Spongia*; *Expostulatio Spongiae*; mecenazgo.

ABSTRACT

The article studies three texts by Lope de Vega that exalted Juan Pablo Bonet's *Reducción de las letras y Arte para enseñar a hablar a los mudos* (1620). These are four preliminary *décimas* in the book, the dedication to Bonet in the play *Jorge Toledano* (Parte XVII) and the epistle «A Juan Pablo Bonet» in *La Circe*. After offering some notes on Bonet's biography and the substantial aspects of his book, the essay analyses the texts with the aim of restoring them to their contexts.

KEYWORDS: Epidictic Genre; Dedications; *Spongia*; *Expostulatio Spongiae*; Patronage.

* Este trabajo se ha beneficiado de la ayuda de I+D+i MANOS. *Ampliación y exploración de la base de datos de manuscritos teatrales áureos* (ASODAT Tercera Fase) (ayuda PID2022-136431NB-C61 financiada por mcin/aei/10.13039/501100011033) y por FEDER *Una manera de hacer Europa*. Quiero agradecer a los revisores su atenta lectura y sus útiles comentarios.

Lope de Vega declaró su amor por el pliego impreso en un soneto de *La Filomena* —conocido por todos— que decía así:

Libros, quien os conoce y os entiende,
¿cómo puede llamarse desdichado?
Si bien la protección que le ha faltado
el templo de la fama le defiende.

Aquí su libertad el alma extiende
y el ingenio se alienta dilatado,
que, del profano vulgo retirado,
en sólo amor de la virtud se enciende.

Ame, pretenda, viva el que prefiere
el gusto, el oro, el ocio al bien que sigo,
pues todo muere, si el sujeto muere.

¡Oh estudio liberal, discreto amigo,
que sólo hablas lo que un hombre quiere,
por ti he vivido, moriré contigo!

(Lope de Vega, *Obras poéticas*, p. 843)

Recuérdese que el poema lopesco iba precedido por la frase de Plinio «Multum legendum, sed non multa» («Se debe leer mucho, pero no muchas cosas»), sentencia que, combinada con las ideas que van expresando las estrofas, invita a reflexionar sobre el grado real de la erudición de Lope, tema al que no tengo necesidad de volver porque ha sido muy bien acotado por los especialistas.¹ Sin embargo, el soneto sigue teniendo su vigencia para ilustrar la pasión de Lope —también del hombre— por los libros, asunto que de alguna manera traslucirá en lo que me propongo comentar en las páginas siguientes, pues analizaré tres textos en los que el Fénix se rinde ante la *Reducción de las letras y Arte para enseñar a hablar a los mudos* (1620) de Juan Pablo Bonet, a quien debemos la primera exposición argumentada que trata de corregir la sordera. Los textos de mi interés se locali-

1. Puede encontrar el lector un epítome de la erudición lopiana en Dixon [2013:31-46].

zan respectivamente en los prolegómenos del libro de marras, en la dedicatoria a Bonet de la comedia *Jorge Toledano* (incluida en la *Parte XVII*, impresa en 1621) y en la epístola tercera de *La Circe* (1624). Primero, proporcionaré a los lectores unas notas biográficas de Juan Pablo Bonet y unas glosas que permitan esclarecer los aspectos fundamentales de su *opus magnum*. A continuación, estudiaré las décimas preliminares desde la óptica de las convenciones del género epidíctico en los prolegómenos de los libros ajenos. Veremos que los versos conforman una pequeña red de tópicos que elogiaban al autor sin entrar en ningún punto concreto de la obra, como venía siendo habitual. Aparte el contenido de las estrofas, prestaré atención a la disposición editorial del poema preliminar, de la que se puede deducir que Bonet veía a Lope como un erudito. Luego pondré en diálogo la dedicatoria con los paradigmas compositivos que aplicó el Fénix de los ingenios en las *Partes XIII-XX*. Estas fueron publicadas en el quinquenio 1620-1625, cuando tuvo lugar un cambio de *modus operandi*, pues a las dedicatorias generales se les sumaron dedicatorias individuales precediendo a cada comedia, lo que dio como resultado un total de 96. Obedecía el incremento a esa necesidad de Lope de salir a la palestra para defenderse de los enemigos que se mofaron de su escaso bagaje cultural, y, por otro lado, de buscar el abrigo de individuos poderosos. Me detendré en dicho contexto, que proporciona las coordenadas para situar debidamente la dedicatoria de *Jorge Toledano*. Después estudio la misiva de *La Circe* al arrimo de los códigos que jalonaron la poética epistolar lopesca. Es la carta un auténtico maremagno de asuntos, algo que se veía con buenos ojos en la tradición del género, pero es el *Arte* de Bonet el motor que impulsa la escritura de la carta. Esta funciona como un espacio íntimo en que Lope reconoce sentirse dolido, y busca consuelo en su amigo, docto y bien rodeado como casi todos los destinatarios a los que el Fénix solía dirigirse en las epístolas. Finalmente reflexiono sobre la estructuración corpórea de los tres textos, cuyos nexos pueden invitar a pensar en la construcción consciente de un conjunto orgánico.

ALGUNOS DATOS SOBRE JUAN PABLO BONET Y LA *REDUCCIÓN*
DE LAS LETRAS Y ARTE PARA ENSEÑAR A HABLAR A LOS MUDOS²

Juan Pablo Bonet nació a principios de la década de los setenta del siglo XVI en la localidad aragonesa de Torres de Berrellén, a la que sus padres se trasladaron en 1569 desde la villa de El Castellar, que abandonaron a resultas de su decaimiento. Pronto, Bonet deja Torres de Berrellén y marcha a Zaragoza, donde vive con su padre en 1585. En 1593 sigue residiendo en la misma ciudad con su tío Diego Pablo, y luego reside en Madrid con su tío Bartolomé. En el lapso 1604-1607 aparece en Orán, en donde trabaja como secretario del marqués de Ardales. El 10 de noviembre de 1607 contrae nupcias con Mencía Huete Ruicerezo en la iglesia de San Pedro en Madrid. Entre 1610 y 1612 está en Italia, ejerciendo como secretario de Juan Fernández de Velasco, gobernador de Milán y condestable de Castilla. En 1621 parte a Roma en calidad de secretario del conde de Monterrey, y permanece allí durante algunos meses del año 1622, aunque vuelve luego a vivir en la Ciudad Eterna entre 1628 y 1631. Sin embargo, fijó su residencia en Madrid, concretamente en la calle Barquillo, en la que fallece el 2 de febrero de 1633.

En lo que atañe a su faceta como militar, cabe indicar que Bonet venía de una progenie castrense. Su tío Bartolomé fue capitán del ejército. No llegó tan lejos en la carrera su sobrino, que fue entretenido en el ejército,³ puesto al que probablemente accedió mediante la promoción de Juan de Mendoza y Velasco. Venía a ser el entretenido una especie de ayudante del capitán general a cargo de la gestión de algunos asuntos, por lo que se puede deducir que el autor de la *Reducción* no llegó a estar nunca en el frente de batalla, y que sus labores en tierras conflictivas se limitaron al desarrollo de labores diplomáticas. Gozó de mucha mayor fortuna en su trayectoria como secretario, para la que se necesitaba tener un rico bagaje cultural, manejar diferentes idiomas, etc. Su primera aventura como secretario del II marqués de Ar-

2. La modesta semblanza que trazo de Bonet parte de la aproximación biográfica de Zaragoza Ayarza [2021:19-43]. Me he limitado a cuestiones esenciales, pues el objetivo central del presente artículo es analizar la articulación poética de los textos en torno al *Arte para enseñar a hablar a los mudos*, y entiendo que una exploración biográfica ambiciosa podría solapar la materia objeto de estudio. El lector que esté interesado en pormenores de la vida del aragonés encontrará abundante y rigurosa información en la primera parte del libro coordinado por Storch de Gracia y Asensio y Gascón Ricao [2020].

3. Se sabe que el cargo le fue concedido de forma honorífica, pero no sabemos cuándo lo recibió. Se cita el oficio en la portada del volumen.

dales no hubo de ser del todo gratificante porque la plaza de Orán sufrió los estragos del aislamiento, y estaba rodeada de tribus beligerantes. Fue el esclavismo moneda corriente en Orán, y, a resultas de ello, vemos a Bonet implicado en ese tipo de tráfico en el año 1605, cuando efectúa la compra de cinco esclavos junto a Juan de San Pedro Velasco, alcaide de la Puerta de Canastel en Orán. La estadía de Bonet en aquellas tierras concluye con la muerte del marqués en julio de 1607. Sin embargo, el servicio en el norte de África fue clave para que Bonet consiguiera ser secretario de Juan Fernández de Velasco, dado que este estaba casado con María Girón y Guzmán, sobrina del desaparecido marqués de Ardales. Como dije antes, el condestable de Castilla estuvo en Milán entre 1610 y 1612, y allí fue gobernador, presidente del Consejo de Italia, consejero de Estado y de Guerra. En 1612 regresa a España gravemente enfermo y fallece. Después de su muerte, Bonet sigue trabajando para la casa de Velasco como secretario del sucesor, Bernardino. Nos consta que en 1618 seguía siendo secretario y contador del joven condestable, y que igualmente era administrador del servicio de montazgo de los ganados del reino. Es muy destacable para nuestros propósitos el año de 1621, en que Bonet asiste a Manuel de Fonseca y Zúñiga, VI conde de Monterrey, en su embajada a Roma para mostrar obediencia al papa Gregorio XV. En 1621 tiene lugar el ascenso de Olivares, y este era cuñado de Fonseca y Zúñiga, por lo que hay que situar a Bonet en la órbita del valido de Felipe IV. En el periodo 1622-1627, Bonet es secretario del rey al servicio del conde de Monterrey, al que vuelve a acompañar a su embajada de Roma en el lapso 1628-1631, marcado por las tensas relaciones con el papa Urbano VIII. En 1631 es nombrado secretario de los papeles del negociado de Cerdeña (dentro del Consejo de Aragón), y ejerce el cargo hasta que lo asalta la muerte en febrero de 1633.

En cuanto a la *Reducción de las letras y Arte para enseñar a hablar a los mudos*, el origen de la composición nos lo brinda el mismo Bonet en el «Prólogo» de la obra (que sin duda debe llevar el marchamo de científica):

A esto me movieron el amor y obligaciones de la casa del condestable mi señor, donde al presente se ve en un hermano de Su Excelencia esta lástima (si bien no fue natural en él, porque oía hasta edad de dos años), y el cuidado inmenso con que mi señora la duquesa, su madre, ha procurado intentar los posibles remedios para suplir este defecto, buscando personas y haciendo liberales gastos, porque no quedase un tan gran señor sin remedio. Y como pocas veces dejan de acertar los que con amor grande lo desean, yo como tan reconocido y fiel criado de su gran casa, empecé a discurrir con particular ad-

vertencia, contemplando, examinando y tentando la naturaleza por todas las partes que parece se reparte en los demás sentidos y potencias lo que quita a alguno buscando siempre la perfección del compuesto, que es dechado de su saber y potencia, y procurando con particular atención hacer mina por donde entrar a dar razones a la razón, salvando el muro que ni se puede abrir ni asaltar. (Bonet, *Reducción de las letras*, ¶12v-¶13r)⁴

En efecto, Juan Pablo Bonet escribe su *Reducción de las letras* con el propósito de paliar la sordera de Luis, hermano de Bernardino de Velasco, al que conoció en su etapa como secretario de los condestables. Cabe resaltar que Bonet estaba convencido de que la restitución del habla a los mudos hacía posible despojarlos de la irracionalidad, consustancial a los seres que no tienen la capacidad de articular palabras:

[...] mayor necesidad de remedios la que padecen las gentes en los defetos naturales con que suele nacer algunos, y de estos mayores aquellos que impiden la manifestación de la ánima racional como el de los mudos, pues por ello pierden la vez de hombres para con los demás, quedando tan inhábiles a la comunicación que no parece sirven de más que de piadosos monstruos de la naturaleza que imitan nuestra forma (Bonet, *Reducción de las letras*, ¶11v).

Confiesa Bonet en el proemio la extrañeza que le suscita el hecho de que los «sabios antiguos» y «filósofos modernos», que compartían la virtud de ser «escrupulosísimos escudriñadores de la naturaleza y sus admirables efectos», no hubieran mostrado interés en la cura de la sordera, aunque podría pensarse, según nos insinúa, que ningún hombre docto hubiera sido capaz de encontrar una solución y exponerla en una estructura argumentada. Así las cosas, Bonet justifica en los balbuceos de su trabajo la necesidad de edificar un nuevo sistema, con el que no solo lograría enseñar a hablar los mudos, sino que también permitiría enseñarles a «leer, escribir y contar y todas las demás cosas». Más allá de los propósitos y los objetivos que se fija el erudito, conviene resaltar que la materia tratada en el cuerpo se dispone como un díptico, tal y como prefigura el título del volumen. La *Reducción de las letras* tenía por cometido demostrar que las consonantes y los nombres con que aquellas se designaban en el tiempo eran inútiles para una enseñanza fluida del idioma. Bonet —fonólogo *avant la lettre*— creía que debía seguirse un

4. He modernizado la ortografía de acuerdo con las normas actuales, pero manteniendo los rasgos fonéticamente relevantes.

esquema por el que el nombre de cada letra se correspondiera con el fonema resultante de la emisión del sonido. En un punto, ilustraba el problema del excedente de signos y su escasa practicidad con la palabra *Francisco*:

[...] esta dicción [...] consta de ocho diferentes sonidos, que pronunciados aprisa en voz declaran en una palabra aquel nombre, y de la misma manera que son los sonidos ocho, lo son también las letras con que se escribe y se conforman también en guardar la orden y representación de señales de sus respiraciones, pero no se conforman ni concuerdan con el nombre que a cada una les ha dado el uso, como en la dicción *oía*, pues si escribimos aquellas ocho letras con el nombre que divididas tiene cada una de ellas y las vamos nombrando aprisa o mentalmente como a la dicción *oía*, no leeremos *Francisco* porque los nombres de aquellas ocho letras son estos: *efe, ere, a, ene, c, i, ese, ce, o*, y juntos: *efee-reaeneceieseceo*, palabra no inteligible, y no habiendo en este nombre *Francisco* ninguna *e*, así escrita como en los sonidos de la voz, vemos que intervienen diez con que se deja considerar cuán grande es la impropiedad que conservamos sin beneficio alguno, procurando con esto poner dificultades donde no las hay, y quitar a nuestras letras y lengua la mayor excelencia que tienen. (Bonet, *Reducción de las letras*, pp. 57-58)

Asimismo, Bonet enarboló juicios sobre el modo y el punto articulatorio que se apoyaron en todo un séquito de fuentes doctas: las colecciones de gramáticos latinos publicada por Putsch en 1605, el *Ars grammatica* de Mario Victorino (contenido en el compendio al que me acabo de referir), las *Etimologías* de San Isidoro, el tratado *De recta pronuntiatione* de Justo Lipsio, textos de Heródoto, San Agustín, Flavio Josefo, el Brocense, Simón Abril, Covarrubias, Juan de Miranda, Ambrosio de Salazar, Nebrija o Mateo Alemán, entre otros *loci* (Navarro Tomás 1920:155-156). Amén del influjo de todas aquellas autoridades, Bonet dio a las prensas un libro con aportaciones verdaderamente originales que relucen sobre todo en las instrucciones que dio a los maestros encargados de aplicar sus enseñanzas. Los animaba por ejemplo a emplear una lengua de cuero para ilustrar los movimientos que sus alumnos tenían que hacer con la lengua para ciertas articulaciones, les instaba a medir la intensidad del aire colocando la palma de la mano a una determinada distancia de la boca o les recomendaba representar la vibración de la punta de la lengua con una lengua de papel flexible (Navarro Tomás 1920:156).

Otra de las curiosidades del volumen es el «abecedario demostrativo» que proporciona a los instructores con el fin de que se comunicaran exitosamente con sus discípulos sordomudos. Se extractan a continuación algunas de sus imágenes:



Imagen 1: *Reducción de las letras*, s. p.



Imagen 2: *Reducción de las letras*, s. p.



Imagen 3: *Reducción de las letras*, s. p.

Pese a las virtudes que vengo realzando, cumple decir que tenemos serias dudas respecto a la originalidad de la metodología de Bonet. Me detendré un momento en este aspecto porque se verá a continuación que Lope de Vega insistió en reafirmar la condición de «primer hallazgo» de la *Reducción de las letras*, cuando diversos factores apuntan a que la obra en realidad revistió con un andamiaje teórico el descubrimiento que había hecho un pedagogo en el siglo precedente. De esto da cuenta, verbigracia, el P. Antonio Pérez en su censura del libro:

Por mandado de V. A. vi este libro que compuso Juan Pablo Bonet, secretario del condestable, para enseñar a hablar los mudos, y ha me parecido también que no solo se debe permitir la impresión, sino mandar la haga y premiársela porque con grande primor y propiedad trata una materia importantísima y dificultosísima y muy deseada en nuestra España desde que nuestro monje fray Pedro Ponce de León dio principio a esta maravilla de hacer hablar los mudos, al cual por eso celebraron todos los naturales y extranjeros curiosos, por milagroso ingenio, si bien nunca trató de enseñarlo a otro, y ya se sabe cuanto más es sacar maestros en una profesión que serlo, y así me parece este trabajo muy digno de que salga a luz. (Bonet, *Reducción de las letras*, ¶3r-¶3v)

Pérez de Urbel [1957] compiló varios testimonios coetáneos del increíble desempeño del P. Ponce de León, que fue llevado a la práctica en la segunda mitad del

siglo XVI en el monasterio burgalés de Oña. Allí fundó una especie de escuela de niños sordomudos a la que se refirieron, con encarecidos elogios, el licenciado Lasso, Ambrosio de Morales, Francisco Vallés o fray Juan de Castañiza. Por lo que respecta a la hipótesis de la continuación del legado, es destacable que los dos primeros discípulos de Ponce de León fueran hermanos de don Íñigo de Velasco, en aquel entonces condestable de Castilla (Pérez de Urbel 1957:5). Partiendo de tal circunstancia, Romualdo de Escalona [1782: 207] formulaba una conjetura por la que Ponce de León habría dejado en la casa de Velasco unas memorias de su *Arte* —entiendo que perdido—, que Bonet utilizó cincuenta años después para poner remedio a la sordera del pequeño Luis, por lo que sería plausible asumir que Bonet se limitó a divulgar la obra de Ponce. Para acabar la sección que nos ocupa, recapitularé brevemente las opiniones desfavorables de Feijoo, para quien Bonet no era más que un imitador adocenado. El religioso llega a esa conclusión en sus *Cartas eruditas y curiosas* después de un holgado razonamiento sustentado en argumentos cronológicos que tratan de demostrar que el método existía mucho antes de que Bonet diera a la estampa la *Reducción de las letras*. El benedictino se basó fundamentalmente en la condición pretérita de los testimonios quinientistas que referí antes, es decir, los aportados por Morales, Vallés, Castañiza, etc., con lo cual,

computado todo, resulta que más de cuarenta y tres o cuarenta y cuatro años antes que Bonet diese a luz su libro, sabía y ejercía el monje el arte. Luego si de uno a otro se derivó la noticia de él, necesariamente fue de Ponce a Bonet, y no de Bonet a Ponce. Por consiguiente, si uno de los dos fue plagiatario, lo fue Bonet, y no Ponce. (Feijoo, *Cartas eruditas y curiosas*, IV, p. 73)

El polígrafo orensano era consciente de que las razones temporales no tenían la fuerza suficiente para validar su tesis, y entonces se parapeta en la línea de la aprobación de Pérez en que se afirmaba que Ponce de León no se había encargado de transmitir su saber. Feijoo intenta demostrar lo contrario volviendo a los documentos de las personalidades arriba nombradas, y conjetura previamente que la aserción de Pérez era un disimulo artificial que tenía por objetivo proteger «el honor del autor, cuyo libro aprobaba» (Feijoo, *Cartas eruditas y curiosas*, IV, p. 73). Feijoo culminaba su discurso con una nueva hipótesis que defendía que Bonet jamás hizo recobrar el habla a Luis, siendo ese hito una despreciable apropiación de lo que había logrado Ponce de León en la casa de los condestables:

9. Pero ¿quiere V. S. una prueba clara de que Bonet tuvo noticia exacta del descubrimiento del monje y no hizo más que aprovecharse de él para escribir su libro? Se la daré. Note V. S. que Ambrosio de Morales dice que el monje enseñó a hablar a dos hermanos y una hermana del condestable que eran mudos. Note, también, que Bonet dice de sí que servía en la casa del condestable de secretario suyo. Pues a los ojos se viene que dentro de aquella casa halló todas las noticias necesarias de la teórica y práctica del arte. 10. Y si he de decir todo lo que siento, es para mí muy verisímil que Bonet no solo fue plagario, más aun impostor. Él dice, o da a entender, que enseñó a hablar a un hermano del condestable. Constándonos por Ambrosio de Morales que el monje Ponce enseñó a hablar a dos hermanos del condestable, y que el uno de ellos, llamado don Pedro, murió muy mozo. Lo que se hace conjeturar es que, cuando Bonet servía de secretario al condestable, aún vivía el otro, y Bonet se quiso atribuir la enseñanza que aquel caballero había mucho antes debido al monje. Y basta para el asunto. (Feijoo, *Cartas eruditas y curiosas*, IV, p. 74)

LOPE DE VEGA FRENTE AL ARTE PARA ENSEÑAR A HABLAR A LOS MUDOS

En lo que atañe al primero de los textos de mi interés, procede decir que lo integran cuatro décimas que ocupan la última posición en los preliminares del libro de Bonet, sucediendo ahí a dos epigramas escritos en griego y a dos glosas de estos últimos escritas respectivamente en castellano y en latín. La poesía preliminar del Fénix tiene como fin último encomiar el descubrimiento que el libro desglosa en su interior, lo cual se intuye desde la primera décima:

Los que más fama ganaron
por las ciencias que escribieron
a los que ya hablar supieron
a hablar mejor enseñaron,
pero nunca imaginaron
que hallara el Arte camino
que los defetos previno
de naturaleza falta,
sutileza insigne y alta
de vuestro ingenio divino. (¶¶3v)

El sujeto poético indica que el *Arte* es una novedad porque devuelve al mudo una capacidad de la que le había privado la naturaleza, motivo por el cual superaba a todos los textos que habían sido escritos hasta la fecha. Se dan continuidad a estas ideas en la segunda estrofa:

La retórica hallar pudo
el arte de bien hablar,
pero nunca pudo hallar
el arte de hablar un mudo;
el más rústico, el más rudo
con lengua puede aprender
hasta llegar a saber,
pero hablar sin ella un hombre
asombra, pero no asombre
si sois quien lo pudo hacer. (¶¶3v)

A juicio del locutor poético, el mérito de la retórica de constituir un arte de hablar bien es inferior al «arte de hacer hablar a un mudo», algo que tampoco debería sorprenderle a nadie por ser el ínclito Bonet quien estaba detrás de la nueva metodología.

La tercera décima equipara el descubrimiento con un milagro que Bonet ha podido hacer por intercesión de la divina providencia. Las líneas rezan:

Que si Dios puesto no hubiera
tan divino ingenio en vos,
solo del poder de Dios
digno este milagro fuera,
de donde se considera
(debajo de la doctrina
que la Fe nos determina)
pues que Dios lo puede hacer,
que os sustituye el poder
la misma Ciencia Divina. (¶¶3v)

La última décima establece por vez primera una ligazón con el texto encumbrado, desdibujada no obstante por la presencia de imágenes tradicionales asociadas a la estupefacción:

Que lo posible pudistes
con alto ejemplo se ve,
tan matemática fue
la demostración que hicistes;
voz quitastes y voz distes,
pues no os acierto a alabar,
los mudos pueden hablar
cuando yo lo vengo a ser,
que no siento enmudecer,
pues vos me habéis de enseñar. (¶¶3v)

Amén de la correspondencia trazada entre la disfonía auténtica que padecían los destinatarios últimos del tratado y el mutismo que le había causado el libro al sujeto poético, sobresale a priori la «matemática demostración» por ser la única referencia directa a la parcela de la *Reducción de las letras*, en que tienen mucha enjundia, como hemos tenido ocasión de ver, las sustracciones para el proceso del aligeramiento consonántico. No obstante, la conexión obedece a las convenciones de las poesías laudatorias introducidas en libros ajenos. A este respecto, puede notarse que las décimas encomiásticas se ciñen a los paradigmas habituales del microgénero:

Su misma brevedad hace de estas composiciones las más convencionales de cuantas se escribieron en el Siglo de Oro, ya que ni siquiera disponen de las facilidades evasivas que pueden brindar, aunque sólo sea acumulando imágenes, otras también de circunstancias como el Epitalamio o la Elegía. La base de sustentación es mínima, porque quienes las escriben parecen no haber leído nunca el libro que alaban y los datos de que disponen vienen a ser los de la portada: nombre y apellidos, naturaleza y profesión del autor; título de la obra (y, por consiguiente, su materia) y persona a la que está dedicada. Solo la fantasía y la riqueza conceptual y verbal de los ingenios de la época habría sido capaz de repetir millares de veces las mismas ideas, en contadas palabras, con infinitud de formas variadas. (Simón Díaz 1983:146)

Es posible que las décimas pudieran haber sido pergeñadas al abrigo del título o de los datos desglosados en el prólogo, pues carecen nuestros versos de huellas que evidencien una lectura profunda, y dominan en ellos tópicos de asombro estilizados por paronomasias, hipérboles y derivaciones. El bibliógrafo aditaba que en

estos contextos las autoridades correspondientes eran superadas por el individuo elogiado (Simón Díaz 1983:146), situación que también se da en nuestro caso, dado que la invención de Bonet deja atrás a los escritores que ganaron fama a resultas de la escritura de las ciencias (v. 1-8) y a los rétores (vv. 11-14). Simón Díaz [1983:148] apuntó que era natural ver en estas poesías agudos juegos conceptuosos radicados en los apellidos de los autores. No sucede tal cosa en las décimas preliminares, cuya única asociación mental digna de mención es, a mi humilde entender, la antítesis que establece el yo poético entre su enmudecimiento y la falta del habla en los sordomudos veraces. A través de la figura, la voz lírica resaltaba el logro extraordinario de Bonet.

Desde la perspectiva del idiolecto, quizá sea oportuno preguntarse si sobrevive el *usus scribendi* lopesco en esta tupida madeja de lugares comunes. Préstese atención a lo que nos dice al respecto García-Reidy [2024:284]:

Las características del género epidíctico paratextual crean una cierta tensión porque sus convenciones y puntos focales —obra y autor ajenos, distintos al sujeto del paratexto— no invitan de partida a la aparición de marcas autoriales individualizantes. Basta con ojear cualquier selección de poemas preliminares para darse cuenta de que un número no menor de ellos podría someterse a un juego de redistribución de nombres de autor sin que el cambio chirriara demasiado. Las falsificaciones autoriales ya mencionadas que se dieron en paratextos vinculados a la pluma de Lope apoyan esta disolución de individualidad en un puchero de tópicos y convenciones genéricas: en otras palabras, la marca «Lope» queda dispersada en los textos paratextuales ajenos.

Efectivamente, la marca «Lope» parece desintegrarse en nuestras décimas. No hay en ellas, a simple vista, imágenes exclusivas del taller de Lope. Cabe señalar que el tópico del mutismo por estupefacción de la última décima sí lo usó el Fénix, con variantes sujetas a sus contextos, en *Las fortunas de Diana* (p. 57), en el soneto «a la Verdad» de las *Rimas* (p. 176), en la *Jerusalén conquistada* (p. 19) o en una loa «para el día del Corpus» (p. 166), pero se trata de una idea manoseada que puede emerger en las producciones dramáticas o poéticas de cualquier otro autor de la época, con lo que se podría leer con Luján Atienza [2003:258] que «el autor desaparece como persona particular para convertirse en una voz hasta cierto punto desindividualizada que sostiene un discurso». Sin embargo, y a este respecto, puede ser una excepción la segunda décima. Conjeturo que su entorno lexical es semejante al

de un pasaje de *Pastores de Belén, prosas y versos divinos* (1612). La estrofa del paratexto ofrece una estructura que mezcla a los rústicos, la mudez y el asombro, elementos que entran en escena en este fragmento que tiene como protagonistas a Natandio y Alfesibeo:

PREGUNTA	¿Qué dice de Juan la Sierra, Gil, que yo soy tosco y rudo?
RESPUESTA	Dice que nació de un mudo la mayor voz de la tierra.
PREGUNTA	¿Qué dicen los que le han visto, e iremos luego los dos?
RESPUESTA	Dicen que es Ángel de Dios, y voz de su mismo Cristo.
PREGUNTA	¿Y toda junta la Sierra, pues naciendo honrarla pudo?
RESPUESTA	Dice que nació de un mudo la mayor voz de la tierra.
PREGUNTA	De un mudo una voz tan bella, ¿qué hará cuando crezca y ande?
RESPUESTA	Darala después tan grande, que asombre el mundo con ella.
PREGUNTA	El nombre de Juan encierra tal gracia, que no lo dudo.
RESPUESTA	Bien lo dice el ver que un mudo diese tal voz a la tierra. (Lope de Vega, <i>Pastores de Belén</i> , p. 246)

A mi juicio, el tapiz de los rústicos aprendiendo con la lengua tiene que venir de las redondillas dialogadas que he extractado hace un momento. El diálogo de los serranos estriba en el nacimiento del profeta Juan Bautista, prefiguración de Jesucristo, que fue concebido por Isabel, prima de la Virgen, y Zacarías, sacerdote en el templo. El intercambio que sostienen los villanos se inspira en el evangelio de san Lucas (1:8-22), en donde el ángel Gabriel anuncia a Zacarías el nacimiento de Juan. El futuro padre no cree en lo que dice el ángel, y este le castiga a no poder hablar hasta que ocurra el evento anticipado.

Dije atrás que la poesía de Lope era la última de las preliminares, e insinuaba que estas tenían su importancia para iluminar algún que otro aspecto. Preciso aho-

ra que la enjundia no radica tanto en lo que dicen las composiciones como en los autores de estas. La primera es un epigrama de Diógenes Paranomaris redactado en griego. El autor llegó a la Universidad de Salamanca en 1617 para enseñar su lengua materna después de haberse doctorado en teología en el Colegio Griego de Roma. Trabajó como amanuense del humanista Lorenzo Cocci, para el que trasladó diferentes obras griegas (Roteta 1983:383, n. 3). En la misma página figura una «alusión» —expresión empleada en la impresión que refiere una octava laudatoria— de Francisco López de Zárate al epigrama anterior, y en la hoja siguiente nos topamos con otro epigrama griego de Constantino Sofías, profesor de griego en Venecia hasta que lo contratan en 1603 para impartir clases del idioma en Lisboa. Mantuvo correspondencia con el hebraísta Pedro de Valencia, y en 1620 da lecciones de griego en Madrid (Roteta 1983:383, n. 3). Debajo de su epigrama aparece una traducción al latín.

Ajeno al control de su paratexto, Lope no tuvo oportunidad de elegir a sus compañeros de viaje, pero se encarga de ello Bonet, que confiere equilibrio al insertar una dupla de universitarios y un par de poetas en los prolegómenos. Amén de la simetría, el secretario real podría haber vindicado, con su particular configuración, la imagen de Lope de Vega como *poeta científico*, magistralmente estudiada por Sánchez Laílla, quien señalaba:

Lope ... funda literariamente sus propias Academias, demostrando el profundo conocimiento de la esencia y mecánica de los estudios universitarios, tratando de demostrar una habilitación de *facto* para ser reconocido por los sabios de su tiempo como un igual. Los pasajes en los que el poeta habla de disciplinas, ciencias y facultades con pasmosa naturalidad son numerosos. (Sánchez Laílla 2008:275)

Las estrategias de Lope orientadas a granjearse el respeto de los eruditos fueron exitosas, como invita a pensar la nómina de hombres cultivados que le dispensaron un trato favorable: Alfonso Sánchez de Moratalla, catedrático de la Universidad de Alcalá; Juan Luis Tribaldos de Toledo, profesor de retórica en la misma universidad; Juan de Aguilar, profesor de retórica en Córdoba; Juan Luis de la Cerda, profesor en el Colegio Imperial; Tomás Tamayo y Vargas, doctor en teología; Eugenio de Narbona, historiador y canónigo en la catedral de Toledo; los juristas Simón Xabelo, Francisco de la Cueva, Gregorio de Angulo o Matías de Porras; escri-

tores con titulación como Quijada y Riquelme, Agustín de Tejada, Vicente Espinel, Pérez de Montalbán, Quevedo, Baltasar Elisio Medinilla, Mira de Amescua o Francisco de Rioja (Sánchez Laílla 2008:310-312).

Un año después de la aparición del *Arte para enseñar a hablar a los mudos*, Lope vuelve a elogiar el volumen —en esta ocasión por voluntad propia— en la dedicatoria a la comedia *Jorge Toledano*, publicada en la *Parte XVII*. En este segundo paratexto, el Fénix recuerda las décimas laudatorias, mecanismo del que se infiere el intento de forjar una trabazón: «Al libro de Vuestra Merced, *Arte de hacer hablar los mudos*, escribí algunos versos, que van en su principio sirviendo de cortina al tesoro de la cosa más ingeniosa, sutil y inaudita que vieron los siglos pasados, verán los por venir, y tendrán los presentes» («Dedicatoria», p. 659). Entre las novedades de la dedicatoria, destaca un posible testimonio sobre la recepción que tuvo el *Arte* de Bonet:

Sucédele lo que a los grandes oradores, que por no entendidos les faltan los oyentes. Materia tan peregrina, claro está, que requería tales entendimientos; los doctos le han dado la debida veneración, y ningún ignorante lo ha sido tanto, como a persona grave, que sin saber quién es se le hace reverencia, no le haya mirado con humildad y deseo de entenderle. («Dedicatoria», p. 659)

A mi juicio, el Fénix lamenta que el libro no llegase a un público amplio, que no supo apreciar la obra por falta de conocimientos. Pese a ello, y a tenor de lo que se lee a continuación, debió de haber sido estimado por los eruditos del tiempo. Después el Fénix defiende al libro y al autor con una batería de referencias mitográficas,⁵ que se concentran en el trozo siguiente:

Admiraba la Antigüedad la enigma de la Esfinge, de quien hace memoria Silio Itálico, y pinta Claudiano de aquellas tres formas: *Sphinx, volucris pennis, pedibus fera, fronte puella*. Y resolvíase toda su dificultad en que era el animal hombre, que, obligándola a despeñarse de los altos montes de Tebas, acertó Edipo; como el poeta Homero a morir, por lo contrario, no habiendo acertado aquel problema de los pescadores. ¿Pues qué hicieran ahora los sabios de aquella edad, si se les propusiera por enigma que había un arte de hacer hablar los mudos? Ni Edipo la entendiera, ni su

5. En lo que toca a la detección de los lugares eruditos, sigo las notas de Escudero Baztán, quien ha editado la pieza recientemente (*Jorge Toledano*, pp. 659-661). Las consideraciones sobre las referencias cultas me pertenecen.

autor se despeñara; aunque quien llegó hasta los rayos del sol pudiera temerlo, bien que con más seguras plumas que las que le pintó Fausto Sabeo en su *Algalmata Ovidiana: Fili ito (ingeminans) medio tutissimus, alae / Ne urantur flammis*, pues parece que en el mismo sol intrépido Vuestra Merced fijó la suya. Aquí viniera bien haber hurtado Prometeo la llama a los dioses, pues no es menos que vida restituir a un mudo la lengua, intérprete del alma, por quien dijo bien Claudiano: *Ethaereis miscens terrena Prometheus*. («Dedicatoria», pp. 659-661)

Primeramente, se menciona el enigma de la esfinge que Edipo consiguió desentrañar, provocando con ello el despeñamiento de la bestia de lo alto de las rocas tebanas. Lope empieza a referir el episodio rememorando la mención que hizo del monstruo Silio Itálico en *La guerra púnica* (XIII, v. 588), y señala que Claudiano había descrito a la esfinge con la sentencia *Sphinx, volucris pennis, pedibus fera, fronte puella* («esfinge, con plumas de ave, pies de fiera y cabeza de doncella»), cuando la frase pertenecía realmente al *Griphus ternarii numeri* (v. 41) de Ausonio. A continuación, presenta Lope una pregunta y una respuesta con la que busca situar la *Reducción* en la posición de la intrincada adivinanza y a Bonet como el poseedor de un conocimiento inalcanzable. Luego, cita un epigrama de Fausto Sabeo enderezado a Ícaro, que Lope habría tomado del volumen *Picta Poesis Ovidiana* de Nikolas Reusner, a la que llama *amalgata ovidiana* (Conde Parrado 2017:392). La composición parafrasea el consejo que Dédalo le dio a su hijo de volar a media altura para que el sol no le quemara la cera de las alas. La recomendación se subordina a la intención de recalcar la inaccesibilidad del enigma de la —usando la expresión del artículo de Navarro Tomás— «doctrina fonética» que Bonet había fijado en «el mismo sol intrépido». Manteniéndose en la semántica de lo ígneo, Lope encarece el *Arte* apuntando que «aquí viniera bien haber hurtado Prometeo la llama a los dioses», oración que sacraliza el escrito de logopedia. Lope también indica que Bonet y el titán son creadores de vida, y recuerda, acodándose en el poema *Contra Eutropio* (vv. 490-496) y en el *Panegírico al cuarto consulado de Honorio* (vv. 229-231) de Claudiano, que Prometeo había cimentado al hombre a partir de una mixtura de componentes terrestres y celestiales. Dejando a un lado los lugares eruditos, Lope entronca la comedia con la biografía de Bonet:

Sola esta memoria, responde el humilde caudal mío; y que lleve esta comedia de las antiguas mías por disculpa, que por ser de cosas del África, donde Vuestra Merced

servió a Su Majestad con tanto cuidado y peligro, no será fuera de su gusto leerla, ni de su obligación ampararla. («Dedicatoria», p. 661)

El Fénix ensambla las escenas argelinas de la pieza con los servicios que Bonet le había prestado al marqués de Ardales en Orán entre 1604 y 1607, actividad que comenté al principio de este ensayo.

Por lo que toca al estilo del paratexto, sus rasgos coinciden con los paradigmas que instituyó Lope en las 96 dedicatorias de las *Partes XIII-XX*, que vieron luz respectivamente entre los años 1620 y 1625. Reyes Peña [2019] ofreció una nota sobre el *usus scribendi* lopesco en las dedicatorias de dichas *Partes* que radiografía muy bien la impronta del texto que vengo analizando. Decía la profesora que la lengua fue generalmente culta, y que se alejaba del tono sencillo, natural y familiar que exigía la retórica para las cartas personales, modelo que siguieron los paratextos. Reyes Peña [2019:154] apuntaba que complicaban el lenguaje las cornucopias de autoridades y las citas latinas (ocasionalmente traducidas al español), que Lope recuperaba de polianteas, florilegios o repertorios de sentencias (cfr. López Poza 1990). Añadía que el dramaturgo «sentía la imperiosa necesidad de mostrar su erudición ante los hombres cultos, acogiendo al ideal de erudición de su época» (Reyes Peña 2019:154), y Tropé [2015:165] interpretaba que las referencias de ese jaez eran, en este contexto, «dardos que [Lope] lanza contra sus detractores». A tenor de Reyes Peña [2019:155], podrían ser elevados a la categoría de textos pedantescos —en los que creo pertinente ubicar el nuestro— la dedicatoria encaminada a Francisco López de Aguilar (*La villana de Getafe*, Parte XIV) o la dedicatoria dirigida a Francisco de Herrera Maldonado, canónigo de la Santa Iglesia Real de Arbas, de León (*El ruiseñor de Sevilla*, Parte XVII) (Lope de Vega, *Las dedicatorias de las Partes XIII-XX*, pp. 91-93 y 176-177). Creo que no se puede negar que la dedicatoria de Jorge Toledano peca, efectivamente, de pretenciosa, pero su estructura engolada no es gratuita, y tiene mucho que ver con la «guerra literaria» (Entrambasaguas 1932) en que Lope de Vega se vio envuelto a causa de la publicación de la *Spongia* en 1617 por el repetidor de gramática Torres Rámila. Aquel texto pestilente había sido escrito para «borrar» la *Arcadia*, *La Hermosura de Angélica*, la *Dragonteia* y la *Jerusalén conquistada*, y su hedor rápidamente movilizó a las huestes de Lope, que contrarrestaron el ataque con la *Expostulatio Spongiae* (1618), que buscaba desautorizar la invectiva de Torres Rámila (González Barrera 2011:2). Se trataba esta, como bien saben los especialistas, de una miscelánea íntegra-

mente escrita en latín cuyas partes principales eran unos *Elogia Illustrum Virorum*, la propia *Expostulatio Spongiae*, redactadas por Juan de Fonseca y Figueroa (Conde Parrado y Tubau 2015:55-66), unos *Varia Illustrum Virorum Poemata*, un *Oneiro-paegnion* y el *Appendix ad Expostulationem Spongiae*, firmado por Alfonso Sánchez de Moratalla, que ya ha sido sacado a colación páginas atrás. A la manera de una onda expansiva, la polémica generada por la *Spongia* acabó infiltrándose en otros lugares, como por ejemplo en las dedicatorias de las *Partes* dadas a luz en la franja 1620-1625. Da cuenta de ello la entrada en escena de los colaboradores que defendieron a Lope en la *Expostulatio*, a los que el Fénix agradece su intervención (Case 1975:29-30). En la dedicatoria a Bonet, la sombra de la *Spongia* se proyecta en la alusión a Prometeo, acaso un guiño autorreferencial de Lope. Recuérdese que Torres Rámila nombró al Fénix con el nombre del titán en el subtítulo de su obra: *Iusta authoris querela in vatem audaciorem Prometheo* («Justa queja de su autor contra un poeta más osado que Prometeo»).⁶ Siguiendo con el conflicto desatado por la *Spongia*, no hay que pasar por alto el terno de citas latinas de la dedicatoria, puesto que responderían a un intento más de Lope de querer demostrar soltura con el idioma, cuando Torres Rámila, cuatro años antes de la aparición de la *Parte XVII*, había zaherido al Fénix por no conocer la lengua de Cicerón. Conde Parrado [2012:41-44] glosó los crueles vituperios que, a este respecto, Torres Rámila le lanzó a Lope: lo llamó inexperto; dijo haber escrito una obra anterior en latín —la *Lampas in tenebras*— para evitar la censura de Lope; y acusó al Fénix de querer engañar con unos impostados conocimientos sobre la lengua que habría tomado de Baltasar Elisio de Medinilla y de Miguel Cejudo. Conde Parrado [2012:43-44] demostró que las reprobaciones a propósito del latín habían malherido a Lope, en tanto se defendió de ellas contundentemente en la dedicatoria del *Triunfo de la fe en los reinos del Japón* (1618), en el canto segundo de *La Filomena* o en las sátiras contenidas en el ms. 3985 de la BNE.

Por lo que respecta al tipo del destinatario, se ha de advertir que Bonet no ha sido escogido aleatoriamente. Pertenece a un subgrupo de dedicatarios con un perfil marcado:

Muy cercanos a los nobles, pero en un escalafón inferior, se encuentran los que podrían denominarse como asalariados o asistentes de la nobleza, a quienes cabría en-

6. Tomo la traducción de Conde Parrado [2012:39].

cuadrar dentro de la tercera de las categorías propuestas. La principal utilidad y función de estos agentes reside en su cercanía con el gobierno y en la posibilidad de que ejercieran como correa de transmisión entre el Fénix y personajes importantes del *statu quo*. (García Aguilar 2019:s.p.)

Está claro que Lope elige al autor de la *Reducción* por el circuito de poderosos en que se mueve. El cambio de gobierno, en 1621, coincide con el año del alumbramiento de la *Parte XVII*, y en esa fecha Bonet sirve al cuñado del conde-duque en Roma por las razones que ya fueron esclarecidas. A este propósito, llaman la atención los caminos paralelos que recorren Bonet y Lope. El aragonés sigue estando al servicio de Bernardino Fernández de Velasco en el año 1618, y en 1621 aparece en el círculo de Olivares. Por su parte, el Fénix recibe la protección del duque de Osuna, miembro de la casa de Velasco, en el periodo 1598-1619, horquilla en que el escritor corresponde al protector con elogios distribuidos en diferentes textos dramáticos y no dramáticos (Anibal 1934). En la fecha tope del arco temporal referido, el duque de Osuna le envía 500 escudos a Lope desde Nápoles, y esto le permitió al Fénix no depender de sus comedias para vivir durante un año. En 1624, Lope dedica *La Circe* al conde-duque y el poema mitológico «La rosa blanca» —contenido en la miscelánea— a la hija del valido (Sánchez Jiménez 2018:291-293).

La epístola «A Juan Pablo Bonet» de *La Circe* (1624) habría sido redactada hacia 1621 a juicio de Sobejano, quien encuadra el poema en el subgénero de las «epístolas familiares», en las que el Fénix encontraba «un molde óptimo para expresar algo que siempre necesitó, y más que nunca al sentirse atacado: la confianza en amigos capaces de comprenderle y quererle» (Sobejano 1990:23 y 26). Los destinatarios no eran simplemente personas de confianza, pues el género epistolar, como advertía Sobejano [1990:26], «prospera en relaciones o círculos de poetas, humanistas sabios que comparten unos mismos afanes. Los destinatarios de Lope son, sin excepción, escritores, literatos, y muchos de ellos ... personas bien situadas, próximas al poder». Aparte del perfil del correspondiente y de la necesidad que tiene Lope de expresar sus sentimientos, conviene advertir que el Arte de Bonet es el eje sobre el que pivotan la mayor parte de los versos. Se evidencia por ejemplo en el arranque, donde el sujeto poético remite a los otros dos paratextos. Se observa igualmente que el locutor introduce imágenes que encajan en la arquitectura metafórica

de los textos anteriores: milagros, ingenio exacerbado, entendimiento propio de una naturaleza divina, etc.:

Cuando, si bien con breves alabanzas,
celebré vuestro libro en verso y prosa,
guardando a más lugar más esperanzas,
juzgué que fue materia milagrosa,
digna de vuestro ingenio, honor de España, 5
en la corona de Aragón famosa.

Porque sin duda fue valiente hazaña
hallar un arte tan discreto y nuevo,
que la naturaleza misma extraña.
Que solamente vos, hijo de Febo, 10
pudistes alcanzar que hablase un mudo;
cosa que apenas a pensar me atrevo.

Que mientras más la pienso más la dudo,
pues a quien nunca habló dais instrumento
con que alabar vuestras grandezas pudo. 15

(Lope de Vega, *Obras poéticas*, p. 1127)

Supone un *new release* la metáfora que pliega la teoría del hilemorfismo al aprendizaje del habla:

Fue de naturaleza justo intento
disponer la materia, y que preceda
esta disposición y fundamento
a introducir la forma por que pueda
quedar en la materia introducida, 20
que sin disposición frustrada queda;

pues que materia fue la lengua asida
al imposible que cerró la puerta,
por donde entraba al instrumento vida.
(Lope de Vega, *Obras poéticas*, p. 1127)

En el v. 30 se suspenden los elogios, y el yo anuncia que en lo restante la epístola será transmisora de lamentos: «agora quiere el tiempo que presuma / que no os debo alabanzas, sino quejas, / y que de puras quejas me consuma» (Lope de Vega,

Faltaba quien hablase; yo no dudo
que no fue grande ingenio, pero fuera
mayor hacer callar quien nunca pudo.

Si aqueste libro el título tuviera
para hacer que el concurso de habladores,
que siempre dicen mal, enmudeciera;
si enseñara a callar murmuradores,
fuera divino libro, secretario,
que hay pocos mudos, muchos detractores.

Terminado el periodo de condicionales, Lope elige el cauce del apólogo para atizar a sus adversarios. La fábula, que ocupa los vv. 58-66, versa sobre un turco al servicio de los duques de Alba que no quería convertirse al cristianismo, aun con la insistencia de las gentes próximas. Naturalmente, la lección que le interesa extraer al locutor es que el zagal de la facecia tenía el razonamiento nublado de los «legos, bárbaros, necios y ignorantes» (v. 74). Luego se cambia completamente de tercio, y el yo dedica una interesante reflexión metapoética sobre la epistolografía, que notificó Sobejano [1990:27]. La disquisición fluye de este modo:

<https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega>

y tal vez de la práctica, teórica.

Tal vez no se levanta de gramática,
y tal vez se despeña a ser teológica,
ya es lumbré fija, ya es estrella errática. 90

Tal vez, usando términos de lógica,
el ingenio se rompe en un peñasco,
tal vez en una fábula astrológica.
(Lope de Vega, *Obras poéticas*, p. 1129)

Un análisis satisfactorio de los versos citados conllevaría un recorrido que al menos tuviera a Horacio en la parrilla de salida, y que acaso debiera culminar en las *lettere volgari* venecianas. Baste señalar que la teorización se subordina a la poética de la digresión, tan natural en la tradición del género epistolar y en la poética epistolar lopesca, preñada de excursos que el mismo Lope enmarca cuando practica el «áphodos» o fórmula de regreso. Amén de resumir las digresiones que fue encontrando en las epístolas de *La Filomena* (1621) y de *La Circe*,⁷ Sobejano [1978] extractó los retornos, y quizá el más interesante de todos es el de la epístola «A don Juan de Arguijo» de *La Filomena*, que da pie a conocer qué entendía exactamente el Fénix por *epístola*:

Pero ¿por dónde vine a tan diversos
pensamientos, don Juan, y digresiones,
ni sentenciosas ellas, ni ellos tersos?

Las cartas ya sabéis que son centones,
capítulos de cosas diferentes,
donde apenas se engarzan las razones.

Las varias opiniones de las gentes
me dieron ocasión para escribiros,
y la pluma siguió los accidentes.

(Lope de Vega, *Obras poéticas*, p. 787)

Las cartas poéticas eran para el Fénix espacios zigzagueantes en que era posible dejar un asunto para pasar otro sin que hubiese necesariamente una conexión

7. Por lo que respecta a *La Filomena* y *La Circe* y, en particular, a sus epístolas, véanse los recientes trabajos de López Lorenzo [2023] y, en este mismo número del *Anuario Lope de Vega*, Marías Martínez [2026].

«Adonde oyó cantar sobre el tejado
el pardo gorrión, la mira inclina
quien le buscaba, la ballesta al lado.
Cuando teñido en púrpura camina
el erizo, le matan porque canta,
y muere por hablar la golondrina.
Hablando el cazador la caza espanta,
y el gato, cuando chillan los ratones,
las uñas de las garras adelanta».

(Lope de Vega, *Obras poéticas*, p. 1132)

forma parte de la esencialidad misma de su significado en cuanto que, de ser intencional la ordenación con que se ha transmitido determinado cancionero, sustituye la lectura atomizada y conclusa de cada poema por una interpretación secuencial o ‘narrativa’, que añade nuevos e importantísimos sentidos al convertir lo que era fragmentario en unidad de obra o, si se quiere, de cancionero. Es decir, que una ordenación intencional de autor hace posible que la microestructura lírica, acrónica y conclusa de cada texto poético se integre en una macroestructura narrativa, histórica y secuencialmente continuada.

Fijándose en los paradigmas en la ordenación de las obras poéticas renacentistas, Campana [2021] ha probado que Lope organizó las diez epístolas de *La Filomena* como un macrotexto estructurado. La coherencia interna de dicho grupo epistolar estriba en afinidades temáticas, pues todas las misivas estaban «salpicadas de ataques a los envidiosos y murmuradores, pullas contra los malos poetas, defensas de su quehacer poético, y apologías del estilo llano frente a la nueva moda gongorina» (Campana 2021:39), y la investigadora aprecia asimismo que la metaliteratura es motivo central de las epístolas en particular y de *La Filomena* en general (Campana 2021:39).

Puede concederse que las décimas, la dedicatoria y la epístola de *La Circe* se erigen en un cuerpo, como inducen a pensar las relaciones sólidas entre los textos. Los tres están cruzados por la admiración que el sujeto, ya lírico, ya narrador, siempre muestra por el tratado que ha compuesto Bonet. Esa fascinación viene acompañada en el conjunto por un tono apologético que lo lleva a Lope a ser casi siempre hiperbólico, pues insinúa que nos las habemos con uno de los más grandes descubrimientos en la historia. En cuanto a la superficie de la retórica, noto cierta continuidad, determinada por la aparición de figuras relativas al asombro y la estupefacción. Entre ellas sobresale la paradoja por la que un arte de hacer hablar le quita el habla a la persona fingida que toma la palabra en los textos. Con todo, se ha de indicar que la dedicatoria y la epístola comparten algunos rasgos que no alcanzo a ver en las décimas. Hablo de la erudición y de la autodefensa frente a los murmuradores. El segundo y el tercer texto intentan protegerse de ellos mediante la acumulación de referencias doctas. De igual modo, coinciden la dedicatoria y la carta en ser dispositivos que buscan la obtención de un favor por parte del destinatario. Asimismo, cabe reseñar que estos dos últimos textos traen al recuerdo las ocasiones anteriores en que el libro de Bonet había sido elogiado. La dedicatoria

recapitula en su comienzo las décimas preliminares, y la epístola, también en su inicio, rememora las alabanzas previas «en verso y prosa». De la batería de nexos reseñada se infiere una coherencia en los temas y la elocuencia, que apuntala todavía más la notable ausencia del nombre de Pedro Ponce de León. Me parece raro que Lope, poeta que quiso ser nada más ni nada menos que el historiador oficial de la Corona, tuviera ese desliz. Las prácticas del fraile habían sido suficientemente documentadas en el siglo anterior, e incluso una de las censuras del libro de Bonet dejaba en claro que el hallazgo se debía a fray Pedro Ponce de León. Es susceptible pensar, entonces, que la amnesia voluntaria de Lope era un ingrediente necesario para mantener el estatus artificial del libro como invención o primer hallazgo.

CONCLUSIONES

Lope acudió a la llamada de Bonet para que engalanara el pórtico de su *Reducción de las letras y Arte para enseñar a hablar a los mudos*. Habida cuenta de la petición, el Fénix se molesta en conocer las premisas elementales del volumen, y le basta una lectura somera del libro para enastar las cuatro décimas laudatorias, que se atienen a los cánones que rigieron en aquel tiempo las poesías en los preliminares de los libros ajenos. Aquellas preceptivas —no escritas— decretaron que los poemas laudatorios estuvieran cubiertos de tópicos, y los versos de Lope no contravienen tales directrices, pues perfilan el *Arte* de Bonet como una invención sin par y un descubrimiento a la altura de un milagro que deja sin palabras al sujeto elogiador. Los motivos anulan prácticamente la singularidad de la escritura lopesca, que podría sobrevivir sin embargo en la segunda de las décimas. La estrofa porta la imagen de un rústico aprendiendo con la lengua, que partiría del diálogo de *Pastores de Belén* en que dos villanos muestran asombro porque el padre de san Juan Bautista fuera Zacarías, sacerdote que perdió el habla a causa de un castigo divino. Al margen de los vestigios estilísticos, el planteamiento editorial de Bonet sugiere que el secretario aragonés tenía a Lope por un humanista, pues no en balde lo hace coincidir en el preámbulo con los profesores de griego Diógenes Paranomaris y Constantino Sofías.

La dedicatoria a Bonet de *Jorge Toledano* se diferencia del paratexto anterior por dejar atrás la impersonalidad. Predomina en este texto una erudición forzada, basada en citas de autores antiguos, que tiene una conexión directa con la *Spongia*,

en donde se pusieron en duda los conocimientos del Fénix de los Ingenios. Resuena también la confrontación literaria en la presencia de Prometeo, que apunta a una autorreferencia conectada con la comparación —satírica— del subtítulo del tratado de Torres Rámila. Igualmente, Lope elige a Bonet como dedicatario por su posición cercana al conde-duque de Olivares, puesto que era secretario del conde de Monterrey, cuñado del privado del monarca.

Lope cierra el ciclo con la epístola «A Juan Pablo Bonet» de *La Circe*. El Fénix se propone compartir aquí sus lamentos con el amigo, pero el molde genérico impide que el sujeto poético pueda ceñirse a ese propósito último. En rigor, la epístola es un precioso batiburrillo de pensamientos que compaginan doctrinas aristotélicas, apólogos, reflexiones a propósito de la epistolografía, referencias eruditas, crítica teatral y la búsqueda de un mecenazgo. Sin embargo, esto no es óbice para que el tejido de la epístola tenga una espinosa dorsal, sin duda el *Arte* de Bonet, a partir del cual se urde una paradoja en elogio de las bondades del silencio.

Finalmente, los parentescos tropológicos y editoriales que comparten los textos dan pie a conjeturar que forman parte de un macrotexto. Este discurso mayor fue compuesto en un lapso apretado a resultas de las necesidades literarias, sociales y económicas que tenía Lope en los albores de la década de 1620.

BIBLIOGRAFÍA

- ANIBAL, Claude E., «Lope de Vega and the Duque de Osuna», *Modern Language Notes*, 41, 1 (1934), pp. 1-11.
- AUSONIO, *Obras*, ed. Hugh G. Evelyn-White, Harvard University Press, London-Cambridge, Massachusetts, 1919, vol. 1.
- La Biblia*, versión del P. Serafín de Ausejo, Herder, Barcelona, 2004.
- BONET, Juan Pablo, *Reducción de las letras y Arte para enseñar a hablar a los mudos, con otros tratados tocantes a la lengua griega y cifras*, ed. facsímil, introd. Francisco Zaragoza Ayarza, Diputación Provincial de Zaragoza-Ayuntamiento de Torres de Berrellén, Zaragoza, 2021.
- CAMPANA, Patrizia, «Las epístolas de *La Filomena* como macrotexto», *Arte Nuevo*, 8 (2021), pp. 24-46.
- CASE, Thomas E., *Las dedicatorias de las Partes XIII-XX de Lope de Vega. Estudio crítico con textos*, University of North Carolina-Castalia (Estudios de Hispanófila, 32), Chapel Hill-Madrid, 1975.
- CLAUDIANO, *Poemas*, ed. Miguel Castillo Bejarano, Gredos, Madrid, 1993, 2 vols.
- CONDE PARRADO, Pedro, «Invectivas latinescas. Anatomía de la *Expostulatio Spongiae* en defensa de Lope de Vega», *Castilla*, 3 (2012), pp. 37-93.
- CONDE PARRADO, Pedro, «Los *Epitheta* de Ravisius Textor y la *Picta poesis Ovidiana* de Niklaus Reusner en la *Jerusalén conquistada* y en otras obras de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 23 (2017), pp. 366-421.
- CONDE PARRADO, Pedro, y Xavier TUBAU, «Introducción» a Julio Columbario, *Expostulatio Spongiae. En defensa de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 2015, pp. 13-151.
- DIXON, Victor, *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*, ed. Almudena García González, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2013.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Una guerra literaria del siglo de oro: Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1932.
- ESCALONA, Romualdo de, *Historia del Real Monasterio de Sahagún*, Joaquín de Ibarra, Madrid, 1782.
- FELJOO, Benito Jerónimo, *Cartas eruditas y curiosas*, Joaquín Ibarra, Madrid, 1770.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, «Dádivas *pro domo sua*: representación de autor en las dedicatorias de las Partes XIII-XX de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, CXXI 2

- (2019), pp. 593-612, en línea, disponible en: <<https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/9080?lang=es>>. Consulta del 30 de junio de 2025. DOI: <<https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.9080>>.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, «Lope más allá de Lope: en los preliminares de libros ajenos», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 30 (2024), pp. 281-311.
- GONZÁLEZ BARRERA, Julián, *Expostulatio Spongiae. Fuego cruzado en el nombre de Lope*, Reichenberger, Kassel, 2011.
- GUILLÉN, Claudio, «Las epístolas de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 14 (1995), pp. 161-178.
- JÁMBLICO, *Vida pitagórica / Protréptico*, ed. Miguel Periago Lorente, Gredos, Madrid, 2003.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, «Más sobre el orden de los cancioneros poéticos: el caso de Algunas obras de Fernando de Herrera», *Calíope*, 13, 1 (2007), pp. 45-60.
- LÓPEZ LORENZO, Cipriano, *Lope de Vega como escritor cortesano. «La Filomena» (1621) y «La Circe» (1624) a estudio*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2023.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, «Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica», *Criticón*, 49 (1990), pp. 61-76.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis, «Pragmática de la lírica: el acto comunicativo de la alabanza en la poesía española del Renacimiento», *Tropelías*, 12-13 (2003), pp. 253-270.
- MARÍAS MARTÍNEZ, Clara, «La poesía epistolar de Lope de Vega: “intenta desatarse de sí mismo”», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 32 (2026), pp. 494-544.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, «Doctrina fonética de Juan Pablo Bonet (1620)», *Revista de Filología Española*, 7 (1920), pp. 150-177.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, y Pedro CONDE PARRADO, «Introducción» a Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2016, pp. 103-633.
- PÉREZ DE URBEL, Justo, «Fray Pedro Ponce de León, inventor del arte de hacer hablar a los mudos», *Revista de Educación*, s.n. (1957), pp. 3-17.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Lope de Vega y el mecenazgo a través de las “dedicatorias” de las Partes XIII a XX de sus comedias», *Atalanta*, 7, 1 (2019), pp. 137-166.

- ROTETA, Ana M.^a, «Estudio de la portada del libro de Juan Pablo Bonet “Arte para enseñar a hablar a los mudos”», *Archivo Español de Arte*, 56 (1983), pp. 382-387.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope: el verso y la vida*, Cátedra, Madrid, 2018.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, y Fernando RODRÍGUEZ-GALLEGO, «Introducción» a Lope de Vega, *Rimas*, Real Academia Española, Madrid, 2022, pp. 429-533.
- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis, «“Oh estudio liberal, discreto amigo”. Lope y la apología del sabio», *Anuario Lope de Vega*, 14 (2008), pp. 291-342.
- SILIO ITÁLICO, *La guerra púnica*, ed. Joaquín Villalba Álvarez, Akal, Madrid, 2005.
- SIMÓN DÍAZ, José, *El libro español antiguo. Análisis de su estructura*, Reichenberger, Kassel, 1983.
- SOBEJANO, Gonzalo, «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1978, vol. 2, pp. 469-494.
- SOBEJANO, Gonzalo, «Lope de Vega y la Epístola poética», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, eds. Manuel García Martín, Ignacio Arellano Ayuso, Javier Blasco y Marc Vitse, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, vol. 1, pp. 17-36.
- STORCH DE GRACIA Y ASENSIO, José Gabriel, y Antonio GASCÓN RICAÑO, coords., *Homenaje a Juan de Pablo Bonet. Pionero de la educación oral de los sordos*, Diputación Provincial de Zaragoza-Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 2020, vol. 1.
- TROPÉ, Hélène, «Los paratextos de la *Parte XIII* de comedias de Lope de Vega. Texto y contexto», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 21 (2015), pp. 153-172.
- VEGA CARPIO, Lope de, «Dedicatoria» a *Jorge Toledano*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coords. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, Gredos, Barcelona, 2018, vol. 2, pp. 659-661.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las dedicatorias de las Partes XIII-XX de Lope de Vega. Estudio crítico con textos*, ed. Thomas E. Case, University of North Carolina-Castalia, Chapel Hill-Madrid, 1975.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Jerusalén conquistada*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, CSIC, Madrid, 1951.
- VEGA CARPIO, Lope de, «Loa para el día del Corpus», en *La enjambre mala soy yo, el*

dulce panal mi Obra. Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI, eds. Fausta Antonucci y Stefano Arata, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, València, 1995, pp. 165-168.

VEGA CARPIO, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Francisco Rico, Alianza, Madrid, 1968.

VEGA CARPIO, Lope de, *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1989.

VEGA CARPIO, Lope de, *Pastores de Belén*, ed. Antonio Carreño, PPU, Barcelona, 1991.

VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas*, eds. Antonio Sánchez Jiménez y Fernando Rodríguez Gallego, Real Academia Española, Madrid, 2022.

ZARAGOZA AYARZA, Francisco, «Introducción» a Juan Pablo Bonet, *Reducción de las letras y Arte para enseñar a hablar a los mudos, con otros tratados tocantes a la lengua griega y cifras*, ed. facsímil, Diputación Provincial de Zaragoza-Ayuntamiento de Torres de Berrellén, Zaragoza, 2021.