

El sabio virtuoso en la *res publica litterarum*: el *Digresionario poético* del Licenciado Mesa del Olmeda

Antonio Cortijo Ocaña, Universidad de California en Berkeley

Para Arthur L.-F. Askins, Víctor Infantes
y Francisco Marcos Marín

El *Digresionario poético* de Mesa del Olmeda es una poética castellana inédita que se conserva en el volumen 134 de la *Fernán Núñez Collection* de la Bancroft Library en la University of California en Berkeley. Víctor Infantes fue el primero en dar noticia de ella en 1991, en un artículo en que, amén de la presentación de la obra, se aborda la posible identificación de su autor y de los diferentes nombres que aparecen relacionados con el Ms. La obra constituye un documento de extraordinaria importancia para el estudio de la tradición teórico-poética hispana en el siglo XVI. Basándose en un conocimiento amplísimo de las teorías poéticas italianas, Olmeda concibe el oficio del poeta como el de un sabio virtuoso en el contexto de una república letrada. En el *Digresionario* las disciplinas de la retórica, la poética y la gramática se encuentran confundidas, señalando así una tendencia de la teoría literaria renacentista que se va acentuando a lo largo de la segunda parte del siglo XVI. Dentro del vínculo indicado con la preceptiva italiana, en la obra del español resalta un concepto de la sociedad y el poeta que deriva de las enseñanzas de la escuela de Padua y de los políticos teóricos italianos (Bembo y Patrizi en especial). Inspirado en esta tradición, Olmeda, sin embargo, reduce el ámbito de actuación del poeta de la república política al contexto más elitista de una república letrada. La virtud social de los tratados italianos y la esfera de actuación política del poeta (incorporado en aquéllos a la jerarquía del poder), se reducen igualmente a una virtud individual de

raigambre senequista. La poética de Olmeda, en este sentido, atiende a la excelencia individual en el orden filosófico-moral (elevando la poesía por encima de otras ciencias) y en el orden estético-artístico (propugnando un concocimiento esmerado de las diferentes técnicas retóricas y elocutivas).

I. Descripción

El título completo de la obra de Olmeda es *Digresionario poético de todas las diversidades de metros, así españoles como italianos (Digresionario)*. Se conserva en el Ms. que lleva la signatura 2 MS DP3 F3 vol. 134 de la Bancroft Library.¹ El Ms. mide 350 por 248 mm. La letra es de finales del siglo XVI y parece ser autógrafo en su casi totalidad. Está escrito en tinta negra y redactado a dos columnas. La copia es muy cuidada y presenta todos los indicios de estar destinada a la imprenta. Podría atestiguar esto la licencia de Ercilla,² una marca al final de cada página que parece ser la firma del censor, la firma de Juan Gallo de Andrada que aparece en el mismo folio de la licencia³ y la redacción de un índice muy esmerado (con el título de "Margarita y sumario de algunas cosas en estas paradojas notadas").

La obra está dedicada "a don Fernando de Saavedra, conde del Castellar, Mayordomo de su Alteza y Alférraque Mayor de España." A continuación sigue un catálogo de obras citadas [fol. 3r], el "Prólogo al discreto lector" [fols. 4r-5r], el "Digresionario" propiamente dicho [6r-63v], la "Paraphrasis de la Batrachomimachia" [64r-67v] y un índice final [68r-69r].

Aunque no existe una datación concreta

para el Ms., las numerosas indicaciones de obras consultadas por el autor nos dan la pista para poder fechar el *Digresionario* entre 1585 y 1594. En concreto, se cita la *Filosofía secreta*, de Juan Pérez de Moya (segunda digresión, paradoja 10), publicada por primera vez en Alcalá de Henares en 1585. En segundo lugar, la aprobación del Ms. está firmada por Ercilla. Si asumimos que este Ercilla es el mismo que escribió *La Araucana*, y teniendo en cuenta que murió en 1594, habríamos de considerar ésta como la fecha límite para la confección del *Digresionario*.

Con relación al autor, los únicos datos seguros que conocemos proceden del Ms. mismo. Su nombre es Licenciado Mesa del Olmeda y bien pudo pertenecer a la Universidad de Alcalá de Henares, ciudad en donde transcurre el diálogo en que se constituye el *Digresionario* y universidad a la que pertenecen los personajes que en él participan. Infantes, por otra parte, ha rastreado su nombre en diversos documentos de la época. La parte final de la obra la constituye la *Batracomiomaquia* pseudohomérica. La inclusión a modo de apéndice de una obra literaria de ficción y las referencias abundantísimas a *El arte poética en romance castellano* de Miguel Sánchez de Lima (1580) hacen pensar en esta última obra, editada en Alcalá de Henares, como la fuente primera de inspiración del *Digresionario*. *El arte poética*, como la poética de Olmeda, consiste en una serie de diálogos entre maestro y discípulo y al final de la misma figura la obra pastoril *Historia de Calidonio y Laurina*, de Sánchez de Lima, estructura de *expositio* y *exercitatio* que se repite en el *Digresionario* al incluir la *Batracomiomaquia* como apéndice.⁴

II. Contenido

El tratado poético de Olmeda consta de seis "digresiones," cada una dividida en diferentes "paradojas."⁵ El nombre de "digresionario" indica un contenido diverso, de tratado misceláneo, en el que caben materias relacionadas por el contenido

poético común. Quizá haya que ver, también, en el mismo título, por otra parte único para un tratado poético, el mismo concepto ecléctico de poesía que el autor defiende, en el que caben nociones gramaticales y retóricas, además de las estrictamente poéticas.

El *Digresionario* muestra una cercanía extrema con las modas poéticas italianas (ya obvio desde la misma redacción del título), siguiendo en ello la línea que el gusto poético guardaba en España para la fecha en que se compuso, y se caracteriza por su extremada erudición y su rigor intelectual. Al par que citas abundantes de la tradición clásica y de la filología renacentista en latín y griego (que en gran parte proceden de centones y repertorios de erudición), son muy numerosas las referencias a *auctoritates* y ejemplos de poesía vernácula, castellana e italiana.⁶ Todo ello nos habla de un ambiente cultural extremadamente intenso y un comercio y conocimiento de las obras muy rápido.

En el *Digresionario* lo italiano, fundamentalmente en lo que se refiere a métrica, no se ofrece como alternativa sino como canon ya censurado por el uso y recogido y englobado como parte de la tradición y acervo culturales castellanos.⁷ La obra puede ser incluso anterior al *Arte poética española* de Rengifo (1590), que fue el primer intento sistemático de reunir en una a modo de preceptiva poética el estrofismo italiano. Con ella comparte el modelo de Sánchez de Lima (Vilanova 196) y referencias a Pérez de Moya, Escaligero, o el Herrera de las *Anotaciones*. La ausencia de cualquier referencia a la oscuridad poética (presente en tratados poéticos barrocos) y la importancia dada, por otra parte, al *ars* frente al *ingenium* (o, en otros términos, al preceptismo normativo aristotélico frente a la noción del ingenio conceptual) me inclinan a pensar que esta poética se incluye dentro de las manieristas y pre-barrocas, más cerca del aristotelismo del Pinciano y Juan de la

Cueva que del barroquismo de Carrillo y Sotomayor. Estaría, así, a medio camino entre la defensa teórica inaugural de Sánchez de Lima y el origen de la polémica teórica culterano-conceptista.

Desde el punto de vista del contenido, la obra de Olmeda es clara muestra de lo que el estudio de la preceptiva poética del siglo XVI suele recoger como la confusión poética-retórica. Luisa López Grigera y Antonio García Berrio,⁸ especialmente, han señalado cómo la retórica pasó por sucesivas etapas, entre las cuales las más significativas tienen que ver con la polémica entre la retórica y la dialéctica y con la reducción de la primera a *elocutio*. Con ello, la dialéctica se encarga de la organización macroestructural del discurso—es decir, de los elementos inventivos y, hasta cierto punto, dispositivos—mientras la retórica se ocupa exclusivamente de la microsintaxis compositiva y, en especial, la verbalización de la materia.⁹ Esta confusión de materias, de origen tardomedieval y todavía no muy bien explicada, es fundamental para entender la estructura formal del tratado que estudiamos. El carácter de miscelánea del texto se concibe mejor si prestamos atención al concepto totalizante y ordenador de la poesía y del saber que porta. En el texto de Olmeda se observa esta confusión de límites entre la retórica y la poética.¹⁰ El *Digresionario* incluye una reflexión y definición de la esencia de lo poético. Incluye también, en pura tradición poética, un tratado sobre los géneros literarios y un estudio sobre los metros y estrofas que mejor se acomodan a cada género. La última parte del libro se dedica al estudio de figuras y tropos, capítulo que correspondía a la retórica elocutiva. Junto a ello, se incorpora un tratado sobre métrica, en la tradición de las *Institutiones Latinae* de Nebrija o la *Mínerva* y la *Gramática* de Sánchez de las Brozas, cuyo modelo inmediato estaría, probablemente, en Sánchez de Lima. Vemos así que gramática, retórica y poética, a lo que se añade la

Batracomiomaquia final como *exercitatio*, dan un sentido totalizador a la obra de Olmeda.

Para el propósito de este trabajo nos centraremos en la primera parte de la obra, dejando a un lado lo gramático y el catálogo de figuras propiamente dichas. Para Olmeda la poesía se concibe como una *scientia scientiarum*, como un compendio de todo el conocimiento. La idea tenía su origen en el concepto forense de que el retórico debía estar versado en todas las ciencias, pues había de necesitar de ellas para la defensa de su causa. Con la traducción de los primeros textos de Séneca (*De vita beata*), en el siglo XV, se recupera la noción de sabiduría virtuosa. A ello se añade el concepto retórico de la sabiduría elocutiva que el cordobés mismo expresa en sus libros de retórica y que tiene su difusión por estos momentos. Sabio-virtuoso y poeta-sabio, pues, se unen en un binomio inseparable. Por las mismas fechas Pico della Mirandola y Ficino, al retomar las nociones políticas de Platón, se elevan por encima de la esfera moral individual senequista en la construcción de un aparato filosófico que servirá de marco para la definición política del sabio humanista.¹¹ Ellos son los que recogen un pensamiento totalizante que trata del universo entero, desde el cosmos hasta el individuo. El neoplatonismo será quien provoque la unión de dos esferas hasta entonces distinguidas: el esteticismo verbal (origen divino de la poesía como *furor poeticus*) y la organización equilibrada y armoniosa del mundo y de la sociedad. En la base de estas tendencias no hay que ver una mera *institutio política* medieval, sino una recuperación de lo civil desde la Italia humanista que conduce al sabio y al poeta al centro de la actividad política. Así, a medio camino entre las tendencias estetizantes y las idealistas, se viene a la conclusión de que el poeta (sabio) debe ser un demiurgo político, un gobernante, mediador de la idealidad divina a través de una actividad mimética e imitativa. Patrizi, Guicciardini y, más tarde, Vives, Sperone,

Bembo, Robortello, Fox Morcillo y el segundo Patrizi, entre otros, se ocuparán de teorizar sobre la línea de unión de la política y la retórica-poesía, ya sea por mediación de doctrinas idealistas, ya sea por mediación de la intervención aristotélica y platónica o de ambas.

En esta línea, Olmeda defiende una poesía que ofrezca un contenido eminentemente virtuoso. La *virtus*, definidora del ser romano republicano, se había erigido en símbolo del imperio bajo Augusto y poetas y escritores se habían encargado de exaltarla, enmarcada dentro de un proyecto político y personal. La recuperación de la retórica en el siglo XV conllevaba la exaltación de la virtud en el sabio, a través, además, de la identidad estoica entre la virtud, la bondad y la sabiduría. Esta virtud es para Olmeda causa final del quehacer poético. Platón, pues, será la base de una estetización de lo bello a través de lo poético dentro de un contexto civil y político, mientras Séneca hará del sabio (ser civil) un perseguidor solitario de la virtud. Si bien los dos sistemas filosóficos, al que se añade el aristotelismo (más o menos emparentado con el platonismo desde mediados del siglo XVI), participan de la exaltación de la capacidad elocutiva del individuo, cada uno sufrirá una especialización. El senequismo se verá reducido a la élite de la minoría sabia o preconizará el retiro de la vida tumultuosa y el elogio del sabio retirado, mientras el platonismo se verá comprometido más y más con la organización política de la sociedad.¹²

En el caso de Olmeda la primera tendencia es la que triunfa. El centro de su atención, en la primera digresión, pasa de la creación del mundo en términos órficos y cristianos, a España, Castilla y la Universidad de Alcalá de Henares. Esta última se define en la segunda paradoja como una "asamblea de las ciencias" (*coniunctio scientiarum*). Las ciencias, en la paradoja séptima, se dividen en prácticas y especulativas: las primeras

sirven para obtener la felicidad política; las segundas, para obtener la verdad contemplativa. Olmeda parece buscar esta última, para lo que propugna, en la misma paradoja, el alejamiento y el aislamiento del sabio. Epicuro y su busca de placeres espirituales dan paso a una disquisición sobre el peligro del exceso verbal. "A este propósito," nos dice en la paradoja undécima, "escribió S. Thomas que el don de el hablar fue dado al hombre tan sólo para descubrir la verdad que cada qual en su alma tuiesse."

Olmeda da un énfasis especial a la noción de verdad. El exceso verbal es engañoso y Olmeda lo relaciona con la práctica retórica; la poesía, por contra, atiende más "a la razón que a las palabras" (paradoja 11). Es, en este sentido, sinónima de verdad y de ejercicio del conocerse a sí mismo. La paradoja décimo cuarta identifica el par letras y virtudes, cuya intención final ha de ser el perfeccionamiento del individuo. En la antigüedad, dice Olmeda, se tuvo a la poesía como la "principal filosofía." Platón decía, nos cuenta, "que los poetas son como padres y capitanes de la sabiduría y que son intérpretes del cielo." Paulo Manucio, por venir a tiempos más recientes, señalaba que "poesía es orden y el orden es divino." Séneca, por último, indicaba que "el sumo bien es la sabiduría y el sumo mal la ignorancia," para concluir que el buen poeta debe saber todas las ciencias. La poesía, en la paradoja décimo quinta, "sube a los hombres del estudio de las cosas ínfimas a la cumbre de las más excelentes."

Una vez que Olmeda nos ha situado en el contexto poético de la vida retirada, la segunda digresión tratará de definir la esencia de lo poético. "La invención poética," nos dice en la segunda paradoja, "viene de Dios, no de la mortal criatura" y "es parte de la filosofía," según Ficino. Olmeda pasa revista a varias clasificaciones de la filosofía tal como habían circulado desde finales del siglo XV entre los sistemas platónico, aristotélico y neoplatónico. En especial

destacan para él la que situaba a la poesía dentro de las disciplinas especulativas y aquella otra que la emparentaba con la gramática, historia, dialéctica y retórica. La filosofía es importante para el poeta, dice en la cuarta paradoja, porque con ella alcanzará sabiduría. La retórica es también necesaria, porque ¿cómo “vn poeta vituperará, alabará, encarecerá o disimulará sin la rhetórica?” Sin la lógica “no açertará a silogizar, bien prouar ni sacar a luz las conclusiones por demostraçio[n], ni hazer otras diuisiones ni obras intelectuales.” La matemática se requiere “porque adelgaça tanto y purifica la intelletiuua potença que después fácilmente penetra y alcança las dificultades de las demás sçiencias.” La geografía, por último, de acuerdo a la teoría de los tratados retórico-históricos del XVI, importa para describir lugares.

La quinta paradoja nos informa de la doctrina retórica del “ingenio, la doctrina y el exerçio” como necesarios al arte poética. “El arte,” repite con el aristotelismo, “inmitta a la naturaleza y la naturaleza a Dios.” No hay, pues, arte falso, pues “derivaría su falsedad de Dios.” La virtud, a su vez, ha de ser “el fin, el medio y prinçipio de qualquiera escritura, a quien está obligado el poeta imitar en sus obras, palabras y versos.”

La poesía, dice en la siguiente paradoja con la autoridad de Patrizi y León Hebreo, “es vna philosophía cargada de tiempo y consonançia métrica y artifiçioso argumento.” “Se ha de adornar,” dice, “de algunas artifiçiosas probaçiones con que se venga a concluir mejor la verdad, más clara y notablemente, aprouechándose de las figuras rhetóricas y de los syllogismos, enthimemas, demostraciones, exemplos y probabilidades que la dialéctica y eloquencia contiene[n].”

La siguiente paradoja, bajo la autoridad de Aristóteles y su concepto de imitar las cosas “como son, como parecen ser o como más conviene que sean,” nos introduce en el capítulo retórico de los vicios de la poesía.

Éstos pueden consistir en tratar de cosa ajena a la razón, contradecirse en lo que ya se hubiere enseñado, ser deshonesto o ilícita la materia, exceder con sus versos el límite que su propio arte manda guardar y escribir como posible aquello cuyo cumplimiento se ha de creer falso.

El origen de la lengua ocupaba un capítulo importante dentro de las retóricas y poéticas de la época. Así, solía incluirse un apartado de elogio de la capacidad elocutiva de los diferentes pueblos de que se tratara, así como de la antigüedad de sus respectivas lenguas, con el objeto de insertarlos en el esquema de autoridad y señalar su derecho a ser considerados elocuentes y sabios. Si la poesía tiene un origen divino, nos dice Olmeda, el hebreo—lengua divina en la que se escriben las Sagradas Escrituras—está en el origen de las lenguas, y de él desciende la castellana a través de la catma. Con ello el edificio lingüístico del mundo se somete a un orden divino estructurado y consecuente.

Las tres siguientes paradojas tratan de un capítulo de ascendencia aristotélica: la forma métrica y la distinción genérica. En la paradoja novena se nos informa de los metros, castellanos e italianos, de que usa la poesía castellana y de la distinción entre poema, canción, oda y rima. La paradoja décima nos informa del contenido de formas métrico-genéricas como el himno, la sátira y la fábula. La paradoja undécima define los géneros de la égloga, el diálogo, el coloquio y el duiloquio. En esta misma paradoja se recoge la importancia de la historia para la poesía, aun cuando los conceptos de las dos verdades, la poética y la histórica, sean diversos.

Las tres siguientes paradojas están directamente derivadas de la enseñanza gramatical y retórica. En la paradoja duodécima se nos informa sobre la distinción de raigambre retórica de los tres estilos (“altíloco,” “mediano” e “ínfimo”), así como de los tres decoros (“de las cosas,” “de las

personas," "de las palabras").

La paradoja décimo tercera recoge la historia de la escritura y su invención, de origen mosaico-divino, con lo que vuelve a cerrarse el círculo ordenador del edificio estético-verbal en una línea ascendente que lleva del sabio (individuo) a Dios. La paradoja décimo cuarta insiste en nociones gramático-prosódicas como el número, el acento y la sílaba. El verso o pie, la escansión y la figura son analizados en la siguiente paradoja.

Con la tercera digresión entramos en el cuerpo elocutivo de la obra, pasando del estudio de la letra y de la sílaba al de la oración. La segunda paradoja inicia el estudio estrófico, en el que se tratan el romance y la redondilla. La siguiente paradoja comienza el estudio del estrofismo de tipo italiano, con los tercetos, las octavas, el ovillejo o maraña, el madrigal, el soneto, la balada, la canción, la sextina y la setina. El catálogo es, en este sentido, superior al de Sánchez de Lima y tan amplio como el de Rengifo, aun cuando no hay coincidencia total entre este último y Olmeda.

Finalmente, las tres últimas digresiones se inician con el capítulo de la gramática que trata de las palabras y dicciones y que llega al estudio retórico-elocutivo de las figuras y esquemas, analizadas con multitud de detalles y con abundancia de ejemplos.

III. Conclusiones

La obra de Olmeda es ejemplo de la confusión de disciplinas propia de la segunda mitad del siglo XVI. El *Digresionario*, haciendo honor a su propio título, es a la vez una poética, una retórica y una gramática. El libro, a mi entender, se concibió en un principio como repertorio de metros, rimas y estrofas españolas e italianas, conjugando la definición teorizadora con la *exercitatio*, mediante los numerosos ejemplos de obras citadas. Esta *exercitatio*, entendida en su sentido más técnico, se complementó con la escritura de una obrita menor, traducción de la *Batracomiomachia* griega pseudo-

homérica.¹³ A ello se le añadió también una reflexión sobre la esencia de lo poético y el modo de realizarlo fue desde las diversas disciplinas que tenían que ver con la palabra.

La concepción retórica de Olmeda parece dar una importancia sobresaliente a la *elocutio*. Esto se observa en la extensión con que los tropos y figuras son analizados en la parte final de la obra. Partiendo de una concepción ramista de la retórica (por otra parte existente en autores como Pedro Juan Núñez, Furió Ceriol y Sánchez de las Brozas, anteriores a Olmeda), en esta obra nos encontramos ante una retorización de la poética. Si ésta, desde Aristóteles, entraba en el análisis de las formas y los géneros, no se dedicaba al estudio de la dicción, labor de la gramática y de la elocuencia retórica. Olmeda, sin embargo, la considera capítulo importante de su texto. La gramática, por su parte, solía dividirse en el estudio de la letra, la sílaba, la dicción y la oración. También incluía un capítulo, más o menos independiente y extenso, dedicado a la prosodia y la métrica. Olmeda hace preceder su estudio elocutivo de esta sección gramatical, fundamentalmente métrica. A su vez, en esta sección introduce la teoría retórica de los *genera dicendi* y del *decorus*. En la primera parte Olmeda parece atenerse más a lo que es un tratado canónico de poética, hablando de los géneros poéticos y de sus formas métricas. Lo que toca a la *res* y a la adecuación de las formas y estructuras al contenido también es propiamente poético, siendo ésta la parte en que más fidelidad se guarda al modelo aristotélico. También aquí, sin embargo, las inferencias de la retórica son numerosas, en especial de la *inventio*.

Olmeda parece concebir un tratado misceláneo en el que predomina, bajo la apariencia de detallismo, el abigarramiento. Me parece percibir en él la forma de belleza totalizante, ordenada y jerárquica del manierismo. Quizá el miedo al hueco o al vacío expositivo explique en parte ese

abigarramiento de doctrinas que, provenientes de campos diversos, rellenan la descripción de lo poético. Se situaría, así, en la línea del comentario de Herrera a Garcilaso, viendo ambos como una enciclopedia literaria en ciertos aspectos guiada por este mismo sentido totalizador del que hablamos. Las dos obras, además, se caracterizarían por su preocupación por la expresión formal poética. "Digresión" y "digresionario" en este sentido alcanzan la significación no de exceso, como en cierto sentido barroco pudiera pensarse, sino de orden simétrico, global y totalizador. El orden del mundo, para Olmeda, se origina en Dios y desciende desde Él al hombre. En el orden de las ideas, la poesía deriva de Dios y recibe su forma y su significación verdadera a través de Él en el poeta, quien se convierte en *vas* y profeta o, si se quiere, siguiendo el modelo neoplatónico, en demiurgo de la palabra divina. La verdad es a Dios, en esta ecuación estética, como la poesía es al hombre.

Olmeda defiende un concepto de poeta como sabio virtuoso. Ya hemos visto los orígenes de tal concepción. La causa final poética se identifica con la causa primera: la poesía, creación del demiurgo humano como intérprete divino, se origina en la verdad y tiende hacia ella. En esta línea de descendencia vertical de Dios al poeta Olmeda entiende un estado intermedio: la sociedad o el hombre en sociedad. La disquisición inicial sobre las doctrinas epicúreas y estoicas le lleva a identificar lo social con la envidia. A mi entender, su repulsa de lo civil y su defensa del campo, tema de algunas de sus paradojas iniciales, no tiene la intención de proclamar un individualismo a ultranza. No hay que olvidar que los dos participantes en el diálogo están unidos por los lazos de colegialidad y que el tratado entero se entiende como un elogio de la poesía inmerso en la ciudad universitaria de Alcalá de Henares. Olmeda, pues, sostiene un edificio teórico que se basa

en Patrizi y remite a los teóricos políticos italianos, aunque él ha dado un paso más en la concepción del bloque social. La república de Patrizi, república civil y política que engloba gobierno y ciudadanos, es entendida en Olmeda como *res publica litterarum*. El sabio de Olmeda no está aislado en la soledad del yermo, ni su campo se entiende como el desierto eremita. Ha de verse, sin embargo, como participante de la comunidad de los sabios e inserto en la civilidad de la comunidad culta. La identificación de belleza y sabiduría en el neoplatonismo, la ecuación de sabiduría y virtud en el estoicismo, tienen como contrapartida la reducción del edificio civil a la república erudita en Olmeda. En el mismo sentido Saavedra Fajardo, algunas décadas después, llamará a su repaso de nombres y obras ilustres *República literaria*, dándole a la vez una forma a modo de república y aislándola de modo satírico con el calificativo "literaria" en la cima de la idealidad y la abstracción. De modo similar, la discusión de Olmeda sobre el origen de las lenguas y la consideración de todas en un plano de igualdad participa del mismo ideal comunitario que hizo del latín vehículo de participación cultural entre los espíritus sublimes de las academias europeas del saber. La retirada del sabio, como propugna Olmeda, es una retirada de lo mediocre en busca de la excelencia espiritual y cultural y se fundamenta en una concepción civil de la república de los letrados. Así también se entienden sus numerosas menciones y citas de autores clásicos, italianos, castellanos, catalanes, etc., a quienes une una excelencia espiritual de las almas. Su misma *exercitatio* final da prueba de ello. Se trata de una epopeya menor o burlesca, apta para espíritus cultivados y exquisitos, en el sentido de los epilios de Calímaco para la época alejandrina o de las *nugae* de Catulo en el círculo de los *poetae novi*. Al hombre sabio, rector del edificio político de la ciudad y de la república, lo ha sustituido, en la concepción de Olmeda, el hombre sabio rector de sí mismo. El

gnoscere se ipsum y el repudio de la ignorancia, según la concepción de Séneca, modulan la conducta de un sabio virtuoso a quien la palabra otorga su ser racional y con la que se organiza su vida social en la república de los letrados.¹⁴

El edificio que resulta es el de un orden cerrado. Las ciencias, en disposición jerárquica de dependencia, conducen al sabio. Este sabio producto de la educación (*ducere*, ‘conducción’ y ‘guía’) no es sino un ordenador de sí mismo. El orden cartesiano matemático y equilibrado se prueba más y más ajeno a una realidad de la que el cultivador de las letras queda escindido por pecado de suficiencia intelectual (dando origen a modos *ars artis*—“arte por el arte”—de ver la actividad letrada). Esta tendencia escapista, con el paso a tiempos más enmarañados y plenos de desilusión, llevará, como queda indicado, a Saavedra Fajardo a cerrar el círculo abierto con la *República* platónica considerando a la ralea de los sabios—insertos en una aséptica república de las letras—incapaces de todo gobierno y perjudiciales para la república política.¹⁵ La misma fuerza ordenadora lleva en su seno el germen de la exclusión de los no iniciados.

En resumen, el tratado de Olmeda se caracteriza por la utilización y asimilación de un *corpus* teórico-poético de origen italiano que entendía de modo activo la participación del sabio-poeta en el edificio civil. Sin embargo, más allá de las aparentes similitudes, Olmeda se distancia de este pensamiento al eliminar el carácter político de su reflexión poética y circunscribir el cultivo de la poesía al marco de una república de sabios de carácter erudito, virtuoso y exquisito: la *res publica litterarum*. A su vez, la temprana fecha de redacción, las numerosas citas de obras literarias vernáculas (castellanas e italianas especialmente) y su carácter completo de poética (en oposición al fragmentarismo de Sánchez de Lima y Rengifo) hacen del *Digresionario* un tratado cumbre de la teorización hispana renacentista.

Notas

¹ El título exacto es: “Digresionario poético de todas las diversidades de metros, así españoles como italianos, en el cual se trata la antigüedad y origen de la poesía, enseñando aquellas partes q[ue] ha de tener un perfeto y virtuoso poeta, con la ‘Paraphrasis de la Batrachomiomachia,’ del griego poeta Homero, por el Lic[encia]do Mesa de Lolmeda, complute[n]se, recopilado.”

² “Yo he visto este ‘Digresionario’ d[e]l Lic[encia]do Mesa del Olmeda, q[ue] por los s[ñores] d[e]l Consejo me fue cometo, y me parece q[ue], atento al trabajo y estudio q[ue] en él ha puesto el autor y ser obra provechosa por las materias q[ue] mueve de erudición, se le podrá dar la licencia q[ue] pide. [Firmado:] Don Alonso de Ercilla. [Segunda aprobación] Yo he vuelto a repasar este libro y digo lo q[ue] arriba tengo dicho y firmado de mi nombre. [Firmado:] Don Alonso de Ercilla.” No se olvide que Ercilla mismo es quien aprueba el *Arte poética española* de Rengifo (1592). Para más referencias a la labor de Ercilla como censor, véase Infantes.

³ En el mismo folio donde figura la licencia de Ercilla, y al final de la *Batracomiomaquia*, figura en el margen derecho la firma de Juan Gallo de Andrada. Se trata del secretario del Consejo de Su Majestad, el mismo que da la licencia para la impresión de los libros undécimo y duodécimo de la *Corónica General de España* de Ambrosio de Morales, impresos en Alcalá de Henares por Juan Iñíguez Lequerica en 1577. Para más referencias, ver Infantes.

⁴ Ver Sánchez de Lima. Como observa Balbín de Lucas, se trata de “la primera [arte poética] en que se formula, para españoles y de modo sistemático, la doctrina métrica de abolengo italiano” (Sánchez de Lima ix).

⁵ En el “Prólogo al discreto lector” Olmeda define “paradoxa” como “cossas de admiració[n] e fuera de opinió[n].” Covarrubias da la siguiente definición, al respecto, de “paradoxa”: “Los títulos que algunos escritores han buscado para hazer frontispicio en sus libros, sin embargo de que escriben en romance, nos los ponen en griego, como éste y otros, que es forçoso el

declararlos. Vale tanto como cosa admirable y fuera de la común opinión.”

⁶ El índice, que no llega a ser exhaustivo (“sin otros muchos [autores], que remite a sus digresiones poéticas”), da cuenta de la magnitud del aparato de obras citado. Así, además del elogio de Petrarca, Dante y Boccaccio, ya tópicos en los teóricos literarios del momento, la paradoja octava de la primera digresión alaba a “Torcato Tasso, Mapheo Venereo, Cossimo Racheli, Angelo Ingeniero, Linepio Giraldo, Verginio Turaçino, Aníbal Caro, Bartholo Çirilo, Peroto Capuro, Bartholomeo Rossi y Ludovico Rugero.” A éstos se unen, en la misma paradoja, menciones de Antón Bentor, Lucio Mariano y Mario Areçio; en la tercera paradoja (misma digresión), los de Bartholo Sirilo, Alesio Spínola y Juan Francisco Rutilario. Y la nómina de autores italianos no se agota ni con mucho con estas breves muestras.

⁷ Véase en general para el influjo italiano García Berrio, “La decisiva influencia” y “España e Italia,” y las obras de Prieto. Igualmente, véase Navarrete, el último estudio sobre el tema.

⁸ Véase López Grigera, recopilación de sus estudios precedentes sobre los aspectos preceptivo y práctico de la retórica, y García Berrio, “Formación,” para la evolución de la preceptiva retórica y el desarrollo de la poética horaciana y del *ingenium* en el siglo XVI español. Véase también Menéndez y Pelayo; Shepard; Kohut; y Porqueras Mayo. Para una evolución retórica similar en otros ámbitos europeos, ver Fumaroli y, para Portugal, Pinto de Castro.

⁹ Para la consideración de la retórica como ciencia general discursiva o “ciencia de la expresividad” (García Berrio, *Teoría* 140), ver, especialmente, García Berrio, *Teoría* 140-79 y Albaladejo Mayordomo. Para una reconsideración de la parte elocutiva de la retórica, ver las obras del Grupo μ .

¹⁰ El texto de Olmeda no sólo presenta una conjunción de retórica-gramática-poética sino que pretende establecer una pirámide jerárquica de las disciplinas de la palabra en la que la poesía y el poeta ocupan la cúspide, incluso por encima de la filosofía. Para la evolución de la retórica

desde la época clásica a la medieval, en esta línea de explicación de la confusión de que venimos hablando, ver las obras de Murphy. Para la jerarquización de las ciencias en el ámbito poético hispánico, ver Shepard.

¹¹ Ficino comentó el *Symposium* platónico en latín (1469), traduciéndolo al italiano en 1474 con el título de *Il libro dello amore*; el *Orfeo* de Poliziano data de 1480; el *Hectaplus* y *De dignitate hominis* de Pico della Mirandola datan de 1486.

¹² En esta especialización, sin embargo, cabe distinguir matices numerosos. Así, el senequismo rebrotará en el siglo XVII de manos de la desilusión y el pesimismo, a menudo emparentado con un tacitismo político en las obras políticas de Quevedo. El retiro de la vida urbana, como elogio de aldea y menosprecio de corte, se convertirá en tópico literario desde las silvas y poemas pastoriles italianos de la segunda mitad del XV, teniendo como antecedente el *Filocolo* boccacciano. Un idealismo político y estético parece que preside estas construcciones literarias, donde el retiro de la vida urbana se ve como un utopismo social y como una práctica de la virtud personal. Uno de los textos fundamentales de este proceso, el *Orfeo* de Poliziano, habla de un héroe pastoral que la mitología también proclama, curiosamente, como fundador de ciudades. Por no ir más lejos, las *Selvas de oro* de Balbuena han sido a menudo interpretadas como el poema pastoril más urbano de la literatura española. Ver Sabat de Rivers 17-48.

¹³ El tema de la *Batracomiomaquia* nos abre paso a la comparación de la obra del alcalaíno con la *Filosofía antigua poética* del Pinciano, el texto teórico-poético más completo de la tradición quinientista hispana. La obra pseudohomérica aparece citada tres veces en la obra del médico, estimando su estilo como elevado a pesar de la humildad de la materia. Igualmente, cabría establecer más similitudes entre los dos tratados. Así, la importancia de la noción del poeta-sabio como elegido en el Pinciano (cuyo origen se remonta al aristotélico “hoi kharíontes”) se relaciona con la excelencia

individual de Olmeda. Asimismo, ambos tratados defienden un concepto aristotélico de la poética, amén de aparecer en ambos numerosas consideraciones de índole platónica. Los dos, además, son los dos únicos tratados hispanos que se ofrecen como poéticas completas, aunque lo genérico se trata en la *Filosofía* con mayor amplitud y lo retórico-elocutivo obtiene más importancia en el *Digresionario*. En cualquier caso, la comparación entre las dos obras no puede dejar de considerar que, más allá de fuentes comunes, quizá exista la posibilidad de una relación directa entre ellas. Me inclino, en cualquier caso, a pensar, que el *Digresionario* es anterior al texto del Pinciano.

¹⁴ Por su similitud formal y estructural con el tratado poético-retórico de Olmeda hemos de citar el *Compendio apologético en alabanza de la poesía*, de Bernardo de Balbuena, prólogo a la épica de su *Grandeza mexicana*. En él, escrito algunos años después del *Digresionario*, bajo un aparato de autoridades muy similar al de Olmeda, se define un concepto de la poesía y del poeta dentro de un marco decantadamente político y civil, donde la *res publica litterarum* se inserta y alcanza sentido sólo dentro de la república civil. Asimismo, frente a la frivolidad del epilío de Olmeda, se destaca la épica comprometida de Balbuena. En cualquier caso la comparación resulta sintomática de cómo el concepto civil de la poesía se especializa, a partir de las mismas fuentes, en dos modos de entender el oficio poético radicalmente diferentes.

¹⁵ Sólo en este sentido cabe ver el fenómeno que Foucault denomina “crisis de la *episteme*.” El pensador y sabio humanista, por primera vez en la historia moderna, da el salto de la vinculación con la *res* empírica a la consideración de la *res* como excusa literaria. Ver también Saavedra Fajardo y Vilanova.

Obras citadas

- Albaladejo Mayordomo, Tomás. *Retórica*. Madrid: Síntesis, 1990.
- Balbuena, Bernardo de. *La grandeza mexicana y Compendio apologético en alabanza de la poesía*. Ed. Luis Adolfo Domínguez. México: Porrúa, 1971.
- Díaz Rengifo, Juan. *Arte poética española*. Salamanca, 1592.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Martín de Riquer. Madrid: Ediciones Turner, 1979.
- Foucault, Michael. *Las palabras y las cosas*. Trans. Joseph Rassam. Madrid: E.M.E.S.A., 1978.
- Fumaroli, Marc. *L'Âge de l'Eloquence*. Ginebra: Droz, 1980.
- García Berrio, Antonio. *España e Italia ante el conceptismo*. Madrid: C.S.I.C., 1968.
- . *Formación de la teoría literaria moderna*. Málaga: Filología Murcia, 1980.
- . “La decisiva influencia italiana en la ciencia poética del Renacimiento y Manierismo españoles.” *Studi e Problemi di Critica testuale*. Bologna: La Commissione, 1961. 135-60.
- . *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Grupo μ . *Rhétorique de la poésie*. Bruselas: Complexe, 1977.
- . *Rhétorique générale*. París: Larousse, 1970.
- Infantes, Víctor. “Ercilla aprueba la poética. Otra retórica desconocida del siglo XVI: el *Digresionario poético* del Licenciado Mesa del Olmeda (c. 1590).” *Angélica: Revista de Literatura* 1 (1991): 45-54.
- Kohut, Karl. *Las teorías españolas en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*. Madrid: C.S.I.C., 1973.
- López Grigera, Luisa. *La retórica en la España del Siglo de Oro*. Salamanca: Ediciones Universidad, 1994.

- López Pinciano, Alonso. *Philosophía antigua poética*. Ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: C.S.I.C., 1953.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Vols. 1-3 de Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Ed. Miguel Artigas. Madrid: C.S.I.C., 1940.
- Murphy, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- . *Three Medieval Rhetorical Arts*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- Navarrete, Ignacio Enrique. *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Pinto de Castro, Aníbal. *Retórica e teorização literária em Portugal*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1973.
- Porqueras Mayo, A. *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*. Barcelona: Puvill, 1986.
- Prieto, Antonio. *La poesía española del siglo XVI*. Vol. 2. Madrid: Cátedra, 1984. 2 vols.
- . *La prosa española del siglo XVI*. Vol. 1. Madrid: Cátedra, 1987. 2 vols.
- Saavedra Fajardo. *República literaria*. Ed. Vicente García de Diego. Madrid: Espasa-Calpe, 1922.
- Sabat de Rivers, Georgina. *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la colonia*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992.
- Sánchez de Lima, Miguel. *El arte poética en romance castellano*. 1580. Ed. Rafael Balbín de Lucas. Madrid: C.S.I.C., 1944.
- Shepard, Sanford. *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1962.
- Vilanova, Antonio. "Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII." *Historia general de las literaturas hispánicas*. Ed. Guillermo Díaz Plaja. Vol. 3. Barcelona: Vergara, 1968. 565-692.