

EDAD DE ORO

XIV



Este volumen se publica con subvención de la DGICYT
(Ministerio de Educación y Ciencia).

© Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid
EDAD DE ORO, Volumen XIV
I.S.B.N.: 84-7477-094-7
Depósito Legal: M-40059-1979
Fotocomposición: CADSA, S.A.
Imprime: S.S.A.G., S.A.
Lenguas, 14. Edif. Lunes, 3.^{er} planta
Villaverde Alto - 28021 Madrid



Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid

La XIV edición del SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO se celebró entre los días 14 y 17 de mayo de 1994 en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid y en la sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Cuenca, sobre el tema *Lope de Vega y su tiempo*. EDAD DE ORO agradece a Martín Muelas su ayuda en la organización de la parte conquense de este Seminario, que se desarrolló de acuerdo con el siguiente programa:

LOPE DE VEGA Y SU TIEMPO

PROGRAMA

Lunes 14 de marzo de 1994

Salón de actos de la Facultad de Filosofía y Letras

9:30 Apertura y presentación de *Edad de Oro, XIII; Manuscrt. Cao, V, y Catálogo de manuscritos poéticos castellanos de los siglos XVI y XVII en la Biblioteca Nacional*, por M. SWISLOCKI y A. de la GRANJA.

10:00 Conferencia inaugural. Preside: Pablo JAURALDE POU. Aurora EGIDO, *Escritura y poesía. Lope de Vega al pie de la letra*.

1. PRIMERA IMAGEN DE LOPE. Preside: Florencio SEVILLA ARROYO.

11:00 Francisco Javier BLASCO, *La imaginación en el amor: Lope*.

11:30 A. CAYUELA, *Las mujeres de Lope: un seductor en sus dedicatorias*.

12:00 Descanso.

2. OBRA POÉTICA DE LOPE (I). Preside: Teodosio FERNÁNDEZ.

12:30 J. M. BALCELLS, *“La Gatomaquia”, de la innovación al canon*.

13:00 A. CARREÑO, *Los mitos del yo lírico: “Rimas” (1609) de Lope*.

COLOQUIO.

Martes 15 de marzo de 1994

3. EDICIÓN DE LA OBRA. Preside: Luis IGLESIAS FEIJOO.

9:30 Jaime MOLL, *Los editores de Lope de Vega*.

10:00 Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ, *Las primeras ediciones de las "Rimas" de Lope*.

COLOQUIO.

4. OBRA POÉTICA DE LOPE (II). Preside: Jesús CAÑAS MURILLO.

11:00 Víctor de LAMA, *Lope ante la poesía de cancionero*.

11:30 Yolanda NOVO, *La elegía poética en Lope*.

12:00 Descanso.

5. OBRA POÉTICA DE LOPE (III). Preside: Antonio CARREÑO.

12:30 Begoña LÓPEZ BUENO, *"Beatus ille" y Lope*.

13:00 Francisco RICO, *"Puesto el pie en el estribo..."*

13:30 COLOQUIO.

16:30 Presentación del volumen *La oda* (Univ. de Sevilla), por Alberto BLECUA.

6. LOPE A TRAVÉS DEL TIEMPO. Preside Mario HERNÁNDEZ.

16:45 J. OLEZA, *El romanticismo alemán y la nueva imagen literaria de Lope*.

17:15 F. J. DÍEZ DE REVENGA, *El "descubrimiento" de la poesía de Lope (1920-1936)*.

17:45 Miguel ÁNGEL TEIJEIRO, *Tradición y pervivencia de un verso lopesco: "Lechugas para briosas"*.

Miércoles, 16 de marzo de 1994

Salón de actos de la sede de la U.I.M.P. en Cuenca.

7. UN LOPE NO TAN CONOCIDO. Preside: Antonio REY HAZAS.

19:30 Manuel FERNÁNDEZ NIETO, *La "Gatomaquia", de poema a comedia*.

20:00 Francisco Javier ÁVILA, *En el ciclo "De Senectute": "La Dorotea", entre la serenidad y la desesperación*.

IGLESIA DE SAN MIGUEL

21:00 Concierto del Coro Alonso Cobo.

Jueves 17 de marzo de 1994

11:00 Preside: Laura DOLFI. *I Jornadas de grupos de investigación sobre la Edad de Oro. Grupo "Pro Lope"*, de la Universidad Autónoma de Barcelona, dirigido por Alberto BLECUA. Sesión de trabajo con la participación de investigadores.

COLOQUIO.

8. UNA VENTANA SOBRE EL TEATRO DE LOPE DE VEGA. Preside: Luciano GARCÍA LORENZO.

17:00 Maximiliano CABANAS, *Lope de Vega y Madrid: fiestas y celebraciones*.

17:30 José María DÍEZ BORQUE, *Lope para Palacio*.
COLOQUIO.

9. CLAUSURA. Preside: Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO.

20:00 Presentación de las *Rimas*, de Lope de Vega, ed. de Felipe Pedraza, por Martín MUELAS.

20:30 Resumen del Seminario, por Pedro ROJO ALIQUE.
21:00 Claudio GUILLÉN, *Las epístolas poéticas de Lope*.
22:00 Palabras finales, por Pablo JAURALDE POU.

COMISIÓN ORGANIZADORA: Natalia Beltrán, Nuria Martínez, Lola Montero, Felipe Perucho, Julián Rojo, Julio Varas, Elena Varela.

DIRECCIÓN: Pablo Jauralde Pou y Florencio Sevilla Arroyo.

FRANCISCO JAVIER ÁVILA*"La Dorotea": arte y estrategia de senectud, entre la serenidad y la desesperación.* 9**JOSÉ MARÍA BALCELLS***"La Gatomaquía": de la innovación al canon.* 29**MAXIMILIANO CABANAS***Lope de Vega y Madrid: fiestas y celebraciones.* 37**ANTONIO CARREÑO***Los mitos del yo lírico: "Rimas" (1609) de Lope de Vega.* 55**ANNE CAYUELA***Las mujeres de Lope: un seductor en sus dedicatorias.* 73**LOLA CIGÜEÑA BECCARIA***Hallazgo de una comedia perdida de Lope de Vega: "El Otomano famoso".* 85**FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA***El "descubrimiento" de la poesía de Lope (1920-1936).* 109**AURORA EGIDO***Escriptura y poesía. Lope al pie de la letra.* 121**MANUEL FERNÁNDEZ NIETO***"La Gatomaquía" de Lope, de poema a comedia.* 151**CLAUDIO GUILLÉN***Las epístolas de Lope de Vega.* 161**VÍCTOR DE LAMA***Lope, poeta de cancionero.* 179**BEGOÑA LÓPEZ BUENO***"Beatus ille" y Lope. (A vueltas con un "Cuán bienaventurado").* 197**JAIME MOLL***Los editores de Lope de Vega.* 213**YOLANDA NOVO***La elegía poética en Lope.* 223

FELIPE PEDRAZA JIMÉNEZ

Las primeras ediciones de las "Rimas" de Lope de Vega, y sus circunstancias. 235

AZUCENA PENAS IBÁÑEZ

Estudio del registro lingüístico coloquial en las comedias de Lope de Vega. 247

CARMEN SANZ AYÁN

Recuperar la perspectiva: Mateo de Salcedo, un adelantado en la escena barroca (1572-1608). 257

CRÓNICA

DELIA GAVELA

Almagro y sus jornadas de teatro clásico. 287

JOSÉ MONTERO REGUERA

El cervantismo del curso 1993-1994. 293

PEDRO C. ROJO ALIQUE

Lope de Vega y su tiempo. 299

RESEÑAS

De FRANCISCO FLORIT DURÁN a PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *El divino Jasón*. Edición de Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti, Kassel: Universidad de Navarra y Edition Reichenberger, 1992. 305

PABLO JAURALDE POU, *Acerca de unas "Obras Completas" de Cervantes*. Reseña a MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *Obras completas*. Edición de Domingo Ynduráin Muñoz, Madrid: Fundación Castro-Editiones Turner, 1993, 4 vols. 307

De JOSÉ MONTERO REGUERA a MARIA ROSA SCARAMUZZA VIDONI (ed.), *Rileggere Cervantes. Antologia della critica recente*, Milán: LED-Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 1994. 313

De PEDRO C. ROJO ALIQUE a LUIS DE GÓNGORA, *Soledades*. Edición introducción y notas de Robert Jammes, Madrid: Castalia, 1994. 316

De MERCEDES SÁNCHEZ SÁNCHEZ a VICTORIANO RONCERO LÓPEZ, *Historia y política en la obra de Quevedo*, Madrid: Editorial Pliegos, 1991. 323

LA DOROTEA: ARTE Y ESTRATEGIA DE SENECTUD, ENTRE LA SERENIDAD Y LA DESESPERACIÓN

A Juan Manuel Rozas

1. ARTE Y ESTRATEGIA

Es sabido cuán difícil resulta desenlazar vida y literatura en Lope. Las relaciones entre una y otra son a menudo de una complejidad que no aparece a primera vista. Puede ocurrir, por ejemplo, que una conexión en apariencia evidente entre lo vivido y lo escrito sirva para encubrir otras vinculaciones menos obvias entre ambos planos. En cualquier caso, esas conexiones más o menos ocultas tampoco implicarán que lo literario se subordina a lo biográfico; más bien la verdadera literatura se sirve de las vidas, aunque tener en cuenta determinadas vivencias ilumine aspectos de la urdimbre literaria. Si lo que perdura es el *Quijote* y no la persona de Cervantes, si pervive *La Dorotea* y no el hombre Lope de Vega, quizás habría que invertir los términos y pensar, no que de tal vida salió tal obra, sino que, para que ésta se escribiera, hubo de vivirse una determinada vida y no otra.

Para que se escribiese *La Dorotea*, la vida de Lope en sus últimos años hubo de convertirse, como ha mostrado Rozas, en una búsqueda insistente, casi obsesiva, de la dignidad en un triple plano: moral (tras sus escándalos amorosos), económico y literario¹. En el plano literario, perseguía el viejo Lope ser finalmente considerado

¹ Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. prep. por Jesús Cañas Murillo (Madrid: Cátedra, 1990), pp. 77 y ss. En este volumen se hallan reunidos diversos trabajos donde Rozas configura magistralmente lo que él llamó “ciclo de senectute”, entre ellos “El «ciclo de senectute»: Lope y Felipe IV” (pp. 73-132), “Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)” (pp. 133-168), “El género y el significado de la *Eglora a Claudio*” (pp. 169-196), “Burguillos como heterónimo de Lope” (pp. 197-220), y “Texto y contexto en *El castigo sin venganza*” (pp. 355-384).

un escritor docto, y defender su primacía frente a los *pájaros nuevos* o *noveles*, jóvenes escritores que comenzaban a ganarle la partida². Destaca entre estas rivalidades la guerra personal y literaria con el joven erudito José Pellicer de Salas (1602-1679), contra quien probablemente compitió sin éxito en 1629 por el cargo de Cronista del Reino, iniciándose así una enemistad que dura varios años, en los que el Fénix está convencido de que los ataques de Pellicer y otros *noveles* le cierran las puertas de la Corte³. Porque, claro está, la solución para esa búsqueda de dignidades desde donde poder escribir sin premuras era conseguir un puesto en Palacio, o el apoyo firme de algún mecenas. En 1627 se abre “un nuevo capítulo” en su infructuosa aspiración a un mecenazgo; esta fecha marca el comienzo del ciclo de *senectute*⁴.

Rozas analizó el carácter “bifronte” de algunas obras de esta etapa última, textos donde aparece un tema expreso y subyacen los temas de *senectud*⁵. Sobre *La Dorotea* —publicada en 1632, tres años antes de la muerte de su autor— advirtió que “debería volver a leerse” a la luz de este contexto, y señaló rasgos y pasajes concretos de la obra que encajan plenamente en dicho período⁶, al margen del comentario jocoso del soneto *cultidablesco* (acto IV, esc. 2 y 3), parodia, como señalaron Blecua y Morby, del prolífico comentario de los textos gongorinos que son las *Lecciones solemnes a las Obras de D. Luis de Góngora...* (1630) de Pellicer⁷. Ro-

² Se trata de dramaturgos como Villaizán, Mira, Coello, Diamante, Cubillo, y sobre todo Calderón, en quien Lope vio pronto a un competidor temible; véase Rozas, *Estudios*, pp. 370-374.

³ Fue un enfrentamiento con varias fases donde no hay que ver sencillamente un “Lope bueno” frente a un “Pellicer malo”, sino actitudes más complejas por ambas partes; véase el citado estudio de Rozas, “Lope contra Pellicer”, en *Estudios*, esp. pp. 162-168. Sobre Pellicer, sus *Lecciones solemnes* y el conflicto con Lope, véase también Dámaso Alonso, “Todos contra Pellicer” y “¿Cómo contestó Pellicer a la befa de Lope?”, *Estudios y ensayos gongorinos*, (Madrid: Gredos, 1955), pp. 454-479 y 480-501; asimismo, L. Iglesias Feijoo, “Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIX (1983), pp. 141-203.

⁴ Véase Rozas, *Estudios*, pp. 78-83, donde se señala que, tras el fracaso de 1629 en la aspiración al puesto de Cronista Real, Lope persiguió en vano otro cargo en la Corte, desde finales de 1630: “... la cuestión del oficio en la Corte es la gran obsesión, ya que va de principios de 1631 hasta su muerte” (p. 83).

⁵ Por ejemplo, en la *Elogia panegírica*, escrita en torno a la primavera de 1631, o en la de *Amarilis*; véase Rozas, *Estudios*, pp. 95-97 y 109-112, respectivamente.

⁶ Sólo incluye en el corpus estricto de *senectute* “poemas y fragmentos en prosa” de *La Dorotea*. Señala como rasgos de esta etapa lo expuesto en algún pasaje del prólogo “Al teatro”, la inserción en las *barquillas* del tema del desengaño ante la falta de recompensas, y la inclusión de un fragmento en prosa donde se distingue entre *criado* y *tercero* (acto V, esc. 2), como contestación al prólogo de las *Lecciones solemnes* de Pellicer; también el soneto *La Fábula*, finalmente no incluido en *La Dorotea*. Véase Rozas, *Estudios*, pp. 87-89, 107-109, 149-153 y 372-373.

⁷ J.M. Blecua, “Introducción” a su ed. de *La Dorotea* (Madrid: Univ. de Puerto Rico y Rev. de Occidente, 1955), pp. 5-93, esp. 66-67; E.S. Morby, ed., *La Dorotea*, 2.^a ed. rev. (Madrid y Berkeley: Univ. of California Press y Ed. Castalia, 1968 [1.^a ed. 1958]), n. 73, p. 320; por esta edición citaré la obra en adelante, indicando acto, escena y página. Sobre el comentario paródico véase también Rozas, *Estudios*, pp. 186-187.

zas afirma que *La Dorotea*, aun siendo “arte por el arte”, es lanzada por Lope “a la cabeza de los noveles y del comentarista de Góngora”⁸. Creo, sin embargo, que la influencia de las preocupaciones de senectud en la génesis y configuración de la obra tal como nos ha llegado⁹ va más allá de lo visto hasta ahora.

Tradicionalmente, la crítica, entre la que cabe destacar el extenso e imprescindible estudio de Trueblood¹⁰, ha considerado que el núcleo primordial y generador de la obra es una experiencia biográfica, los juveniles y tormentosos amores de Lope con Elena Osorio¹¹, aunque *La Dorotea* no se limite a ser la recreación poética de ese episodio, y represente un testimonio excepcional, entre confesión y legado último, vital y estético, que Lope quiso dejar a la posteridad¹². No obstante, por más que esté enriquecida o mediatizada por la trayectoria artística y humana posterior de Lope, *La Dorotea* es para Trueblood, ante todo, la “expresión artística”—recuérdese el título de su libro: *Experience and Artistic Expression in Lope...*—de aquella “experiencia” juvenil, cercana más tarde a una obsesión¹³. Hay que plantearse, sin embargo, hasta qué punto es también la oblicua expresión artística de otras experiencias de los años inmediatamente anteriores a 1632.

Estamos, como ha puesto de relieve Márquez Villanueva, ante una obra de ex-

⁸ Rozas, *Estudios*, pp. 165-166.

⁹ Sobre la “*Dorotea* primitiva” véase A.S. Trueblood, “The Case for an Early *Dorotea*: A Reexamination”, *PMLA*, 71 (1956), pp. 755-798; también F. Márquez Villanueva, “Literatura, lengua y moral en *La Dorotea*”, en *Lope: Vida y valores*, (Río Piedras: Ed. de la Univ. de Puerto Rico, 1988), pp. 143-267, esp. pp. 146-147, n. 10. Al margen de otras posibilidades que apuntaremos más abajo, aún pueden subscribirse estas palabras de Morby: “Mientras falten pruebas concluyentes, yo me inclino a creer que nuestra *Dorotea* es una obra de vejez y que la primitiva, si existió, debió de ser muy distinta” (“Introd.”, p. 21).

¹⁰ Alan S. Trueblood, *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of “La Dorotea”* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1974). Otras aportaciones ya clásicas al estudio de *La Dorotea*, aparte de las citadas más arriba, son las de K. Vossler, *Lope de Vega y su tiempo* (Madrid: Revista de Occidente, 1933), pp. 200-214; J. F. Montesinos, “Lope, figura del donaire”, en *Estudios sobre Lope de Vega* (Salamanca: Anaya, 1967), pp. 65-79 y, sobre las piezas poéticas, pp. 201-213; L. Spitzer, *Die Literarisierung des Lebens in Lope's “Dorotea”* (Bonn y Colonia: Rohrscheid, 1932); Alda Croce, “*La Dorotea*” di Lope de Vega, *estudio critico seguito dalla traduzione delle parti principali dell'opera* (Bari: Laterza, 1940); F. Monge, “*La Dorotea*” de Lope de Vega”, *Vox Romanica*, XVI (1957), pp. 60-145. Véase el “estado de la cuestión” planteado por Trueblood (*Experience*, pp. 4-10), Rozas (*Estudios*, pp. 28-29), y más recientemente por A. Carreño, en F. Rico, A. Egido et al., eds., *Historia y crítica de la literatura española, 3/1. Siglos de Oro: Barroco. Primer suplemento* (Barcelona: Crítica, 1992), pp. 100-101.

¹¹ Véase Trueblood, *Experience*, cap. II, “Lope and Elena Osorio”, pp. 21-47 y cap. VII, “History and Poetry in *La Dorotea*”, pp. 202-266.

¹² Véase el capítulo conclusivo de Trueblood, “The Meaning of *La Dorotea*”, *Experiencie*, pp. 603-631, y el estudio ya citado de Márquez Villanueva, esp. pp. 259-267.

¹³ Trueblood (*Experience*, p. 631) ve a Lope al concluir *La Dorotea* liberado y satisfecho por haber alcanzado finalmente el límite expresivo de una materia biográfica manejada por él durante largo tiempo, es decir, la que podríamos llamar “materia Osorio” (en adelante usará este apellido para referirme a esas vivencias y a su reflejo en la literatura de Lope). La consideración de este episodio como una obsesión del Fénix es general en la crítica; véase por ej. Blecua, “Introd.”, p. 32; Morby, “Introd.”, p. 32; Trueblood, *op. cit.*, p. 2.

traña complejidad¹⁴, que se resiste a ser descifrada completamente. La condición “bi-fronte” de otros textos se problematiza aún más en un libro que se diría semejante a un prisma de diversas caras cuyo contenido se aprecia con diferentes matices en función de la cara elegida para observarlo. La que me ocupará aquí, es en cierto modo la opuesta a una de las más estudiadas, la del desengaño¹⁵, con la cual entra en una suerte de tensión dialéctica: la cara pragmática y estratégica derivada de las preocupaciones del viejo Lope, que aspira a solucionar sus problemas vitales con un puesto en la Corte o al lado de un mecenas, y a salir victorioso en sus rivalidades literarias.

Analizado éste que podría llamarse prisma doroteico en el contexto de *senectute* tal como lo ha plasmado Rozas, cabe afirmar que, entre los diversos objetivos de Lope en *La Dorotea*, hay uno fundamental: dar a la luz una gran obra que le permita alcanzar esas dignidades que en el triple plano mencionado creía merecer. Si la *Égloga a Claudio* es un “memorial de pretendiente en verso”¹⁶, *La Dorotea* quiere ser, entre otras cosas, la gran réplica frente a la competencia y los ataques de los nuevos escritores, y el gran mérito final que Lope presenta como credencial con vistas a conseguir alguna recompensa de quienes veía como poderosos olvidadizos o injustos. Las nociónes, aplicadas por Rozas a *El castigo sin venganza*, de “arte” y “estrategia de *senectute*”, son fundamentales también en *La Dorotea*¹⁷. En los dos o tres años anteriores a 1632, Lope no escribe exactamente en “un remanso de serenidad”¹⁸, aunque aspire a lograrla, y la capacidad de distanciamiento de su vejez se la proporcione a veces.

¹⁴ Márquez Villanueva la define como “un libro de extraña e inquietante belleza, que no se parece a ningún otro (ni siquiera, en rigor, a *La Celestina*) y que aun para nosotros conserva ciertas facetas de hermetismo” (*Lope*, p. 149). A la complejidad de *La Dorotea* ya se refirió A. Croce, *op. cit.*, p. 16. Rozas indica que la obra puede verse “...—entre otros muchos significados— también como polémica contra Pellicer y con los dramaturgos jóvenes” (*Estudios*, p. 150; subr. mío).

¹⁵ Véase A. Croce, *op. cit.*, pp. 70-101; Blecua, “Introd.”, pp. 75-80; Trueblood, *Experience*, cap. X, pp. 529-602.

¹⁶ Rozas, *Estudios*, p. 153; sobre la *Égloga a Claudio* véase el trabajo de Rozas mencionado en la nota 1 (*Estudios*, pp. 169-196). Los aspectos comunes entre *La Dorotea* y la *Égloga a Claudio* son más de los que llegó a ver Rozas, quien contrapuso las dos obras: la primera, “gozosa literatización que ennoblecen y purifican un episodio de su vida”, y la segunda “atada a circunstancias materiales concretas” (*Estudios*, p. 195).

¹⁷ Véase Rozas, *Estudios*, pp. 374-383; también A. Carreño, “Las ‘causas que se silencian’: *El castigo sin venganza* de Lope de Vega”, *Bulletin of Comediantes*, 43.1 (Summer 1991), pp. 5-19.

¹⁸ La expresión es de Amado Alonso —“A los setenta años, en aquel remanso de serenidad en que produjo la maravillosa *Dorotea...*”—, en *Materia y forma en poesía*, 3.^a ed., 3.^a reimpr. (Madrid: Gredos, 1986 [1.^a ed.: 1955]), p. 109. Esta idea está en la base del estudio de Trueblood, quien se refiere a “the serenity of outlook that made *La Dorotea* possible” (*Experience*, p. 20); también Morby habla de la “cumbre de serenidad” (“Introd.”, p. 32) desde la que se escribe la obra. Al atribuir esta serenidad al más tardío de los “dos tiempos” (véase Morby, “Introd.”, p. 23, y antes Vossler, *op. cit.*, p. 204) de *La Dorotea*, este tiempo se ha convertido en mera atalaya desde donde contemplar distanciada y serenamente el tiempo juvenil, y han pasado inadvertidas proyecciones fundamentales en la obra de ciertas vivencias de la vejez. Frente a la noción de un viejo Lope con serenidad absoluta, Carreño coincide con la tesis de Rozas al referirse a “el período más angustioso de la vida de Lope (1629-1635)” (“Las ‘causas’”, p. 11).

No es cuestión de reducir el “impulso creador” de Lope exclusivamente a motivaciones pragmáticas, sino de considerar que en una obra compleja también lo son el entramado de motivos que llevan al autor a escribirla y los objetivos que persigue. Resulta imposible separar objetivos estrictamente literarios, y preocupaciones “trascendentes”, de las vicisitudes cotidianas y los aspectos prácticos y materiales¹⁹. Las influencias se dan en ambos sentidos; lo artístico no surge al margen de lo material, pero tampoco lo material tiene autonomía respecto a lo artístico: alcanzar las dignidades mencionadas, lograr un *status* social o económico, no son tanto objetivos en sí mismos cuanto vías de obtener una confirmación palpable de la valía literaria, puesta en tela de juicio por ingratitudes o críticas²⁰. Estas contrariedades y aspiraciones de senectud guardan una estrecha y más o menos silenciada relación, a mi parecer, con la utilización del asunto Osorio como hilo conductor de *La Dorotea*, con el género adoptado, y con otras peculiaridades de la obra, al tiempo que permiten observar bajo nueva luz algunos aspectos de la *acción en prosa*.

2. EL DESPLAZAMIENTO: “¿CÓMO NO HAS CANTADO ALGUNA COSA DE DOROTEA?”

Los preliminares de *La Dorotea*²¹ tienen tanto de elogiosa presentación como de encubrimiento. Cuando Lope asegura que “El assunto fue historia y aun pienso que la causa de auerse con tanta propiedad escrito” (p. 52), Trueblood señala que el Fé-

¹⁹ Entre las preocupaciones trascendentales, Trueblood señala “the mutable character of reality, the corrosive work of time, the instability of forms and feelings constantly in process of transformation” (*Experience*, p. 529). Para otras motivaciones véase José Almeida, “La apología personal y la defensa teórica disimuladas en *La Dorotea*”, *Homenaje a Alberto Porqueras Mayo* (Kassel: Reichenberger, 1989), pp. 285-298; Almeida considera —en la línea de Entrambasaguas, en sus *Estudios sobre Lope de Vega* (Madrid: CSIC, 1946-1958), II, pp. 198-202— que la “guerra” que perdura en la obra es la mantenida con Torres Rámila y los aristotélicos, posibilidad descartada por Rozas (*Estudios*, p. 151); sin duda no es ésta la polémica fundamental, aunque persista algún recuerdo, como en las alusiones a los preceptos aristotélicos (por ej., p. 52 y V, 3, 405). Jaime Moll ha conectado la publicación y el género de *La Dorotea* con la suspensión de licencias para comedias y novelas en esos años, y con la voluntad de Lope de mantener la comunicación con sus lectores; véase J. Moll, “Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634”, *BRAE*, LIV, 1974, pp. 97-103, y “¿Por qué escribió Lope *La Dorotea?*”, *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, II (1979), pp. 7-11.

²⁰ En este sentido, no se trata de sustituir la supuesta “obsesión Osorio” por otras con el mecenazgo o Pellicer, sino de ver en estas manifestaciones parciales de una obsesión más honda y más extensa, la obsesión literaria de Lope, que contesta con una obra excepcional como *La Dorotea* a quienes, desde la ingratitud o la desatención (posibles mecenas), y la competencia, la crítica o el insulto (rivales literarios), no hacían sino cuestionar —paradójica y dolorosamente al final de una deslumbrante carrera de escritor— su estatura literaria.

²¹ Son la dedicatoria al conde de Niebla y el “Al teatro de don Francisco López de Aguilar”, tras quien se esconde Lope. Véase Morby, ed., *Dorotea*, p. 50, n. 8. El borrador autógrafo de “Al teatro” se encuentra en el códice Daza; véase J. de Entrambasaguas, “Un códice de Lope de Vega autógrafo y desconocido”, *Revista de Literatura*, XXXVIII, 76 (1970), pp. 5-117, esp. p. 68.

nix quiere dejar muy claras las “raíces personales”²² de su obra, nacidas del episodio con Elena. Hay, no obstante, otras “raíces personales”. Lope quiere llamar la atención del lector sobre la historia externa para encubrir otra historia latente, que es la causa de que la obra se haya escrito con tan peculiar “propiedad”.

En efecto, ya en las primeras escenas se observa el desplazamiento, del que el autor era muy consciente, desde la experiencia juvenil a la de los últimos años del viejo Lope, pretendiente frustrado, acosado por los jóvenes literatos y eruditos. La *acción en prosa* se abre con el planteamiento del asunto Osorio, en concreto sobre la conveniencia de sustituir a Fernando por el rico don Bela. En la cuarta escena del primer acto aparece Fernando acompañado de su ayo Julio; el joven ha tenido un sueño en el que Dorotea tomaba el oro que arrojaba un hombre desde una nave. Una vez expuesto el sueño, conversan sobre el oro, las cuerdas de guitarra y las mujeres; finalmente interpreta Fernando el famoso romance “A mis soledades voy”. Es evidente que oímos la voz del viejo Lope²³; sin embargo, ha pasado inadvertido el trasfondo de algunos versos, que entronca con el centro mismo de los temas *de senectute*.

Uno fundamental es la contienda con Pellicer, quien llega a representar, más que un mero enemigo literario a título personal, un símbolo²⁴ de los diversos obstáculos que Lope encuentra en su aspiración a las dignidades que creía merecer en su ancianidad y habían de refrendar su categoría como escritor. Hay un episodio crucial en esa guerra: el furibundo ataque del comentarista de Góngora en la dedicatoria y el prólogo de las *Lecciones solemnes*²⁵, publicadas en 1630, dos años antes de la publicación de *La Dorotea*; Pellicer alude a Lope con diversas lindezas: viejo ignorante, necio, loco, envidioso, imitador frustrado de Góngora, corruptor de las obras de don Luis, frecuentador de poliantheas, idiota y hombre sin honra²⁶.

Tras leer esta desmesurada acumulación de insultos en torno a dos primordiales, *necio e ignorante*, se aprecia que la oposición *él/yo* planteada en un pasaje de “A mis soledades voy” no es otra que la de Pellicer/Lope: el Fénix le devuelve los

²² Trueblood, *Experience*, p. 202.

²³ Tenemos un término *a quo* para el poema: en los vv. 53-56 se alude a la Pragmática de 1 de agosto de 1628, por la que se devalúa en un 50% la moneda de cobre; véase Trueblood, *Experience*, p. 759, n. 35 y A. Carreño, *El romancero lírico de Lope de Vega* (Madrid: Gredos, 1979), p. 251, n. 44. Sobre este romance véase L. Spitzer, “A mis soledades voy...”, *Revista de Filología Española*, XXIII (1936), pp. 397-400; W.L. Fichter y F. Sánchez y Escrivano, “The Origin and Character of Lope de Vega’s ‘A mis soledades voy’”, *Hispanic Review*, XI (1943), pp. 304-313; Trueblood, *Experience*, pp. 582-588; Carreño, *Romancero*, pp. 244-254. Sobre la escena I, 4, Morby, “Introd.”, pp. 40-41, y Trueblood, *Experience*, pp. 363-364.

²⁴ Rozas, *Estudios*, p. 383.

²⁵ Se trata de la “Dédicatoria al Cardenal Infante, don Fernando de Austria” y el prólogo “A los ingenios doctísimos de España, beneméritos de la erudición latina”. Citaré esta obra por el ejemplar U/3839 de la Bibl. Nacional de Madrid.

²⁶ Véase D. Alonso, “¿Cómo contestó Pellicer...”, pp. 488-500.

insultos, con la gran diferencia de que los inserta en una composición que va mucho más allá de una mera réplica, para alcanzar un nivel literario que se sitúa a años-luz de Pellicer. El poema en su conjunto merece un análisis más demorado desde la perspectiva que propongo; baste notar ahora ciertas alusiones:

Entiendo lo que me basta,
Y solamente no entiendo
Cómo se sufre a sí mismo
Vn ignorante soberbio.

De quantas cosas me cansan,
Fácilmente me defiendo;
Pero no puedo guardarme
De los peligros de vn necio.

El dirá que yo lo soy,
Pero con falso argumento;
Que humildad y necedad
No caben en vn sujeto.

La diferencia conozco,
Porque en Él y en mí contemplo
Su locura en su arrogancia,
Mi humildad en mi desprecio.

O sabe naturaleza
Más que supo en este tiempo,
O tantos que nacen sabios
Es porque lo dicen ellos.

“Sólo sé que no sé nada”,
Dixo vn filósofo, haciendo
La cuenta con su humildad,
Adonde lo más es menos.

No me precio de entendido,
De desdichado me precio;
Que los que no son dichosos,
¿Cómo pueden ser discretos?

(I, 4, 88-89, vv. 13-40)

El verso “El dirá que yo lo soy [necio]” y el “falso argumento” apuntan a los Preliminares de las *Lecciones solemnes*. En ese “tantos que nacen sabios” se alude a la juventud del “ignorante soberbio” —28 años al publicar las *Lecciones*— y su supuesta sabiduría²⁷. El interés por mostrar “mi desprecio” frente a “su arrogancia”

²⁷ El tema del “saber” —“Sólo sé que no sé nada” en el romance (v. 33)— aparece varias veces en *La Dorotea* como evidente resonancia de la batalla con Pellicer y los insultos de las *Lecciones*. Esto no

explica la estrategia de semiocular los temas de senectud bajo el asunto Osorio: cuanto más explícitamente replicase a Pellicer más evidenciaba que no había tal despreocupación²⁸.

Hacia el final del romance aparece sesgadamente el otro gran tema *de senectute*, la ingratitud de los poderosos, posibles mecenas, que será finalmente vengada en los sepulcros, “Porque solamente en ellos / De los poderosos grandes / Se vengaron los pequeños” (vv. 90-92). Más abajo (vv. 93 y ss.) el sujeto poético confiesa envidiar a quienes escriben —en el polo opuesto de Pellicer, y del propio Lope en cuanto que se enfrenta al cronista— “Sin libros y sin papeles” (v. 97), aquellos a los que “No los despiertan cuidados, / Ni pretensiones ni pleitos” (vv. 103-104) y “Nunca, como yo, firmaron / Parabién, ni Pascuas dieron” (vv. 107-108)²⁹. Repito que no se trata de limitar el poema a una réplica o diversas alusiones, sino de apuntar vivencias relacionadas con el texto —mucho más relevantes para el viejo Lope que la historia Osorio—, trascendidas en él con creces, y sobre todo ver cómo discurre más o menos subterráneamente —“Con esta embidia que digo, / Y lo que passo en silencio...” (vv. 109-110; subr. mío)— esa otra “historia” de *La Dorotea*. Hay en la obra, pues, un núcleo externo, el del asunto Osorio, y otro latente, el de las preocupaciones pragmáticas y literarias de senectud. El desarrollo de cada uno de esos dos núcleos genera sendos ámbitos o espacios literarios que se superponen, alternan o confunden, lo que contribuye decisivamente a la complejidad de la *acción en prosa*.

La pregunta que hace Julio tras escuchar el que Fernando llama “romance de Lope” es muy significativa: “¿Cómo no has cantado alguna cosa de Dorotea?” (I, 4, 91). La cuestión tiene más miga de lo que parece: en efecto, Julio, y cualquier lector, puede preguntarse por qué lo primero que canta este Fernando que estaba “desvelado en Dorotea” (I, 4, 86) no es nada referente a ella, que sería lo esperable si la

sólo ocurre en los límites del comentario paródico —por ej.: “como los autores modernos, que piensan que es erudición ensartar nombres sin leer los libros” (IV, 3, 340)—; en la escena que nos ocupa, Fernando presta la voz al viejo Lope para decirle al eruditó Julio lo que diría el Fénix al eruditó Pellicer: “No ay cosa de que no quieras saber algo, y de todo no sabes nada” (I, 4, 85). En otro lugar Fernando y Julio vuelven a hablar por Lope: “Nunca yo me he puesto en el número de los que saben”, dice el primero, a lo que el ayo responde: “Esso es dezir que sabes. Porque si no supieras, creyeras que sabias” (V, 3, 414). Es significativo que en la escena donde aparece Fernando por última vez, se traiga esta frase del *Eclesiástico*, libro que versa sobre la sabiduría y su origen divino: “la corona de la sabiduría es el temor de Dios” (V, 8, 444).

²⁸ El espíritu lúdico estudiado por Trueblood (*Experience*, pp. 152-163 y 614-623) en *La Dorotea* como actitud vital de la vejez, tiene también mucho de estrategia y de encubrimiento de un Lope atribulado, que al mismo tiempo intenta superar las contrariedades desde el distanciamiento y el desengaño.

²⁹ El tema de las lisonjas de pretendientes y la ingratitud de los señores vuelve a aparecer en el “Arancel con que ha de andar vn cauallero indiano en la Corte” (II, 4, 161-162): “No se acueste sin haber dicho o hecho alguna lisonja donde pretende...”; el arancel termina con estas palabras tan elocuentes en el ámbito *de senectute*: “Y si quisiere parecer señor, no pague lo que debiere, o por lo menos lo dilate tanto que se muera de pesadumbre el que lo pide”.

historia Osorio se hubiese escrito con “propiedad”, como dice Lope. La respuesta que da Fernando a “¿Cómo no has cantado alguna cosa de Dorotea?” no es menos significativa: “Por la pesadumbre que me ha dado aquello del oro”. Nos hallamos ante un recurso fundamental en la obra, las frases “bifrontes”, que tienen una lectura en el ámbito Osorio y otra en el ámbito de senectud. No sabemos si escuchamos a Fernando-Lope joven, en la línea de la trama, o a Fernando-Lope viejo, quien tiene otras pesadumbres que lo apartan del asunto Osorio: la guerra con Pellicer, la ingratitud de los poderosos..., a fin de cuentas, la “pesadumbre del oro”, símbolo de las recompensas, no sólo económicas, que, como reconocimiento a toda una carrera literaria, no terminan de llegar, para el desasosiego de Lope. Cuando Fernando, al inicio de esta misma escena, en su primera intervención de toda la obra, declara: “Mil desasossiegos he tenido esta noche” (I, 4, 81), esa voz puede ser la del Lope joven recordado por el Fénix anciano, pero no menos la del desasosegado Lope de los últimos años. Al fin y al cabo, como señala Marfisa (IV, 7, 378), “... los poetas tienen versos a dos luces...”.

3. LAS VENTAJAS DEL ASUNTO OSORIO

Para llevar a cabo esa gran obra como mérito y réplica que es *la Dorotea*, Lope no duda en servirse de todos y cada uno de los recursos que tiene a mano. En primer lugar, el asunto Osorio. Elige este tema con la nostalgia de un viejo que recuerda su juventud en el ocaso de su vida, pero sobre todo con la serenidad, lucidez y profesionalidad de un escritor experimentado que está empeñado en crear su obra maestra final³⁰, sabiendo que dicho tema conllevaba grandes ventajas, algunas muy relacionadas con los problemas de su vejez.

Sin duda hay razones personales, difíciles de precisar: tal vez, más que la obsesión por Elena —cuando en Dorotea, y en el viejo Lope, hay tanto de Marta de Nevares—, o por aquellas vivencias —cuando tanto le preocupan otras más recientes—, la intuición de que un episodio de su primera juventud le permitía contemplar su trayectoria vital mejor que otro menos lejano. Hay también razones estrictamente literarias; en primer lugar, ateniéndose a su método habitual de entrelazar ostensiblemente literatura y vida, echa mano de un argumento con apoyo en una “historia” reconocible por sus lectores; en segundo lugar, es un esquema argumental con el que venía ensayando desde hacía décadas, cuyas posi-

³⁰ No es imposible que el “Escriví *La Dorotea* en mis primeros años, y [...] se perdió en mi ausencia” de los Preliminares (p. 48), que a tantas conjeturas ha dado lugar sobre la “primitiva *Dorotea*”, no sea sino, dentro de la estrategia de encubrimiento mencionada, un intento de explicación ante la extrañeza que podía producir el que eligiese en sus últimos años un tema de su primera juventud, ya muy tratado, para una obra tan ambiciosa; se trataría de ofrecer unas causas para ocultar otras.

bilidades había tanteado una y otra vez³¹, y al que por tanto podía obtener el máximo partido.

Pero hay otras ventajas conectables con las preocupaciones de senectud: puestos a jugar la carta autobiográfica, era conveniente hacerlo con una carta antigua, con lo que se conseguían al menos dos objetivos, paralelos a las dos ocupaciones fundamentales de ese poeta joven que es Fernando: el amor y la literatura. Respecto al primero, vemos a Fernando, en parte identificable con el joven Lopillo —utilizemos el diminutivo gongorino—, sumido en un amor poco edificante; pero la lejanía de ese Fernando-Lopillo respecto al viejo Lope no compromete a éste³², que además se cuida mucho de poner al final a Fernando en el camino del bien y la moral cristiana³³. Esto contribuía a configurar una imagen moral del Lope anciano³⁴ que hiciese olvidar su turbulenta vida amorosa, uno de los obstáculos que podían cerrarle las puertas de Palacio.

En cuanto a la literatura, el personaje de Fernando permite al Fénix, desde la perspectiva de *senectute*, y en el lado positivo, recordar a sus lectores su formación —véase por ej. la historia de Fernando en IV, 1— y su familiaridad con libros y datos eruditos ya en su juventud; ahora bien, en el lado negativo, Fernando es un joven henchido de literatura y erudición, y en ese joven culto y fatuo algo hay de los jóvenes literatos y eruditos que en torno a 1630 se le oponían a Lope; algo hay, en concreto, del culto, joven y fatuo Pellicer. Dorotea defiende a Fernando —antes de que éste desprecie estú-

³¹ Véanse los trabajos de E.S. Morby: "Persistence and Change in the Formation of *La Dorotea*" *Hispanic Review*, XVIII (1950), pp. 108-125 y 195-217; "A Pre-Dorotea in *El Isidro*", *HR*, XXI (1953), pp. 145-146, y "Reflections on *El verdadero amante*", *HR*, XXVII (1959), pp. 317-323. También Trueblood, *Experience*, caps. III-VI; La Vonne C. Poteet-Bussard, "La ingratitud vengada and *La Dorotea*: Cervantes and *La ingratitud*", *HR*, XLVIII (1980), pp. 347-360; Rinaldo Froldi, "Autobiografía y literatura en una de las primeras comedias de Lope: el tema de *La Dorotea y Las ferias de Madrid*", *Actas del Coloquio Teoría y Realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana* (Roma: Instituto Español de Cultura, 1981), pp. 315-324.

³² Una de las razones para la elección de este asunto, por tanto, coincide con la apuntada por Rozas para que, en la "falsificación por ocultamiento" de su vida en la *Égloga a Claudio*, los únicos amores no silenciados sean los mantenidos con Elena: "Aquellos amores eran proverbiales y además, cuando los vivió era joven" (*Estudios*, p. 180). Sobre la nueva imagen que Lope quiere dar de sí mismo en el *Laurel de Apolo*, véase Rozas, *Estudios*, p. 78.

³³ Se trata de la escena octava del acto V, en la que César invita a oír misa a Fernando, y éste parece retornar al buen camino; es muy llamativa la reiteración de invocaciones a Dios y la proliferación de autoridades bíblicas o patrísticas: se citan textos de Jeremías, Isaías, San Agustín, los *Salmos*, y el *Eclesiástico*, y se remite finalmente al cap. VII de los *Proverbios* (véanse las respectivas notas de Morby en su edición). La escena mostraría la "ejemplaridad convencional" de que habla Márquez Villanueva (*Lope*, p. 180), quien ve en *La Dorotea* una "moral neutralizada" y "frialdad religiosa" (*op. cit.*, esp. pp. 166-194).

³⁴ Con este lado estratégico de la rehabilitación moral de Lope habría que conectar la precipitada inclusión de las *barquillas*, escritas entre el 7 de abril de 1632 (muerte de Marta de Nevares) y el 6 de mayo de ese año (aprobación de *La Dorotea*). Al margen del sincero dolor del que nacen, el interés de Lope por componerlas y publicarlas inmediatamente refleja la intención de que apareciesen en la "póstuma de sus Musas" como cierre definitivo de una vida escandalosa.

pidamente los temores de ella— con esta frase, acaso bifronte: “... siendo tu mayor vicio libros de tantas lenguas” (I, 5, 99); se puede dudar si hay un elogio a Lope joven o una alusión a Pellicer, contra quien se dirigían aquellos versos de la silva VIII del *Laurel de Apolo*: “... y pues él mismo dice / que *tantas lenguas* sabe / busque entre tantas una que le alabe” (subr. mío). En esa misma escena de la ruptura entre Dorotea y Fernando, dice Celia de éste: “¡Qué sequedad de hombre! Dios me libre: ¿agora cuenta fábulas?” (I, 5, 101); es posible que, para el viejo Lope, sea más “seco” Pellicer que Lopillo, y que éste contase menos “fábulas” que el comentarista en sus libros. Las palabras del *Eclesiástico* (V, 8, 444) —las citadas (“la corona de la sabiduría es el temor de Dios”) y otras omitidas— son tanto para Lopillo como para Pellicer³⁵.

Lo importante es que *La Dorotea* muestra repetidamente que el Lope viejo supera una y mil veces al joven Lopillo, y por ende, al odiado Pellicer y los *pájaros nuevos*. Un ejemplo de esta superación se encuentra en la citada esc. 4 del acto I, donde aparece “A mis soledades voy”. Fernando comienza a exhibir su ostentosa erudición: en pocas páginas (81-83) se refiere a un pasaje del *Génesis* y cita a Plinio, Artemidoro y Ovidio. Toda la erudición de Fernando-Lopillo-Pellicer queda literariamente sepultada bajo la belleza del romance, donde además se arremete vela-damente contra el cronista. No es casualidad que Lope quiera dejar muy claro que el poema, andanada y primor literario, no es de Fernando, sino “vn romance de Lope”, el único atribuido inequívocamente al Fénix en toda la obra.

4. GÉNERO Y RÉPLICA

El molde genérico del diálogo en prosa, de estirpe celestinesca, hace de *La Dorotea*, por su morosidad en la acción, entre otros rasgos, una suerte de anticomedia

³⁵ La distancia que han señalado Blecua (“Introd.”, pp. 42-43) o Trueblood (*Experience*, pp. 243-244) entre Lope y Fernando, se debe, en mi opinión, no sólo a la que separa a Lope viejo del joven Lope (“que con venir de mí mismo / no puedo venir más lejos”) sino también a esta vertiente de Fernando cercana a Pellicer. Dicha vertiente contribuye a explicar el hecho de que “Fernando is only to a limited extent the author’s persona” (*Experience*, p. 205), que haya rasgos negativos en él que excedan a los de Lope, o que éste, en suma, esté tan deseoso de verse conectado con Fernando como de no ser identificado con él (*op. cit.*, p. 244). Estamos ante una prueba más de que no es posible proponer “traducciones” unívocas de personajes (Fernando = Lope; Fernando = Pellicer; Dorotea = Elena; Dorotea = Marta; don Bela = Lope, etc.). Más bien, rasgos de diversos seres históricos pueden reunirse en un solo ser de ficción, o entre dos de éstos se reparten características de un solo ser histórico. Que el personaje de Fernando presente en ciertos pasajes rasgos criticables semejantes a los del culterano Pellicer no es incompatible con que ese mismo personaje en otros lugares hable claramente por Lope o arremeta contra los culteranos (por ej., III, 8, 283-284); lo literario no se pliega a lo extraliterario, sino que lo utiliza; piénsese, además, que esa en apariencia contradictoria combinación, es, como sátira contra Pellicer, hiriente por partida doble, pues aparece ridiculado y criticado en y por el mismo personaje: en alguna medida, se presenta a un trasunto ocasional de Pellicer atacándose a sí mismo.

—y ello es significativo en el contexto de *senectute*—³⁶ que, sin embargo, se aprovecha en muchos momentos de los rasgos de la comedia³⁷. Así, Lope podía utilizar su maestría como dramaturgo, al tiempo que el género celestino le ofrecía, junto a otras posibilidades, la de introducir erudición en dosis considerables y construir unos personajes intensamente literarizados, cuyo máximo exponente es el bifronte Fernando.

Se ha querido explicar la abundancia de erudición y la literarización como rasgos propios del género³⁸, como medio de caracterizar a los personajes y el ambiente histórico de la época Osorio³⁹, o desde perspectivas estético-filosóficas⁴⁰. Cabe añadir alguna otra razón, desde el lado estratégico del prisma doroteico. El género elegido permite introducir “aquella charla insustancial, aquella manera de acumular autoridades, vengan o no a cuenta”; éstas no son palabras a propósito de la *acción en prosa*, aunque puedan parecerlo⁴¹: pertenecen a Dámaso Alonso, y las aplica a las *Lecciones Solemnes*⁴². Lo que Lope intenta satirizar no ya declaradamente en su

³⁶ Sobre el rechazo, en carta a Sessa en 1630, de los “lacayos de comedias” por el Lope anciano, véase Márquez Villanueva, *Lope*, pp. 143-145, y Rozas, *Estudios*, pp. 75-76; la carta correspondiente está en A. González de Amezúa, *Epistolario de Lope de Vega Carpio* (Madrid: RAE, 1935-43), IV, pp. 143-144. Alejándose de la comedia combativa Lope la contraposición de Pellicer en las *Lecciones solemnes*: Góngora, “príncipe de los poetas”, frente a Lope, “príncipe de los cómicos”; véase D. Alonso, “¿Cómo contestó Pellicer...”, p. 493.

³⁷ Ya Montesinos apuntó que al estudiar *La Dorotea* “habrá que recurrir siempre a la comedia como contraste” (*Estudios*, p. 201). Véase también Trueblood, *Experience*, cap. IX, “Dramatic and Lyric Aspects of Form”, esp. pp. 334 y ss.

³⁸ J. M. Blecua, “Introd.”, pp. 64-66. M.R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de “La Celestina”* (Buenos Aires: Eudeba, 1962), pp. 396-401.

³⁹ Morby, “Introd.”, pp. 24-25; Lida de Malkiel, *Originalidad*, pp. 401-403; Trueblood, *Experience*, pp. 241, 410, 463-465 y 521-522.

⁴⁰ Trueblood relaciona la “estilización literaria” con las interrelaciones entre naturaleza y arte, y los excesos literarios de los personajes con la ruptura del equilibrio entre lo natural y lo artístico; véase *Experience*, cap. X, “Style and Literary Stylization”, p. 369 y ss. A.K. Forcione, en “Lope’s Broken Clock: Baroque Time in the *Dorotea*”, *Hispanic Review*, XXXVII (1969), pp. 459-490, entiende que la literarización es “the most noble of the illusions by which man resists time” (p. 474). Sandra M. Foa, en “Valor de las escenas académicas en *La Dorotea*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVIII (1979), pp. 118-129, ve las escenas del comentario paródico como “la culminación del tema esencial de la obra: la naturaleza problemática de la literatura” (p. 129).

⁴¹ De hecho, palabras no muy diferentes se han aplicado a *La Dorotea*; Blecua (“Introd.”, pp. 72-73) recuerda algunas de Vossler: “ni siquiera diálogo, sino murmuración, charla, disparate amoroso, habladuría literaria” (*Lope y su tiempo*, pp. 201-202), y el término *Plauderei* de Spitzer (*op. cit.*, p. 11); el propio Blecua llega a señalar con buen tino que “la charla de Gerarda da muchas veces la impresión de ese parloteo en el que se salta de un tema a otro por el procedimiento de [...] los comentaristas gongorinos, que tampoco eran mancos” (p. 73).

⁴² D. Alonso, “Todos contra Pellicer”, p. 469. Esta opinión de D. Alonso es refrendada más recientemente por Iglesias Feijoo (art. cit., pp. 144-145), quien matiza que el ensartar “información impertinente” no es rasgo exclusivo de Pellicer, sino general entre los comentaristas de Góngora. Sobre las *Lecciones solemnes* y los lectores de poesía culta en el XVII véase E. L. Rivers, “La poesía culta y sus lectores”, *Edad de Oro*, XII (1993), pp. 267-279, esp. 276-278.

comento paródico, sino, de forma menos notoria en muy abundantes pasajes de *La Dorotea*, mediante la literarización de sus personajes y la charla a menudo plagada de erudición, son los excesos⁴³ de los *pájaros nuevos* y los comentaristas gongorinos, entre ellos muy especialmente Pellicer en sus *Lecciones*. Para verlo basta cotejar breves pasajes de ambas obras y comprobar su semejanza:

Confiesa Teócrito esta pureza y verdad de sueños al amanecer, quando al Alua infundió dulce sueño en Europa Venus. Ayúdale en su *Megara Mosco* en persona de Alcmara. Tibulo, lib. 3, eleg. 4, pone su visión al amanecer...

Anfitrón fue el primero que interpretó los sueños; y porque esto es de Plinio, el mismo dize que poniéndose la parte siniestra del camaleón al pecho, sueña vn hombre lo que quiere...

Que los metales tienen espíritu fue mente platónica, y dél lo tomó Virgilio en el sesto de la *Eneida*, y lo refiere León Suaio.

No ay autor de los clásicos que no sea testigo de los trofeos antiguos [...] En una encina colgó Rómulo las armas de Acrón, y Marcelo las de Britomarte con las inscripciones de la causa, que eran circunstancias no vulgares del triunfo, según Claudio...

Tal vez sea necesario precisar que los de *La Dorotea* —no incluidos en las escenas de la academia literaria— son el segundo y el tercero (I, 4, 81-82; III, 4, 241); los otros dos pertenecen a las *Lecciones* (cols. 6 y 198).

Y no sólo hay burla de Pellicer. El comentarista triunfa con su erudición hueca, y alcanza el cargo de Cronista Real ambicionado por Lope; además tilda al Fénix de necio e ignorante frequentador de polianetas. Lope contrataca, y une a la burla cierta pugna en esas lides erudititas, junto con una propuesta alternativa respecto al uso de la cultura⁴⁴, en una confluencia contradictoria de sátira y emulación semejante a la que mantuvo respecto a la poesía de Góngora⁴⁵.

⁴³ Trueblood (*Experience*, p. 519) señaló que Lope se distancia de los excesos de sus personajes, por los que el arte pervierte a la naturaleza. Este distanciamiento cobra su pleno sentido si, más que con el asunto Osorio, se relaciona con el núcleo latente de senectud del que venimos hablando.

⁴⁴ Morby, (“Introd.”, p. 25) señala la carga irónica con que se introduce la erudición en *La Dorotea*, lo que no impide que “minada por la ironía, conserve su valor de erudición”. Monge (“Dorotea”, p. 123) vio en la obra “una postulación de lo mismo que ironiza” y una “invitación a la mesura” en el uso de autoridades y citas; véase también F. Monge, “Literatura y erudición en *La Dorotea*”, *Homenaje a José Manuel Blecua* (Madrid: Gredos, 1983), pp. 449-463. Esta posición ambivalente se explica desde la compleja actitud de Lope hacia la herencia clásica, agudamente definida por Márquez Villanueva (*Lope*, p. 17): “confusa mezcla de respeto, envidia y aborrecimiento”.

⁴⁵ Véase Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 5.^a ed. (Madrid: Gredos, 1976), pp. 440-456; E. Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente* (Madrid: Gredos, 1973), esp. pp. 152-154 y 374-375; Trueblood, *Experience*, pp. 440-442; A. Carreño, “Del canon crítico al poético” *Insula*, 520 (abril, 1990), pp. 1-2 y 31, esp. 2b y 31b; el propio Carreño (“Las causas”, p. 12) ha señalado un “doble cariz” similar respecto al teatro.

La carga erudita y la literarización no son un reflejo del ambiente histórico de en torno a 1587, sino, en primer término, y al margen de legítimas interpretaciones estéticas, el resultado de la proyección sobre el asunto Osorio —utilizado como cauce que recibe cuestiones más preocupantes para Lope— del ambiente que el Fénix percibía en su vejez entre los comentaristas gongorinos y otros literatos jóvenes que le eran hostiles. Más que a exigencias de género⁴⁶, la abundancia de *sofisterías* y el que se extiendan en mayor o menor medida a casi todos los personajes, puede deberse, si se considera la burla-pugna con Pellicer, a razones cuantitativas, en lo que tiene de pugna —cuantos más personajes la exhiban, más erudición es posible introducir—, y sobre todo, en lo que toca a la burla, satíricas: no sólo Fernando, o Julio, sino el “bachiller” don Bela, las cortesanas, las alcahuetas, y las criadas presumen de la erudición de que alardeaban —neciamente, por tanto— algunos *pájaros nuevos*, con Pellicer a la cabeza.

La Dorotea encierra una respuesta al comentarista y los *noveles* en el comentario paródico y en las alusiones señaladas u otras que pueden ir entresacándose⁴⁷, pero también el género que permite introducir erudición y literarizar a los personajes

⁴⁶ En este sentido la *Eufrosina* con su erudición, mucho más notoria que la de *La Celestina*, constituye, no una senda que es forzoso seguir, sino un antecedente que justifica —de ahí que Lope no olvide mencionarla (“Al teatro”, p. 54) junto a la obra de Rojas— los excesos eruditos cuya función de burla-pugna en el contexto de *senectute* hemos señalado. Sobre las relaciones entre la obra portuguesa y la de Lope véase Trueblood, *Experience*, pp. 333-334, y Moll, “¿Por qué escribió...”, p. 10.

⁴⁷ Hablando de la querella entre antiguos y modernos, no cabe duda de que el “antiguo” Lope aprovecha la ocasión para llamar afeminado (véase Rozas, *Estudios*, p. 156) al “moderno” Pellicer, quien a su vez había presentado en los Preliminares de las *Lecciones* la oposición *joven discreto / viejo necio* (véase D. Alonso, “Cómo contestó Pellicer...”, pp. 488-489):

CES.—...que muchas cosas se respetan por antiguas, que no igualan con las que agora vemos.
JUL.—Essa desdicha no la padecen las mugeres, que más las respetan moças. (IV, 3, 342).

Véase también este pasaje:

GER.—...Díxele que te guardasse vn gato negro que ha parido la Moronda, que no ay en Madrid animal de tanto precio. Más vale que si fuera de algalía.

DOR.—No me traigas essas cosas, tía; que hacen sospechosas las casas con gatos negros, y son mui suzios.

GER.—¡Qué melindroseta eres, rapacilla! En verdad que ay mil amigas que esperauan el parto de la gata.

DOR.—Contaríanle las faltas.

GER.—Aora bien, boluamos a coger el hilo de nuestro cuento; que nos auemos detenido más que los texedores en darle el nudo... (V, 10, 451).

Tal detención en la biografía de la Moronda podría ser una de tantas digresiones; sin embargo, la relación de Pellicer y su familia con el mundo de los gatos en la obra de Lope (Rozas, *Estudios*, pp. 157-162) permite pensar en alusiones ofensivas a la familia del comentarista. Que el gato recién nacido sea negro acaso implique poner en duda la paternidad del al parecer blanquísmo Pellicer (Rozas, *Estudios*, p. 156). Nótese la vuelta al asunto Osorio que reclama Gerarda tras el desplazamiento a la “otra historia” conectable con los años finales de Lope.

contribuye a la réplica, aunque la obra sea mucho más que una réplica. El comentario burlesco y otras referencias a cuestiones literarias, las alusiones a rivales o asuntos de la vejez, las digresiones son en este sentido “ingresiones” en el ámbito literario generado por ese núcleo latente. Lope intenta, a gran escala, la misma táctica que vimos en “A mis soledades voy”: engastar las alusiones críticas y la réplica —a veces frases bifrontes o *a dos luces*— en un texto cuyo nivel literario esté muy por encima del alcanzado por Pellicer y otros *pájaros nuevos*.

5. LOS “DEFECTOS” DEL ARTE, Y EL ARTE FINALMENTE

En medio de la lucidez con que Lope elige serena y calculadamente los elementos y las vías más adecuados para llevar a cabo una gran obra, no falta algo de desesperación o indignación, menos patentes que en otros textos suyos de la época⁴⁸, por estar refrenadas o diluidas en la complejidad de *La Dorotea* y en la materia Osorio, que “desvía” a lectores y críticos hacia el pasado juvenil y oculta el núcleo de senectud. Aun así, pese a esa estrategia de encubrimiento, pese al desengaño de su vejez y la aspiración a una serenidad estoico-cristiana, se oye la voz de Lope tras la de Dorotea, al afirmar ésta, en otra frase bifronte, que “las respuestas injustas enfurecen la humildad, escurecen el entendimiento y alteran con tempestades de ira la serenidad del alma” (III, 6, 265). “No es bien el que llega tarde —dice don Bela—; porque tanta puede ser la dilación que la esperanza se buelua desesperación” (II, 5, 173).

La desesperación y el despecho son comprensibles. En 1627 había comenzado Lope su último proceso como pretendiente; cuando se publica *La Dorotea* en 1632, sigue esperando recompensas que nunca llegarán⁴⁹. Esa espera está repleta no sólo de la ingratitud de los poderosos, sino de la competencia —para él desleal— de los nuevos dramaturgos, y los insultos de las *Lecciones solemnes*. Estas “respuestas injustas” “enfurecen la humildad” y llevan a Lope a asumir ciertos riesgos literarios: el primero era que lo que quería escribir para (y contra) los receptores concretos de 1632 no se integrase artísticamente con lo que pretendía escribir para la posteridad.

Ha señalado Trueblood con acierto que todo el cosmos artístico de *La Dorotea* es una vía de expresión para Lope, cuyos personajes, completamente dominados

⁴⁸ Así, en la *Égloga a Claudio*, Rozas (*Estudios*, pp. 193-195) destaca expresiones como “acción desesperada”, “soberbias humildades”, o “en mi humildad, la ira”. Felipe B. Pedraza en “Que ya no he menester a la Fortuna (Notas sobre los últimos poemarios de Lope)” *Ínsula*, 520 (abril, 1990), pp. 21-22, detecta en los textos poéticos de los últimos años, junto a la melancolía y el desengaño, “en ocasiones, la rabia” (p. 21b), o “la apelación, directa, nerviosa y desesperada” (p. 22a).

⁴⁹ Son muy ilustrativas las palabras de Lope en carta de diciembre de 1632, citadas por Rozas (*Estudios*, p. 82): “... a fe que no estoy para gracias, viendo después de dos años la poca que he merecido en tan justa pretensión con tanto seruicio” (Amezúa, *Epistolario*, IV, p. 150).

por el autor, son portavoces del Fénix⁵⁰. Creo que esto es, en buena parte, una consecuencia del problemático ensamblaje entre el núcleo externo de la obra, la historia Osorio, y el núcleo soterraño formado por las preocupaciones *de senectute*. Lope se apropió de sus criaturas, deseoso de exponer a través de ellas su visión de la vida o el arte en abstracto, pero no menos de expresar las pesadumbres concretas de su ancianidad, o de darles respuesta, burlándose de la erudición al uso, mostrando su cultura, o dirigiendo pullas a sus enemigos, aun a costa de poner en juego la entidad literaria y la autonomía de esos seres de ficción, y la solidez de la ficción misma.

Lope es consciente de este riesgo; se ve no sólo por autocríticas⁵¹, en las que, con la lucidez y la sorna de Burguillos, censura por boca de sus personajes las digresiones y *bachillerías*, y hace referencia al problemático ajuste del núcleo externo y el latente en la obra —“¿Cómo no has cantado alguna cosa de Dorotea?”; “... Amarilis? Dorotilis auña de dezir” (IV, 7, 378)—, sino también por algunos autoelogios. Ya dijimos que los Preliminares encubren tanto como ensalzan. Las autoalabanzas advierten sobre posibles “defectos” del arte, que iban a superarse por un camino poco hollado. Lope reta a encontrar otra obra con “la erudición más ajustada a su lugar”, y “tantas partes de filosofía natural y moral”, (p. 53) porque sabe que “tantas partes” alguna vez impiden que sus personajes convuelvan al lector⁵² —los *persuadere* y *mouere* clásicos— como se convuelve Fernando al escuchar una *barquilla* (III, 1, 214). Tampoco ignora que, en su burla-pugna con Pellicer, la erudición está “ajustada” a muchos lugares, acaso más de los que hubiera deseado de no mediar ese conflicto, pues el Fénix, cansado, como Ludovico, de “lugares comunes” (IV, 2, 336), envidia a quienes escriben “sin libros y sin papeles”. Ante todo, se dio cuenta de que había puesto en peligro la “verdad” literaria de sus personajes, y precisamente por eso lo encubre con un elogio en sentido contrario:

Pareceránle viuos los afectos de dos amantes, la codicia y trazas de vna tercera, la hipocresía de vna madre interessable, la pretensión de vn rico, la fuerza del oro, el estilo de los criados... (p. 52; subr. mío).

No siempre es así. No parecen vivos el amor o los celos de Fernando cuando se olvida de Dorotea para cantar versos del viejo Lope y aludir a Pellicer y a los poderosos que han de verse igualados a los pobres en los sepulcros. Gerarda no es tercera cuando recuerda a “estos que saben poco latín y mucho griego” (I, 7, 120); Feli-pa no parece hija de alcahueta al discutir con Fernando sobre el escribir *cresco* o

⁵⁰ Trueblood, *Experience*, p. 606; véase, por ejemplo, cómo se apropió de las voces de Laurencio (*op. cit.*, pp. 564-565), Dorotea (pp. 575-576) o César (pp. 579-580).

⁵¹ Véase Blecua, “Introd.”, p. 74, n. 12; Morby, “Introd.”, pp. 23-24; Trueblood, *Experience*, pp. 604-605.

⁵² Así lo apreció ya Vossler, *op. cit.*, p. 204, y después Monge, “Dorotea”, pp. 121-122.

peinado (III, 8, 283-284). Dorotea no habla del asunto Osorio, sino de las enemistades del viejo Lope, al decir: “Los honrados, Celia, son espejos de los infames. Y como en su cristal se ven tan feos, manchan con aliento sucio la claridad que los ofende” (V, 5, 431); poco antes, al apuntar Dorotea: “Mal estás con poetas”, Celia había replicado: “Con los de infame lengua y pluma, no con los bien nacidos y docitos” (*ibid*); es evidente que no parece tan “vivo” el “estilo de los criados”, como la queja del viejo Lope puesta en boca de la criada Celia, con Pellicer y los *noveles* en el punto de mira⁵³.

Lope, como “figura del donaire”, quiere poner de relieve la falsedad literarizada de esos personajes; cuando a esto se une la incursión del autor en sus criaturas, se llega a una seria contradicción literaria: si la literarización de los personajes, en buena parte inducida por el núcleo de *senectute*, tiende a hacer de ellos engolados actores de una farsa, el que sean utilizados como vehículos de las preocupaciones de la vejez les resta autonomía⁵⁴, los aleja de la historia Osorio y amenaza la consistencia literaria de ésta. Lope lo sabe, e intenta sostener la “verdad” de esa historia justificándose por boca de Fernando —“Por esso es historia verdadera la mía” (III, 4, 236); “... la fábula [...] se casó con la historia” (V, 3, 405)—, o desde el prólogo: “Si algún defecto huiuiere en el arte [...] sea disculpa la verdad; que más quiso el poeta seguirla que estrecharse a las impertinentes leyes de la fábula” (p. 52). Los defectos temidos por Lope no eran tanto los relacionados con la preceptiva aristotélica, como los que podían derivarse del ajuste de los dos núcleos de *La Dorotea*, porque la “verdad” que había de seguir era la del asunto Osorio, pero también la de su vejez.

El lector percibe que no es la historia Osorio lo que más preocupa a Lope; a las más o menos emboscadas pero frecuentes pruebas de ello que venimos mencionando se añaden algunas más evidentes cuando el autor abandona a Fernando y Dorotea para dedicar páginas y páginas a los cultidiablescos, o cuando, escrito ya su

⁵³ Otros personajes resultan dañados como seres de ficción al quedar sometidos a intenciones de Lope ajena a la historia Osorio. Monge ve la personalidad de Julio “claramente escindida en dos partes” (“*Dorotea*”, p. 111), hombre cultivado y criado gracioso y socarrón; es decir, le sirve a Lope tanto para introducir elevada erudición como para hacer chistes de comedia, con menoscabo de su integridad como personaje. Trueblood señala (*Experience*, p. 446) la incoherencia del personaje de Ludovico, que —sometido a las exigencias de *La Dorotea* como réplica, cabe añadir— aparece primero como desconocedor del ambiente culterano, de forma que pregunta sobre él a César, para más tarde mostrar que no sabe menos que los otros contertulios, cuando se trata ya de criticar a los gongorinos.

⁵⁴ Ante el riesgo de medir anacrónicamente a los personajes (véase Lida de Malkiel, *Originalidad*, p. 402) cabe argumentar que no comparamos a Fernando o Gerarda con personajes del siglo XX, sino con los de *La Celestina*, el *Quijote*, o las mejores piezas dramáticas del propio Lope o de Calderón. De hecho, es posible que el escaso eco que tuvo *La Dorotea* en su tiempo, con dos únicas ediciones en el siglo XVII aparte de la *princeps*, (véase Márquez Villanueva, *Lope*, pp. 148-149, y Morby, “Introd.”, p. 34) se deba a que esos personajes literarizados y tantas veces invadidos por la voz de Lope, defraudaron a los lectores del XVII, que habían “conocido” a personajes autónomos, casi de carne y hueso, en *La Celestina* o el *Quijote*, y no pudieron ver lo que Lope ofrecía por otro camino.

gran libro como mérito y réplica, Lope cierra precipitadamente el cauce Osorio con un “final de guiñol”⁵⁵. Surgía así un riesgo anejo a los ya mencionados: que el lector perdiese el interés por ese cauce argumental y al tiempo no vislumbrase las complejas aguas de senectud que discurrían por él.

Sin embargo, el Fénix hará una vez más de la necesidad virtud⁵⁶, aunque pocos de sus contemporáneos alcanzasen a verlo. La contradicción entre el asunto Osorio y los temas de senectud se resuelve literariamente cuando, en los momentos en que los personajes flaquean como seres de ficción, va creciendo otro gran personaje: el propio Lope en su vejez. Trueblood lo vio como un ser superior, que lo controla y comprende todo por encima de las contingencias, desde su larga experiencia, su sabiduría y su serenidad⁵⁷. No obstante, junto al Lope desengañoso que aspira a la serenidad, hay en *La Dorotea* otro Lope, viejo atribulado y a ratos refrenadamente furioso, que replica asomando tras sus criaturas; un escritor cuyo buscado desapego de lo material no evita la amargura por recompensas merecidas y no otorgadas; un Lope que, con una impresionante trayectoria literaria a la espalda, no termina de explicarse cómo es posible que un joven de 28 años se atreva a llamarle ignorante y necio, y ese joven triunfe en la Corte.

Cabe sugerir al lector de *La Dorotea* que siga con tanta atención la demorada acción y diversas disquisiciones de la historia Osorio como otro interesante proceso doble: por un lado, el peculiar transcurrir de la historia de senectud, que subyace siempre y emerge intermitentemente, con nitidez o en frases *a dos luces*; por otro, el proceso literario de ir solucionando el dilema de combinar los desarrollos de los dos núcleos de *La Dorotea* de una forma artísticamente válida. El lector actual puede, no sólo ver como caracterización de un personaje o exigencia de un género periclítido el que Fernando justifique su amor y odio simultáneos a Dorotea citando a Aristóteles, o sortear los escollos librescos, la plática sobre las virtudes del oro, la anfibia o el perílogo; puede también atisbar tras esos y otros rasgos la ardua tarea de conjugar magistralmente estrategia de senectud y arte, de escribir una gran obra al borde mismo de los límites literarios, más allá de los cuales no hubiera quedado sino una réplica circunstancial y efímera; en este proceso se va configurando el personaje Lope de *La Dorotea*, que reflexiona, siente o escribe, no por encima de las contingencias, como una especie de dios intocable, sabio y viejo, sino debatiéndose entre el desengaño y la aspiración a la serenidad, de una parte y, de otra, las contrariidades y rivalidades de sus últimos años.

⁵⁵ Montesinos, *Estudios*, p. 202.

⁵⁶ Ya lo dijo Rozas de la *Égloga a Claudio* y *El castigo sin venganza* (*Estudios*, pp. 195 y 383).

⁵⁷ Trueblood habla de un “overpowering sense not of prompting by God but of strings being arbitrarily pulled by a human artifex, by Lope as a supreme being” (*Experience*, p. 623), y señala que el acto de crear tal como se produce en *La Dorotea* hace de Lope un semidiós (*op. cit.*, p. 628).

En suma, Lope emprende la redacción definitiva —o única⁵⁸— de su *acción en prosa* a partir de 1629-30, presionado por esas circunstancias, y especialmente espoleado por los insultos de Pellicer en las *Lecciones solemnes*. Encubre bajo el núcleo externo del asunto Osorio otro núcleo latente, decisivo en la conformación final de la obra, y constituido por las pesadumbres de su vejez, que son pragmáticas y materiales (ataques o ingratitudes) pero también literarias (el cuestionamiento de su categoría como escritor); estas contrariedades y competencias tienen mucho que ver en el empleo de ese episodio juvenil como hilo conductor del libro, o en la forma genérica adoptada, entre otros rasgos. Escribe arte y estrategia, entre el desengaño y el despecho, entre la serenidad y la desesperación. *La Dorotea* es la compleja y brillante resolución literaria de las contradicciones que se derivan del problemático ensamblaje de los dos núcleos mencionados. Quizás por atenerse a ambos aclara Lope (pp. 51-52) que su obra es historia, pero también poesía; la poesía, diríamos, que se construye sobre esas dos “historias” o “verdades”, y deja de ser una y otra para convertirse en una realidad alternativa y perdurable, en la esfera de la literatura.

Finalmente, podríamos ver *La Dorotea*, un tanto a lo Burguillos, como aquella vaca del refrán de Gerarda —“por esso se vende la baca, porque vnos quieren la pierna, y otros la falda” (V, 10, 452)—: para unos, receptores concretos del XVII —posibles mecenas, *pájaros nuevos*, Pellicer—, tiene la falda del gran mérito y la gran réplica; para otros, los receptores de la posteridad, reserva la pierna del arte, la penúltima voz del personaje Lope y la apasionante complejidad de ese prisma que hemos contemplado desde la cara semioculta formada por las pesadumbres de un atribulado y genial viejo escritor.

FRANCISCO JAVIER ÁVILA
Instituto “Benjamín Rúa”, Madrid

⁵⁸ Trueblood (*Experience*, pp. 141-142 y 188-190) sitúa una primera fase de redacción en la última década del XVI y otra a partir de 1620, con más dedicación desde 1628; Márquez Villanueva, (*Lope*, pp. 251-252) habla de una “gestión lenta a lo largo de la década de 1620” y una “etapa final de intensa labor a partir de 1629-30”, simultánea a los problemas con Pellicer. Si es indudable que los dos o tres años inmediatamente anteriores a su publicación son fundamentales en la conformación de *La Dorotea*, considero probable que la idea misma de escribir una obra con la forma literaria de la *acción en prosa* a partir de la materia Osorio surja a raíz de los problemas del viejo Lope con el mecenazgo y con sus jóvenes rivales, alrededor de 1629. En cualquier caso, el período entre 1629-30 y 1632 es determinante, pues en él, o bien se revisan y remodelan ideas y materiales previos desarrollándolos de acuerdo con el núcleo de *senectute*, o sencillamente se concibe y redacta la obra tal como hoy la leemos.

LA GATOMAQUIA: DE LA INNOVACIÓN AL CANON

Constituye un lugar común de la crítica afirmar que Lope de Vega, en la *Gatomaquia*, alcanzó la cima literaria en la epopeya burlesca española. Uno de los factores que determinaron esta primacía fue la singularidad con que, de manera tan sobresaliente, se distingue dicha obra dentro del *corpus* de este subgénero en las letras hispánicas¹. Y tal singularidad responde, en gran medida, a distintas innovaciones introducidas en la *Gatomaquia* con relación a los distintos textos que integran la serie de referencia.

Algunas de las innovaciones *ad hoc* han sido anotadas por varios estudiosos, aunque cabe aún perfilar un poco más el apartado de las originalidades de aquella creación paródica, como enseguida diremos. Con todo, las páginas que conciernen a la fortuna ulterior de la *Gatomaquia* están enteramente por escribir, y aquí se procederá a aportar determinados datos a las mismas. Pero empecemos por la glosa de las innovaciones del Fénix en la *Gatomaquia* antes de abrir el capítulo de la consideración de este texto como uno de los cánones a los que se remiten varias creaciones del XVIII.

UNA PARODIA MÚLTIPLE

Una de las especificidades de Lope de Vega en la epopeya burlesca española es triba en haber compuesto un relato que remonta a dos filiaciones paradigmáticas diferentes a la vez, la de la *Batracomioquia*, y la orlandiana de Ariosto y de Boyardo². Ninguna otra obra áurea de este subgénero había conferido, hasta entonces, un relieve

¹ Para la consideración de *La Gatomaquia* en el conjunto de la epopeya burlesca española de la Edad de Oro, v. Alberto Acereda, "Hacia una revalorización de *La Gatomaquia*", *Anales de Filología Hispánica*, 5 (1990), 183-90.

² V. Lope de Vega, *La Gatomaquia*, ed. de Celina Sabor de Cortázar (Madrid: Castalia, 1983), 17 y ss.

ve tan equiparable a las dos tradiciones cultas a un tiempo, esto es a la de la parodia animalística de origen pseudo-homérico, y a la de la parodia caballeresca italiana.

En efecto: las epopeyas de burlas de la Edad de Oro conciernen a uno de los dos modelos mencionados, o no conciernen a ninguno de ellos, o se acude a una tercera fuente, pero el cruce de los puntos de partida sólo lo efectúa la *Gatomaquia*, toda vez que, por ejemplo, en la *Muracinda*, de Juan de la Cueva, gravita la *Batracomio-maquia*³, o en el *Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado*, de Quevedo, gravita el *Innamorato* boyardesco⁴, mientras en la *Gaticida*, de quien se escondió tras el pseudónimo de “Cintio Merotisso”, no repercute canon alguno, y en la *Mosquea*, de Villaviciosa, fue la *Mosqueide*, de Teófilo Folengo, la parodia inspiradora⁵. Por consiguiente, Lope de Vega ha sido, entre los épicos de los siglos XVI y XVII, el único escritor que, en la modalidad que nos ocupa, elaboró un poema en el que se aúnan aquel par de instancias, la de la obrita helenística, y sobre todo la ariostesca, de las que se sirve para concebir ciertos supuestos argumentales y por ende de estructura, para la plasmación de escenas paralelas, y para contrapuntear algunas pautas tanto de la *Batracomio-maquia* como del *Orlando furioso*.

Una segunda originalidad de Lope de Vega en la *Gatomaquia* consistió en haber parodiado ahí su universo biográfico y literario más inequívoco, el tan conocido conflicto con Elena Osorio y su plasmación novelística en *La Dorotea*⁶. Paralelamente, la *Gatomaquia* parodia también las claves esenciales de la comedia consagradas por el Fénix⁷, y asimismo parodia el petrarquismo que tanto había inspirado su mundo poético⁸. Además, la *Gatomaquia* parodiaba el lenguaje literario culterano⁹.

Las parodias que acaban de ser referidas fueron apuntadas oportunamente por algunos especialistas, pero acaso convenga resaltar que Lope de Vega efectúa, en la *Gatomaquia*, una notable parodia múltiple, un haz paródico sin precedentes y sin descendencia en la epopeya burlesca española, serie en la que sólo Quevedo habría engarzado, en el *Poema heroico*, dos parodias de escuelas poéticas, las del petrar-

³ V. Juan de la Cueva, *Fábulas mitológicas y épica burlesca*, ed. de José Cebrián García (Madrid: Editora Nacional, 1984), 90.

⁴ V. Francisco de Quevedo, *Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado*, ed. de María Malfatti (Barcelona, 1965), 13 y ss.

⁵ V. José de Villaviciosa, *La Moschea*, ed. de José María Balcells (Carboneras de Guadazaón: El toro de barro, 1983), 13-5.

⁶ Se extiende sobre esta cuestión Marcelo Blázquez Rodrigo en sus *Estudios sobre “La Gatomaquia”, de Lope de Vega* (PhD.: State University of New York at Albany, 1985), (Tesis doctoral), 452 y ss.

⁷ Sobre la parodia de la comedia nueva, v. Felipe Pedraza, “*La Gatomaquia*, parodia del teatro de Lope”, *Lope de Vega y los orígenes del teatro español* (Madrid: EDI-6, 1981), 565-89.

⁸ Acerca de la parodia de los tópicos petrarquistas en *La Gatomaquia*, v. Felipe Pedraza, “La parodia del petrarquismo en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, de Lope de Vega”, *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester* (Salamanca: Biblioteca de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1981), 615-38.

⁹ Tal parodia se ha supuesto dirigida preferentemente contra Pellicer y los poetas jóvenes afectos al gongorismo. V. Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega* (Madrid: Cátedra, 1990, 157 y ss.).

quismo y del culteranismo, pero sin hacerlas funcionar dentro de las coordenadas de su historia de vida y de creación, aun cuando, secundariamente, algunos aspectos de su ideario moral resulten afectados por su vena burlesca.

LA OPCIÓN DE LA SILVA

Amén de las dos singularidades expuestas, es decir: la doble filiación canónica y el engarce multiparódico, Lope de Vega se responsabilizó de una novedad verdaderamente osada en la trayectoria del subgénero, la del empleo de la silva, un empleo cuya significación hace falta ponderar adecuadamente, a la luz de los condicionamientos que gravaban la epopeya paródica hasta entonces.

En una somera síntesis de historia literaria, recordemos que la marca métrica cardinal de la serie la constituía, desde la Antigüedad, el verso heroico, que no era otro que el hexámetro dactílico, toda vez que el yambo se reservaba para encauzar la materia humilde. En las letras renacentistas, italianas y españolas, asumió el papel de verso heroico el endecasílabo, el cual se integra en octavas tanto en la epopeya de veras como en la de burlas. Siendo así, el rasgo más quícial en el subgénero, no era la octava, sino el verso heroico encuadrado en dicha estrofa.

Pues bien: cuando Juan de la Cueva elaboró *Muracinda* cuestionaría la práctica de la octava para esta clase de poemas, pero no cuestionó, en cambio, la utilización exclusiva del verso heroico, de suerte que su epopeya burlesca está formulada en verso suelto endecasílabico y secundariamente en octavas, que reservó para los parlamentos y diálogos, desestimándolas para el desarrollo narrativo. Juan de la Cueva, en suma, había efectuado una innovación, pero sin radicalizarla en ruptura, dado que el endecasílabo supone, en la *Muracinda*, la base formal incuestionada. Lope de Vega iba a ser quien se alzara con una innovación métrica con caracteres de ruptura.

Ruptura porque en la *Gatomaquia* no sólo se prescinde absolutamente de las octavas reales, único caso que se da en la Edad de Oro en el que sucede tan drástica negación métrica en la epopeya burlesca, sino que su celo rupturista fue más lejos todavía, pues la utilización de la silva restó exclusividad al verso heroico para la parodia, amén de que tal uso era inédito en el subgénero¹⁰. Efectivamente: con pre-

¹⁰ Este aserto no es incompatible con la posible utilización de la silva en la fábula burlesca, subgénero que no identificamos con el de la epopeya en clave de burlas, y cuyo magisterio se reconoce a Salvador Jacinto Polo de Medina, autor de la silva-libro *Fábula de Apolo y Dafne* (Murcia, 1934). Y tampoco resulta incompatible con la precedencia de Polo de Medina a Lope de Vega en el uso de la silva burlesca, de la que hay prueba en la "Academia segunda", de *Academias del jardín* (Madrid, 1630) y varias muestras en *El buen humor de las musas*, cuya primera edición es de 1637, pero una de cuyas aprobaciones, firmada justamente por Lope de Vega, se fechó el 2 de octubre de 1630. Sin embargo, Polo de Medina no empleó la silva burlesca con temática animalística, temática que sí versificaría en el romance "A una dama muy enemiga de gatos", que figura en *El buen humor de las musas*. Sobre los caracteres de la poesía festiva y burlesca de Polo de Medina, v. su *Poesía. Hospital de incurables*, ed. de F. Javier Díez de Revenga (Madrid: Cátedra, 1987), 42 y ss.

cedencia a la *Gatomaquia*, la silva ya había experimentado un cultivo burlesco, pero no en la epopeya jocosa animalística¹¹, opción no invadida aún por aquella fórmula métrica en pleno auge expansivo, de ahí que el Fénix, que ya se había ejercitado en la confección de silvas en varias oportunidades¹², se propusiera que las silvas también cuajaran en el inexplorado territorio de la milicia paródica.

Acaso no fue una sola la motivación de Lope de Vega para adoptar la silva, pero tales motivaciones podrían subsumirse en el deseo de crear un nuevo módulo para la epopeya animalística, módulo para el que la silva le ofrecía el perfil más cabal, un perfil que derivaba de factores diversos, entre ellos la ligereza narrativa que permite, así como la gran ductilidad para la estructuración y desarrollo de subtemas y digresiones variadas.

REFERENCIA Y CANON

En virtud de las aportaciones de Lope de Vega a la epopeya paródica, la *Gatomaquia* ha de ser valorada, de un lado, como una de las creaciones más innovadoras respecto al paradigma clásico de la epopeya animalística, y de otro como una obra ejemplar que, en el XVIII, contribuiría a la marginación tanto del modelo caballeresco italiano cuanto del modelo helénico, erigiéndose a su vez, por encima de la *Mosquea*, de Villaviciosa, en hito de referencia obligada para avalar la confección de nuevos textos dentro del subgénero, y hasta en canon efectivo para varias epopeyas animalísticas neoclásicas.

Aun cuando se formuló en octavas reales, la *Gatomiomaquia*, de Ignacio de Luján, el tratadista español que más cumplidamente se ha acercado, como teórico, al subgénero, es uno de los aludidos textos dieciochescos que remite genéricamente a la *Gatomaquia*, tal como su título indica. Obra escrita también, como la del Fénix, en la etapa terminal de la senectud, el autor invoca con admiración a Tomé de Bur-

¹¹ Que la silva no se hubiera empleado en la epopeya animalística no supone que no se hubiera empleado en materia animal, pues Estacio dedicó una silva a un papagayo en sus *Sylvae*.

¹² Recuérdese que las había utilizado en “Que me llamen a mi dios de poetas”, texto perteneciente a las *Rimas* (1604); en *Los pastores de Belén* (1612) y en una composición inserta en *La Filomena* (1621), y recuérdese que se valió diez veces de la silva en *El laurel de Apolo* (1630). Para la cronología, así como para la descripción sucinta, del uso de la silva en Lope de Vega, v. la útil recopilación de M. T. Hernando, E. M. Redondo y F. J. Martínez, “Selectae Silvae: pequeño muestrario de un gran laberinto”, *La Silva*, ed. dirigida por Begoña López Bueno (Sevilla: Universidad, 1991), 57 y ss. Tomás Navarro Tomás postulaba que cabe atribuir a Lope de Vega y a Alonso Remón la comedia de 1604 *Don Juan de Austria en Flandes*, en la que se hace uso de silvas formadas solamente por endecaslabos. V. *Métrica española* (New York, 1956), 252. Aurora Egido anota que “Lope había practicado ya, desde 1588, la mezcla de heptaslabos y endecaslabos en el teatro”. V. “La silva en la poesía andaluza del Barroco (con un excuso sobre Estacio y las *Obrecillas* de Fray Luis)”, *Criticón*, 46 (1989), 13.

guillos, si bien el decurso argumental y narrativo de su epopeya burlesca difiere por completo de la de Lope de Vega, cuyo canon no se refleja todavía en las parodias animalísticas barroca y rococó del dieciocho.

En cambio, la *Gatomaquia* deviene canon para la epopeya burlesca animalística que se escribiría en época neoclásica, como lo prueban la *Perromaqüia*, de Francisco Nieto de Molina, publicada en Madrid en 1765¹³, y sobre todo la *Perromaqüia*, de Juan Pisón y Vargas, obra que vio la luz en Madrid veinte años después de la anterior, en 1786 por tanto. En el primero de estos poemas, y pese a la apelación al Fénix como garantía para justificar la importancia del subgénero, los ecos lopistas son reducidos, pues se limitan a la coincidencia argumental de incluir unas animadas bodas, lo que propicia que el autor, como se hiciera en la *Gatomaquia*, recurra a la narración de tales festejos, así como a los retratos de los asistentes a las celebraciones.

PISÓN Y VARGAS

Contrariamente a Nieto de Molina, tan parco en la recepción del influjo de la *Gatomaquia*, Pisón y Vargas proclama que tiene a gala situarse a la zaga de Lope de Vega, y declara que solamente aspira a alcanzar la honra de que se le recuerde como su imitador:

¡Oh quién tuviera en suma
Del Fénix español la tersa pluma!
¡Y a costa del desvelo
Remontando su vuelo
Llegara a tal espera
Que el desempeño acreditar pudiera!
Pero es loca esperanza
El tiro dirigir donde no alcanza:
Mi necedad confieso,
Sin que deje por eso
De seguir lo emprendido,
Pues cuando salga mal, nada hay perdido:
Si no logro la dicha de imitarlo,
Conseguiré la gloria de intentarlo;
Y a la luz de su clara *Gatomaquia*
Hará sombra mi obscura *Perromaqüia*¹⁴.

¹³ Francisco Nieto de Molina presentó su epopeya *La Perromaqüia* (Madrid: Pantaleón Aznar, 1765) como “Fantasía poética en redondillas con sus argumentos en octavas.”

¹⁴ V. Juan Pisón y Vargas, *La Perromaqüia. Invención poética en ocho cantos* (Barcelona: J. Roca, 1844), 5. (La primera edición es la de Madrid: Sancha, 1786).

La *imitatio* realizada por Pisón y Vargas es múltiple, ya que afecta a diversos aspectos de la *narratio* y de la *inventio*. El cauce narrativo de la *Perromaquia*, efectivamente, se articula en silvas, un medio formal que a fines de la centuria se utilizará asimismo en la epopeya burlesca la *Quicaida*, siendo ésta, a nuestro entender y por lo que hace a la epopeya de burlas, una evidente deuda de Gaspar María de Nava Álvarez, conde de Noroña, con Lope de Vega.

Pisón y Vargas inserta digresiones en su parodia, digresiones que, a semejanza del Fénix, a veces se sitúan al principio de los cantos, y a veces interrumpen y entretienen el hilo del relato. El sello de Lope no es menos perceptible en la *inventio*. La temática erótica, central en la *Gatomaquia*, en contraste con la tradición de las epopeyas burlescas animalísticas, es asumida por Pisón y Vargas, aunque enfocando el amor con lente distinta: si Lope de Vega había cantado el amor entre gatos, su émulo va a cantar el amor entre perros, lo que supone una sensible alteración de la perspectiva amatoria, puesto que el amor de Sultana, la protagonista de la *Perromaquia*, es de los que no experimentan mudanza, frente al amor mudable de Zapaquilda.

El antagónico comportamiento de las protagonistas de ambas parodias no es también rémora para impedir que Pisón y Vargas se aparte de su canon al dar juego a los celos y al esperable rapto de locura de cuño orlandiano. También aquí, como en la *Perromaquia* de Nieto de Molina, se relatan bailes, pero en Pisón y Vargas la proximidad a Lope de Vega es ostensible por completo, remedándolo manifiestamente, de modo que, en este punto, cabe trazar paralelos y correspondencias varias entre la *Perromaquia* y la *Gatomaquia*, poemas en los que nos sería factible detectar aún otras muchas semejanzas, pero a fin de no resultar prolíjos en la multiplicación de unas pruebas ya bien atestiguadas, citaremos únicamente la parodia que Pisón y Vargas efectúa, al igual que su modelo, del universo petrarquista y de la lengua culterana.

BERTOMEU TORMO

Además de incidir en la epopeya jocosa de Pisón y Vargas, la parodia del Fénix fue igualmente paradigma para Mossén Bertomeu Tormo, autor de la *Gatomaquia valenciana*, así llamada en virtud del habla en que está escrita. Contrariamente a las dos “perromaquias”, que fueron impresas en su siglo, el poema del sacerdote valenciano, fallecido en 1773, circuló manuscrito y anónimo en el XVIII, y también a lo largo de gran parte del XIX, pues no se editó hasta 1880. Al principio de la obra, Tormo se confiesa imitador de Lope de Vega en:

Els desatinos de esta *Gatomaquia*,
Que nunca será mengua
El escriurelo en nostra patria llengua,

Imitant alguns brillos
Del Licenciado Tomé de Burguillos;
O per més que ell ho nega,
Del célebre famós Lope de Vega¹⁵.

Pese a esta declaración, la obra dista de remedar fielmente la *Gatomaquia*, aunque son reconocibles algunas de sus trazas. Dividida en dos partes, la métrica combina, de manera sistemática, heptaslabos y endecaslabos rimando en pareado. Mossén Bertomeu Tormo introduce digresiones, pero son pocas y muy sucintas, y en cambio abunda en referencias a paisanos coetáneos. Tocante a la *inventio*, se inspira en Lope de Vega en el recurso al conflicto que plantea el triángulo amoroso, así como en el argumento del rapto de la amada, y la posterior muerte del galán desdeñado, galán que no había padecido ningún acceso de locura comparable al ritual de Marramaquiz, y galán, en fin, que fallece juicioso en la cama, no sin dejar la manda de que se desconfíe de la firmeza amorosa de la mujer.

A modo de reflexiones epilogales, procede añadir que, si bien *La Gatomaquia* es una de las epopeyas de burlas más innovadora y lograda de las letras hispánicas, su fortuna como canon, como obra cimera imitada repetidamente, iba a resultar escasa, pues hasta época neoclásica no se convirtió en paradigma para otras parodias, y aún lo fue para las firmadas por autores de tan irrelevante mérito literario como Pisón y Vargas y Bertomeu Tormo.

La primacía de *La Gatomaquia* en el subgénero que contribuyó de manera tan decisiva a consagrarse, fue reconocida, obviamente, por relevantes escritores del XVIII que compusieron también epopeyas burlescas, pero este reconocimiento no fue obstáculo para que sus obras respondieran a planteamientos estéticos y a objetivos personales muy diferentes a los que inspiraron a Lope de Vega, y por tanto no lo consideraron como canon para la *imitatio*.

JOSÉ MARÍA BALCELLS
Universidad de León

¹⁵ V. Mossén Bertomeu Tormo, *La Gatomaquia Valenciana*, ed. de Joseph María Puig Torralva (Valencia: Joan Mariana y Sanz, 1880), 12-3.

LOPE DE VEGA Y MADRID: FIESTAS Y CELEBRACIONES

El día 25 de noviembre de 1562, sólo un año después de que Felipe II decidiese establecer su corte en Madrid, nacía Lope de Vega en una casa muy próxima a la Puerta de Guadalajara. Aquel barrio de artesanos, situado entre Arenal y Mayor, fue testigo de sus travesuras infantiles; el colegio de los jesuitas de la calle de Toledo —después Colegio Imperial— acogió sus primeros estudios y sus precoztes invenciones dramáticas; y la ciudad entera, con el desordenado crecimiento de finales del XVI y principios del XVII, sirvió de marco adecuado a la desmesurada trayectoria vital del poeta. En efecto, la vida de Lope y la historia de la nueva Corte de los Austrias ofrecen un curioso paralelismo: nacimiento casi simultáneo, crecimiento rapidísimo, desarrollo precoz y desordenado, vinculación con importantes sucesos históricos y un claro juego de contrastes entre lujo y miseria, fantasía y realidad, apasionamiento y religiosidad.

La temprana irrupción de Lope en el mundo de la literatura sorprende a sus contemporáneos con la incorporación de abundantes materiales autobiográficos y de vivísimos testimonios de la actualidad de su tiempo, entre los que ocupan lugar destacado los referentes a la ciudad y al pueblo de Madrid. Todas las facetas de la vida madrileña encuentran reflejo fiel en la poesía de Lope: trabajo y ocio, amores y reyertas, diversiones y devociones, tradiciones e innovaciones, sin olvidar los grandes y pequeños eventos ocasionales. Esto ha permitido encontrar en la obra de Lope una inagotable fuente de información sobre la ciudad, y, a su vez, en la ciudad actual, motivos fundados para evocar la obra y la figura humana y literaria del poeta, pues en estos años finiseculares del XX aún es posible realizar un fructífero itinerario lopesco a través de la arquitectura y el trazado urbano que Madrid ha logrado preservar de su pasado áureo. La casa-museo de Lope, ahora rehabilitada acertadamente por la Academia Española, junto al cercano convento de las Trinitarias (tan vinculado a Lope y a Cervantes), pueden ser un buen punto de arranque o

de llegada para tales peregrinajes histórico-literarios¹. En esta ocasión no pretendemos explorar tan extenso territorio, nos limitaremos a analizar algunos aspectos relacionados con las fiestas y celebraciones de aquel Madrid de Lope de Vega.

El sugerente marco festivo del Madrid barroco fue recreado por Lope en un gran número de sus obras mayores, dramáticas y no dramáticas, pero también constituyó tema exclusivo de algunas de sus obras menores, casi siempre de encargo, dedicadas a describir fiestas y celebraciones. En ellas se esconden, bajo el humilde ropaje de este género ancilar, interesantes informaciones de aquel Madrid que era villa, pero también era Corte de muchas Españas. Analizaremos tres de estas obras “de circunstancias” —en el sentido más enriquecedor apuntado por Fernández Montesinos— que describen otros tantos tipos de fiestas madrileñas: una popular, otra palaciega y otra religiosa. Nuestro análisis pretende un acercamiento a la realidad social, cultural y literaria del Madrid de Lope, sin propósito de exhaustividad ni deseo de establecer rangos de calidad desde una perspectiva histórico-literaria actual.

1. UNA FIESTA POPULAR: LA NOCHE DE SAN JUAN

Esta festividad de indudable origen pagano estaba cristianizada bajo la advocación de San Juan Bautista y se celebraba el 24 de junio, coincidiendo con el solsticio de verano. Lope escribió un extenso poema para describir la celebración de esta peculiar fiesta en el Madrid de su tiempo: *La mañana de San Juan de Madrid*².

El poema, incluido en *La Circe* (1624), está compuesto por 112 octavas y alterna numerosas referencias cultas (alusiones mitológicas e invocaciones encomiásticas a Felipe IV) con una descripción realista, aunque teñida de humor, de las costumbres y del tipo de diversiones que se practicaban con motivo de esta olvidada celebración, que en Madrid debió adquirir gran relieve y brillantez, a juzgar por la aseveración de Lope:

Entre muchos lugares que en España
celebran el aurora del Bautista,
Madrid, que humilde Manzanares baña,
el precio pide y el laurel conquista.

(vv. 73-76)

¹ Ofrecen alternativas complementarias: Ramón Mesonero Romanos, *El antiguo Madrid* [Madrid, 1881], edición facsímil (Madrid: Gráficas Lormo, 1987); Joaquín de Entrambasaguas, *El Madrid de Lope de Vega* (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1959); Maximiliano Cabañas, “El Madrid de Lope de Vega”, *Biografía literaria de Madrid* (Madrid: El Avapiés, 1993).

² *La Circe, con otras rimas y prosas* (Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1624). Las citas proceden, sin embargo, de la edición: Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. de J.M. Blecu (Barcelona: Planeta, 1983).

Las riberas del Manzanares servían de marco a la fiesta, que estaba cargada de interés y originalidad por su carácter nocturno, por celebrarse al aire libre y por la mayor libertad de relación que con tal motivo se toleraba. La costumbre requería y permitía que damas y galanes esperasen la salida del sol entre los bosquecillos de las riberas del río, con lo que la celebración adquiría cierto grado de permisividad y libertinaje inusuales en el contexto social español del XVII:

Ya se ven por los bosques las doncellas,
peinados los cabellos espaciosos,
que esperaron el alba las estrellas,
aunque la noche huyó con pies medrosos;
solteras libres y casadas bellas,
ya con galanes van, ya con esposos;
pero también algunas que los tienen,
con los que no lo son, contentas vienen.

(vv. 265-272)

La ocasión, según la apreciación del poeta, era propicia para que los madrileños hicieran exhibición exagerada de vestidos, joyas, galas y colores, siguiendo la ostentosa moda de la nueva Corte que la pragmática de 1623 sobre la reforma de los vestidos y represión del lujo intentaba corregir. El colorido y la sana alegría de la fiesta terminaban imponiendo su buen sentido a medida que entraba el día y otras gentes menos madrugadoras ocupaban bulliciosamente todos los lugares amenos de las praderas del Soto del Manzanares, desplegando manteles, colgaduras y doseles en abigarrada sinfonía cromática:

Cual suelen parecer colgadas calles
o la ancha plaza en una insigne fiesta,
parece en sotos, bosques, prados, valles,
tanta color entre los olmos puesta.

(vv. 281-284)

Más tarde, los grupos familiares iban llenando las riberas del Manzanares, incluidos los jardines reales del Campo del Moro y de la Casa de Campo, donde estaba ubicada entonces la estatua ecuestre de Felipe III (obra de Juan de Bolonia y Pedro Tacca) que hoy ocupa el centro de la Plaza Mayor: “Cuál mira en un caballo (...) / gigante en bronce, y no al cincel ingrato (...) / del Tercero Felipe el gran retrato.” (vv. 489-494). El lugar de mayor afluencia era el Soto del Manzanares, situado entre el gran puente de piedra construido por Herrera —la puente Segoviana— y el viejo puente de Toledo, entonces de madera. Pero la concurrencia de gente era tan grande que llenaba también los prados y alrededores de las dos ermitas próximas al Soto, la del Ángel, en las inmediaciones del Puente de Segovia, y la de San Isidro,

cercana al de Toledo. Lope traza vivos apuntes descriptivos de todos estos lugares tan perfectamente conocidos por él, matizando las notas realistas con un sostenido tinte humorístico:

La puente con soberbio señorío
se sienta ociosa en arcos bien labrados
con intención de pretender un río,
abriendo montes y rompiendo prados.

(vv. 97-100)

La puente a quien da nombre y señorío
la Ciudad Imperial, honor de España,
en madera gastada, al viejo río
sólo sirve de báculo de caña.

(vv. 505-508)

Las diversiones practicadas por los madrileños a lo largo de este día, superadas ya las horas “inciertas” del amanecer, pueden considerarse, por extensión, ejemplo y modelo de las realizadas al aire libre en otras celebraciones o romerías semejantes: actividades musicales de canto y baile, juegos de corro y destreza, toros fingidos, y sobre todo —si hemos de fiarnos de la descripción de Lope— muchas dramatizaciones e imitaciones teatrales, entre las que la recitación o canto de romances pastoriles y moriscos constituían el más frecuente de los recursos, pues estos romances eran conocidos y repetidos de memoria por las gentes de todas las clases sociales. Aún en estas fechas, muy entrado el siglo XVII, seguían vivos en la memoria colectiva los romances autobiográficos de la juventud de Lope (protagonizados por Belardo, Zaide o Azarque), que los madrileños cantaban y dramatizaban para su diversión y lucimiento.

En toda fiesta popular, sin embargo, el aliciente festivo más común era la bebida abundante (aunque el vino de la Villa y Corte tenía fundada fama de ser aguado), bien acompañada de una sólida guarnición de alimentos populares, con preferencia por los procedentes del cerdo, que, además de sabrosos, eran considerados carta ejecutoria de cristiano viejo:

Duerma pues Manzanares, si se enfada
de que el vino le mengüe alguna orilla;
que no le pedirán agua prestada,
que con ella le venden en la villa.
Ya sale la aromática empanada,
ya el ave el diestro rompe y acuchilla,
ya el animal sabroso cuanto feo,
enemigo del moro y del hebreo.

(vv. 545-552)

A lo largo del poema la atentísima mirada de Lope repara en una infinidad de pequeños detalles curiosos, ilustrativos de su época y de su mundo. Por ejemplo, la costumbre de enfriar las bebidas con nieve por medio de unos recipientes de “alto cuello” llamados garapiñeras (vv. 537-544); o el que uno de los secretos más estimados de la belleza femenina fueran los pies (vv. 305-312); o también, la moda —irresistible para las damas madrileñas— de usar coches para asistir a fiestas, romerías y paseos de la Corte (vv. 385-400); o la celebración en este mismo escenario de las riberas del Manzanares de otras importantes romerías anuales, entre las que destacaba la del día primero de mayo (vv. 511-512).

En efecto, el día primero de mayo Madrid celebraba otra romería muy popular en este mismo lugar con motivo de la fiesta de Santiago el Menor o *el Verde*. Era tradición que el rey prestase brillo a la fiesta, visitando fugazmente la romería y contemplando la diversión de los madrileños desde su carroza. Lope dio el título *Santiago el Verde*³ a una de sus comedias, que desarrolla su acción argumental en torno a esta celebración y tiene el acierto de incorporar al texto dramático algunas muestras de la lírica popular, como estas deliciosas seguidillas alusivas al lugar y a la festividad:

En Santiago el Verde
me dieron celos;
noche tiene el día,
vengarme pienso.

Álamos del Soto,
¿dónde está mi amor?
Si se fue con otro,
moriréme yo.

Manzanares claro,
río pequeño,
por faltarle el agua
corre con fuego.

(acto II, p. 557)

El texto y la acción dramática de la comedia confirman que las actividades festivas de la romería de Santiago el Verde eran muy semejantes a las que acabamos de señalar para la mañana de San Juan, es decir, bailes, músicas, toros, cañas, dramatizaciones lúdicas y muchos galanteos amorosos. Oigamos lo que dice uno de los personajes:

³ *Comedia de Santiago el Verde*, en *Obras de Lope de Vega* (Madrid: Real Academia Española, nueva edición, 1930), tomo XIII.

FABIO: ...Es plaza
donde hoy el verano alegre
corre sus toros y cañas.
Bien parecéis forastero,
pues no sabéis que se llama
Santiago el Verde este día,
en que las hermosas damas,
y las que no son hermosas,
van con espantosas galas
al Soto de Manzanares.

(acto II, p. 555)

Otro personaje ironiza sobre la ya mencionada costumbre, pronto convertida en moda obsesiva entre las damas de Madrid, de utilizar coches para llegar hasta el Soto del Manzanares sin los inconvenientes del polvo, el lodo y la fatiga del camino:

LUCINDO: Es tanta la cantidad
de coches, que una ciudad
el Soto y el campo hicieron.

.....
Pues ¿no te deleita ver
tantos coches tan bizarros,
tantos entoldados carros,
tanta gallarda mujer,
y más locas las riberas
del humilde Manzanares
que están los soberbios mares
con sus naves y galeras?

(acto II, p. 556)

La escasez de coches particulares y la pragmática restrictiva de su empleo⁴ convirtieron en un lujo muy estimado el disfrute de los mismos y en una fuente de conflictos los usos y abusos de esta moda febril, que obligaba a los caballeros y galanes que no poseían coches a ingeniosas estratagemas para complacer a sus damas, especialmente si eran damas de lance o doncellas de dudosa reputación. La pluma certera e inmisericorde de Quevedo retrata así la situación en la romería del Ángel de la Guarda:

⁴ Se promulgó el día 5 de enero de 1611.

Muchas carrozas rebosando dueñas;
 toda pura buscona en coche ajeno;
 señorías y limas por regalo;
 doncellas desvirgándose por señas.⁵

Lope escribió también una comedia con el título de *La noche de San Juan*⁶, que fue representada en una fiesta palaciega que después comentaremos. Esta comedia desarrolla la mayor parte de su intriga en las calles de Madrid durante la fiesta nocturna de San Juan, dejando traslucir otros aspectos menos agradables de esta celebración: la tendencia a provocar peleas y desafíos con espadas, así como la proliferación de los antiestéticos bailes importados que habían desplazado ya en esa fecha a los tradicionales bailes castellanos⁷:

TORIBIO:	De los bailes, don Félix, vengo muerto.
ALONSO:	Tristes danzas de España, ya murieron.
FÉLIX:	Dios las perdone, gente honrada fueron.
TORIBIO:	¿Qué se hicieron gallardas y pavanás, pomposas como el nombre, y cortesanas?
ALONSO:	Ya se metieron monjas.
FÉLIX:	Cosa extraña que ya todas las danzas en España se han reducido a zapiro y a zepiro, a zipiro y a ñapiro.

(acto III, pp. 160-161)

Lope nos informa también de algunas supersticiones o creencias populares asociadas a esta celebración; como, por ejemplo, que las damas podían practicar cierto ritual para conocer el nombre del varón con quien se iban a casar⁸; o que

⁵ Francisco de Quevedo, *Obras completas*, ed. de J.M. Blecua (Barcelona: Planeta, 1963), tomo I, n.º 584, p. 596.

⁶ Representada el 24 de junio de 1631 ante los reyes. Se halla publicada en la *Parte XXI* y en *Obras de Lope de Vega* (Madrid: Real Academia Española, nueva edición, 1930), tomo VIII.

⁷ Emilio Cotarelo apunta en el prólogo: "Uno de los espectáculos más alegres de aquella noche eran los bailes y danzas populares. Lope aprovecha la ocasión para mencionarlos y lamentar la desaparición de las antiguas y graves danzas españolas, sustituidas por los modernos bailes andaluces principalmente y ya influidos por los americanos". (P. XVI).

⁸ Que era el primer nombre de varón que ofan al amanecer de aquella prodigiosa mañana.

ALONSO:	¡Oh tú doncellidama! si sales a saber cómo se llama el que ha de ser tu esposo, y la oración has dicho al glorioso Baptista...
---------	--

(*La noche de San Juan*, ed. cit., p. 161)

certas hierbas cogidas durante tal noche poseían especiales virtudes amorosas o medicinales:

Ya no cogeré verbena
la mañana de San Juan
pues mis amores se van.

Ya no cogeré verbena,
que era la hierba amorosa,
ni con la encarnada rosa
pondré la blanca azucena.
Prados de tristeza y pena
sus espinos me darán,
pues mis amores se van.

Ya no cogeré verbena
la mañana de San Juan
pues mis amores se van.⁹

2. UNA FIESTA CORTESANA: JUEGO DE CAÑAS EN EL PALACIO DEL BUEN RETIRO

La instalación de la Corte en la villa de Madrid originó importantes cambios en su estructura urbana, en su economía, en su población, en sus costumbres y en todos los órdenes de la vida ciudadana, incluyendo las posibilidades culturales y artísticas que el escaparate cortesano exhibía para un círculo privilegiado, aunque se propiciaba la presencia de las clases populares como reclamo propagandístico. Adecuado ejemplo de este tipo de fiestas cortesanas es el poema de Lope *A la primera fiesta del Palacio Nuevo*¹⁰.

El poema describe la fiesta inaugural del nuevo recinto palaciego que Felipe IV, con el fuerte impulso de Olivares, había construido en los amplios terrenos ajardinados del Buen Retiro, junto a los Jerónimos. La construcción se inició en 1629 y se concluyó, al menos en su fase principal, en 1633. El palacio fue usado sólo como residencia secundaria de los reyes, hasta que Felipe V tuvo que instalarse en él de modo permanente en 1734, a causa del incendio que destruyó el antiguo Alcázar. De este gran palacio del Buen Retiro o Palacio Nuevo —como lo llama Lope— quedan hoy sólo dos significativas muestras: una pequeña parte de su estructura edificada, lo que fue el Salón de Reinos —hoy Museo del Ejército— y los enormes jardines que la ciudad ha convertido en parque público, aunque eliminando una gran parte de las vías de agua (navegables) de las que originalmente estaba dotado.

⁹ Canción incluida en la comedia *La burgalesa de Lerma*, ed. cit. de la RAE, tomo IV.

¹⁰ Poema compuesto por 47 sextetos liras, publicado en *La Vega del Parnaso* (Madrid: Imprenta del Reino, 1637). Tomo el texto, sin embargo, de *Colección escogida de obras no dramáticas de Lope de Vega*, BAE, XXXVIII (Madrid: Atlas, 1950), pp. 354-356.

Esta celebración descrita por Lope tuvo lugar el lunes día 5 de diciembre de 1633, según confirma una relación en prosa del mismo acontecimiento publicada en Sevilla ese mismo año¹¹. El poema destaca la suntuosidad del nuevo palacio y la rapidez de su construcción:

Un edificio hermoso,
que nació como Adam joven perfecto,
tan breve y suntuoso,
que fue sin distinción obra y conceto,
en cuya idea, a fuerza del cuidado,
fue apenas dicho, cuando fue formado.

(est. 5)

La fiesta inaugural consistió en un brillante juego de cañas con participación del rey y de los más relevantes caballeros de la corte, incluido el Conde-duque de Olivares, aunque el poeta no proporciona sus nombres, sin duda para aumentar el brillo de la figura real. En el ejercicio intervinieron cuatro cuadrillas, una de ellas capitaneada por el propio rey. Lope resalta el lujo de la fiesta, la calidad de los caballeros participantes, la estampa de sus caballos, las ropas multicolores y la música. Y describe con especial viveza la habilidad de los jinetes y el dinamismo del espectáculo en la ejecución del belicoso alarde:

Ya estaban frente a frente
las famosas cuadrillas repartidas,
y al vuelo diligente
las aligeras cañas prevenidas,
y las adargas de ante al brazo puestas,
que vencidas quedaron para fiestas.

(est. 27)

El juego de cañas consistía en una serie de ataques y huidas, alternativos y concertados, que requería gran habilidad en el manejo de las monturas y que no estaba exento del riesgo de caer o de recibir golpes peligrosos. La perfección se lograba por la uniformidad de las cuadrillas, por la coordinación de movimientos, por la velocidad de los caballos y por la gallardía de los caballistas. Lope acierta a reflejar con gran plasticidad las fases del ejercicio:

¹¹ *Copiosa relación de las grandiosas fiestas que la Católica Magestad del Rey nuestro señor mandó hacer en la villa de Madrid, a honra del Palacio y plaza nueva, lunes cinco de diciembre dese año de 1633*. Recogido por J. Alenda y Mira en *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España* (Madrid: Suc. de Rivadeneira, 1903).

Para acicate y rienda
el jinete veloz, donde gallarda,
aunque la fuga emprenda,
otra cuadilla a la que viene aguarda;
ésta la sigue, y revolviendo presta,
veloz se adarga de la parte opuesta.

(est. 30)

La descripción de Lope resalta las características teatrales del juego de cañas: escenario delimitado, vestuario uniforme, golpes fingidos, y, sobre todo, simulación de ataques y huidas. Sólo la teatralidad del ejercicio hace posible que el caballero conserve su “decoro” en el acto de huir sin sufrir afrenta en su honra:

Ya fingen los primeros,
en tropa siempre igual, que van huyendo,
ya los siguen ligeros,
las estampas que hicieron deshaciendo.

(est. 29)

Lope concede el protagonismo absoluto de la fiesta al rey, cuyo panegírico resulta abrumador para un lector actual, aunque responda a un modelo tópico de la época. Los elogios a la figura real son continuos e hiperbólicos, entrelazados en una compacta red de referencias históricas y mitológicas en la que Felipe IV es *sol, real planeta, Apolo, Febo, Júpiter español, Alejandro, león de España*, etc., además de consumado jinete, bizarro caballero y monarca adorado por sus súbditos. Y en las estrofas conclusivas:

Alentado, valiente
atento a su real naturaleza,
bizarro, indeficiente,
igualó su poder con su destreza (...)

(est. 44)

...Y porque no quedaba
cosa que ver, después de haberle visto,
entre las almas, de su luz despojos,
de todos se llevó también los ojos.

(est. 46)

A esta misma fiesta de inauguración del Palacio Nuevo se refiere el soneto de Quevedo “A aquella frente augusta que corona...” (Blecua, 1963, pp. 272-273), que concluye con una alusión elogiosa al rey, a Lope y, sin duda, al poema aquí comen-

tado: “Correr galán y fulminar valiente / pudo; la caña en él, ser flecha y rayo; / pudo Lope cantarle solamente”¹².

En la corte madrileña de los Austrias eran frecuentes también otras fiestas palaciegas de mayor contenido cultural que incluían, además del banquete, teatro, música, luminarias y lujosos desfiles. El teatro aparece siempre como actividad preferente en este tipo de fiestas. Un excelente y detallado ejemplo de ellas refiere Casiano Pellicer en su *Tratado*¹³, que describe una fiesta ofrecida por el Conde-duque a los reyes la noche de San Juan del año 1631 en los jardines del conde de Monterrey, junto al Prado, en la que se representaron dos comedias, escritas apresuradamente para tal fin: *Quien más miente, medra más* y *La noche de San Juan*. La primera fue escrita por Quevedo con la colaboración de Antonio Hurtado de Mendoza, y la segunda por Lope de Vega. Ambas representaciones incluyeron, a pesar del ambiente refinado, bailes y asuntos populares. Anota Pellicer: “Representóse primero la de Quevedo, y la representó la compañía de Vallejo, y en lugar de loa se introdujo una pandorga, de las que andaban la noche de San Juan, compuesta de varios instrumentos vulgares, como tamboriles, panderetas, sonajas y castañuelas (...). Representóse después la comedia de Lope, que fue breve, sazonada con tres bailes muy artificiosos, compuestos por Luis Quiñones de Benavente, en cuya invención, y en la de los entremeses tuvo habilidad conocida”. (Pp. 126-127).

Algunas de estas representaciones palaciegas introdujeron interesantes novedades estéticas, como la interpretación cantada del texto o la incorporación de ingeniosas invenciones escénicas. Tal ocurrió en la obra de Lope *La selva sin amor*¹⁴, “érgola pastoral que se cantó a su majestad en fiestas de su salud”. La ingeniosa trama ideada por el “ingeniero florentín” Cosme Lotti está descrita por el propio Lope en la dedicatoria de la versión impresa, destacando su asombro por el realismo de los escenarios, la luz artificial, los artefactos móviles, la aparición y desaparición de personajes, la perfección de la música, etc.: “La primera vista del teatro (...) fue un mar en perspectiva, que descubría a los ojos (tanto puede el arte) muchas leguas de agua hasta la ribera opuesta, en cuyo puerto se vian la ciudad y el faro con algunas naves, que haciendo salva disparaban, a quien también de los castillos respondían. Víanse asimismo algunos peces que fluctuaban según el movimiento de las ondas, que con la misma inconstancia que si fueran verdaderas, se

¹² Blecua y Crosby recogen una anotación muy oportuna que González de Salas añadió a este soneto: “Escribióse en ocasión de haber salido en un día muy lluvioso a jugar cañas, y haberse serenado luego el cielo; y Lope de Vega describió esta fiesta en liras”. (J.M. Blecua, ed. cit., p. 272, nota; James O. Crosby, *En torno a la poesía de Quevedo* [Madrid: Castalia, 1967], p. 148).

¹³ *Tratado histórico sobre el origen y proceso de la comedia y el histriónimo en España* (Madrid, 1804), edic. de José M. Díez Borqué, (Barcelona: Labor, 1975), pp. 124-128.

¹⁴ Incluida en el *Laurel de Apolo* (Madrid: Juan González, 1630). La dedicatoria va dirigida a don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla.

inquietaban, todo con luz artificial, sin que se viese ninguna, y siendo las que formaban aquel fingido día más de trescientas (...)"¹⁵.

3. UNA FIESTA RELIGIOSA: LA CANONIZACIÓN DE SAN ISIDRO

Con motivo de la canonización del santo patrón de Madrid en 1622, Lope escribió una curiosísima obrita: *Relación de las fiestas de la canonización de San Isidro*¹⁶. El autor madrileño, preocupado por su decoro y fama, intenta justificar en varios pasajes del propio texto la humildad del género: "Entre las diferencias de la historia tienen tan ínfimo lugar las relaciones de fiestas, que (...) más les podía convenir, en opinión de Aselio, el nombre de *efemérides* o *diarios* (...). Con ellas no se entienden los preceptos (...) y aunque se libran por esto de toda reprehensión, parece que aquello que no se remite a leyes carece de arte". Se trataba de una obra de encargo del Ayuntamiento de Madrid que, queriendo celebrar con gran solemnidad y brillantez la canonización de San Isidro, formuló a nuestro poeta el encargo expreso de organizar una justa poética, escribir dos comedias sobre la vida del santo y publicar un relato o crónica de tales fiestas¹⁷.

Madrid experimentó aquellos días de junio de 1622, según la *Relación* de Lope, una auténtica revolución festiva que transformó el panorama urbano y las costumbres ciudadanas. Se adornaron las calles con vistosas colgaduras; se construyeron arcos y monumentos alegóricos; las comunidades religiosas levantaron en distintos puntos de la ciudad nueve altares commemorativos, rivalizando en riqueza e ingenio; en la plaza de la Cebada se "plantó" un jardín artificial con toda clase de árboles y frutos de la región; se construyeron carros para las representaciones teatrales y una carroza con una ingeniosa tramoya mecánica; y por las noches se encendieron luminarias en la Plaza Mayor.

Los actos más destacados, además de las obligadas ceremonias litúrgicas con sus sermones y novenarios, fueron, según el relato de Lope: una extraordinaria procesión o desfile en el que participaron representaciones de 46 villas de la provincia, y de todos los estamentos sociales y religiosos, 19 grupos de danza, cuatro carrozas alegóricas, numerosos grupos musicales y de máscaras; fuegos artificiales durante

¹⁵ BAE, XXXVIII, p. 300.

¹⁶ *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado Hijo y Patrón San Isidro, con dos comedias que se representaron y los versos que en la Justa Poética se escribieron. Dirigida a la misma insigne villa por Lope de Vega Carpio. En Obras sueltas* (Madrid: Imprenta de Antonio de Sancha, 1777), tomo XII.

¹⁷ En 1620, dos años antes, se había celebrado la beatificación de San Isidro con la eficaz colaboración de Lope, que había organizado y publicado otra interesante *Justa poética*, que no debe confundirse con la *Justa* que acompañará a esta *Relación* de 1622.

tres noches en la plaza de Palacio, “con un juego de cañas de treinta personas en caballos fingidos, un toro y un estafermo, una montería de osos y ciervos que entre tuvo la vista por largo espacio con diferentes invenciones de fuego... Y en la plaza de las Descalzas (...) la batalla de fuego en dos escuadrones de galeras” (p. LXX); soprendentes ingenios mecánicos, como una fuente de agua de gran altura en las Carmelitas Descalzas o un gigante con movimiento; y varias representaciones teatrales sobre escenarios rodantes en la plaza de Palacio, en la plaza de la Villa y en la plaza Mayor.

Escribe Lope: “Hubo asimismo cuatro medios carros de extremada pintura al temple, con apariencias notables para representar dos comedias: la primera de *Las niñeces de san Isidro*, la segunda *La juventud*. Quiso la villa que fuesen mías; representáronlas con rico adorno Vallejo y Avendaño (...) La riqueza de los vestidos fue la mayor que hasta aquel día se vio en teatro, porque ahora representan las galas como en otro tiempo las personas, supliendo con el adorno la falta de las acciones. Saliieron sus majestades y altezas a los balcones bajos de palacio, en el lienzo que confina con la torre nueva, donde estaban los carros, que con las casas que sirven de vestuarios, invenciones y apariencias, guarneían el teatro, que los divide, y en parte eminentemente al concurso del pueblo, las chirimías y trompetas”. (Pp. LVIII, LXXIV).

La *Justa poética*¹⁸ se desarrolló con excepcional brillantez, merced a los acertados criterios de organización impuestos por Lope y al ingenio de sus colaboraciones poéticas. La justa fue planteada en once combates con temas y metros obligados. La participación fue muy abundante y el jurado otorgó premios a López de Zárate, Medrano, Calderón, Guillén de Castro, Mira de Amescua, Montalbán, etc. Lope, como mantenedor del certamen, escribió poemas jocosos para cada uno de los combates, bajo los seudónimos de *Maestro Burguillos* y de *Pelayo Resura*¹⁹, además de unas ingeniosas “cédulas”, supuestamente anónimas, ironizando sobre los poetas. En tono serio escribió las obligadas composiciones de presentación y agradecimiento, además de competir con su propio nombre y con el de su hija Antonia de Nevares. Completó su labor presentando el acto final, leyendo los mejores poemas y publicando la mencionada *Justa*, con una relación del certamen y una amplia selección de los poemas presentados.

¹⁸ *Justa poética, en que la insigne villa de Madrid pretende celebrar las virtudes y milagros de su humildísimo e inocentísimo Hijo y Patrón San Isidro, en su canonización por nuestro padre Gregorio XV, después de quinientos años de su felicísimo tránsito*. En *Obras sueltas* (Madrid: Imprenta de Antonio de Sancha, 1777), tomo XII.

¹⁹ Utiliza el lenguaje arcaizante de este poeta fingido como disculpa para defender el uso de la lengua contemporánea, armoniosa y rica, criticando ácidamente a los culteranos: “... Es tan miserable este linaje fantástico, que no tiene todo su diccionario quince voces: llámense *cisnes*, y a nosotros *palustres aves, turba lega*, que ignora el estilo ático y la erudición romana, perdóñese a muchos años proposición tan fuera de propósito...” (p. 234).

El acto solemne de este certamen poético y la entrega de premios se celebró el día 28 de junio de 1622, en palacio, con presencia de los reyes y representación de las universidades de Alcalá y Salamanca. La expectación era tan grande que la guardia palatina tuvo que ejercer un severo control de entrada que, según Lope, originó ciertos problemas para identificar a los poetas: “Es donayre para referir, que haviéndo dado orden que no dejases entrar a quien no fuese poeta, assí los [guardias] españoles como los tudescos los examinaban graciosamente, siendo notables las preguntas y las respuestas, haciendo más fe que la verdad, la phisonomía y hábito. Y aquí se me acuerda la dificultad que debe de ser querer un hombre probar que es poeta, sin que lo digan las obras”. (P. 162).

Sin embargo, el interés de Lope por los asuntos religiosos que atañían directamente a su ciudad no debe considerarse reducido a estas celebraciones, pues desde su juventud colaboró eficazmente en la tarea de configurar y difundir la tradición religiosa local. La villa de Madrid conservaba de sus antepasados una fuerte devoción popular por San Isidro, por la Virgen de la Almudena y por la Virgen de Atocha, aunque existían escasos testimonios escritos sobre estas tres figuras religiosas. Lope escribió sobre ellas con la pretensión de enriquecer literariamente las tradiciones existentes.

A la figura del patrón de Madrid dedicó Lope las siguientes obras: El amplio poema hagiográfico *El Isidro* (1599), la comedia *San Isidro, labrador de Madrid*, las ya citadas comedias de *La niñez de San Isidro* y de *La juventud de San Isidro*, la *Justa poética* de 1620 por su beatificación y, las ya comentadas, *Relación de fiestas* y *Justa poética* de 1622, escritas con motivo de su canonización.

Con el poema *La Virgen de la Almudena*²⁰, Lope intentó suplir el vacío casi absoluto de referencias tradicionales sobre la patrona de Madrid y proporcionar un ropaje literario a la leyenda de su imagen, que fue escondida por los cristianos en la muralla de la Cuesta de la Vega y hallada varios siglos después, al ser reconquistada la ciudad, en el mismo lugar, convertido por los moros en “almudaina” (lugar para medir y guardar el trigo). Por esta razón, la imagen, que antes era llamada Santa María o la “Virgen Morena”, terminó por llamarse “Virgen de la Almudena”. En la época de Lope la imagen era venerada en la iglesia de Santa Marfa, al principio de la calle Mayor, cerca de la muralla, y ahora lo es en la recién acabada catedral de Madrid. El poema, escrito en octavas reales, está plagado de referencias históricas, litúrgicas y clásicas, aunque preservando las esencias madrileñas:

Quedó Madrid seguro entre dos polos,
Atocha y Almudena soberanos,
dos lunas de la paz, y dos Apolos
con los soles que tienen en sus manos.

²⁰ El poema fue incluido en *Triunfos divinos, con otras rimas sacras* (Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1625). Se halla también en *Obras sueltas* (Madrid: Sancha, 1777), tomo XV.

A la Virgen de Atocha no dedicó Lope ninguna obra especial, pero su leyenda está cumplidamente recogida en *El Isidro*, donde con extraordinario dinamismo y colorido, Lope, poniendo el relato en boca del fraile de la ermita de Atocha, narra la heroica defensa de Madrid capitaneada por su alcaide Gracián Ramírez, con los trágicos y milagrosos sucesos concomitantes:

Ya en Madrid tocan al arma
las campanas y atambores,
ya por las plazas mayores
todo soldado se arma
sobre diversas colores. (...)

Gracián corta, raja, hiende,
derriba, combate, prende,
lastima, rompe, maltrata;
cual rayo, si encuentra, mata;
y desde lejos ofende.²¹

Todas las fiestas religiosas importantes —éstas y otras— conllevaban algún tipo de celebración profana y popular en forma de romerías, teatro, danzas o bailes. Las fiestas del Corpus Cristi, por ejemplo, proporcionaron una excelente ocasión para la diversión popular, al mismo tiempo que para el lucimiento de nuestros dramaturgos del Siglo de Oro. Madrid celebraba el Corpus con representaciones de autos sacramentales, que iban acompañados, como era habitual, de una loa y un entremés cómico, y se completaba el festejo con desfiles de carros, danzas y figuras alegóricas, como gigantes y tarascas. Un personaje de Lope afirma sobre estas fiestas del Corpus madrileño: “Toda la fiesta que en el Corpus se hace, / yo te he de hacer, usando de mis chanzas, / los carros, los gigantes y las danzas”²².

Nuestro poeta escribió autos sacramentales para la villa de Madrid en numerosas ocasiones. Se conserva constancia documental de los encargos que la villa le hizo para los años 1611 y 1612, por una cantidad de trescientos reales cada año, y del agradecimiento que el ayuntamiento manifiesta a Lope “porque siendo como es hombre tan insigne, y que ha compuesto tanto y tan bueno, siempre se ha estado en esta villa, y no se ha ido fuera della”²³.

²¹ *El Isidro, poema castellano de Lope de Vega* (Madrid: Luis Sánchez, 1599). Cito por la edic. de Entrambasaguas, *Obras Completas*, (Madrid: CSIC, 1965), tomo I, canto nono, pp. 376 y 377.

²² Lope de Vega, *Entremés de la muestra de los carros del Corpus de Madrid*, en *Obras de Lope de Vega* (Madrid: Real Academia Española, 1890-1913), tomo II, p. 334. El volumen recoge una amplia colección de “autos y coloquios”, ya publicados en Zaragoza y Madrid por José Ortiz de Villena en 1644.

²³ Fernando Lázaro Carreter, Adiciones a *Vida de Lope de Vega*, de H. A. Rennert y A. Castro (Salamanca: Anaya, 1968), nota 190, p. 537.

Las celebraciones festivas de la nueva corte, con motivo religioso o profano, eran ya a principios del XVII muy numerosas, excesivas quizás, porque contribuían a un incremento desproporcionado de lujos, gastos y precios. El mismo Lope apunta esta circunstancia, refiriéndose a la corte, en 1620:

Pero estáis tan inhumana
para el comer y el vestir,
que ya os pueden escribir:
Muy cara y amada hermana²⁴.

Y Quevedo, haciendo jocoso recuento de las fiestas en que los maridos y galanes madrileños tenían obligación de hacer regalos a sus damas, enumera tan abultado número de fechas festivas en todos los meses del año que, tras el repaso a su oneroso calendario, exclama irónicamente:

Si he de vivir de estos años,
Dios me los quite de a cuestas;
pues la edad que tenga de ellos
será, aunque moza, muy vieja.
Yo no he vivido barato,
ni mes que bien me parezca,
sino los nueve en que el vientre
me fue posada y despensa²⁵.

Finalmente, y a modo de conclusión, es preciso señalar que el elemento lúdico y recurso común de todas estas fiestas del XVII, como hemos podido comprobar, era el teatro y la “teatralidad”. Fenómeno apreciable en sus formas canónicas mayores (las representaciones populares en los corrales o las *particulares* en los teatros palaciegos y en los recintos religiosos), también en las manifestaciones dramáticas menores representadas en los mismos escenarios (entremeses, bailes, jácaras, loas, teatro cantado, etc.), pero, sobre todo, en la “teatralidad” subyacente en todos los festejos barrocos. Podemos comprobarlo analizando someramente la naturaleza de los festejos citados, que exigían todos ellos un alto grado de dramatización, imitación o representación: el juego de cañas, las procesiones y desfiles, las danzas, las máscaras y encamisadas, las alegorías religiosas y mitológicas, las ingeniosas tramojas móviles o los fuegos artificiales que semejaban (como precursores del cine) escenas de caza o batallas navales.

²⁴ Lope de Vega, *Justa poética* de 1620, en *Obras sueltas* (Madrid: Sancha, 1777), tomo XI.

²⁵ Francisco de Quevedo, *Obras completas*, ed. cit. de J. M. Blecuá, tomo I, p. 990.

La “teatralidad” de estas fiestas sorprende, además, a un observador actual por la gran fantasía de la gente sencilla para entretenerte recitando, cantando o escuchando romances, poemas, relatos o imitaciones; y por la gran capacidad lúdica del pueblo llano para participar en juegos de teatralización o simulación: toros fingidos, parodias, mascaradas, pandorgas, comparsas, desfiles carnavalescos, danzas y bailes.

En este contexto cultural se inscriben las relaciones festivas que hemos comentado y en él adquieren pleno significado los versos de Lope que describen las actividades lúdicas de los madrileños el día de San Juan:

Allí se junta en descompuesto coro
una familia entera, allí se canta
pastor en fuente o bien vestido moro,
que con repto feroz muralla espanta.
Allí hay un baile, allí se finge un toro;
cual se echa en yerba o flor, cual se levanta,
y imita con afectos y razones
los versos y las cómicas acciones.

(*La mañana de San Juan*, vv. 425-432).

MAXIMILIANO CABAÑAS PÉREZ
I.B. Gregorio Marañón de Madrid

LOS MITOS DEL YO LÍRICO: *RIMAS* (1609) DE LOPE DE VEGA

Si el motivo de Apolo es reincidente en las *Rimas* de Lope (la figura de Camila Lucinda asocia una serie de motivos simbólicos), no menos lo es la imagen de Dafne y Narciso, de Anaxarte e Ifis, de Climene, Europa y Júpiter, Píramo y Tisbe, Eneas y Dido, Jasón y Andrómeda, Paris y Helena, Venus, Diana, Orfeo, Europa y Júpiter¹. Establecen la retórica de una tradición fija en varios signos básicos: la pasión frente a la indiferencia, la entrega frente a la negación, la ansiosa búsqueda frente a la acalorada huida, el poseedor (dueño) frente al desposeído (usurpado). Los polos o mitemas remiten, en el ámbito cósmico, a dos grandes fuerzas opuestas: fertilidad frente a desolación. La función analógica de la metamorfosis basada en consagrados mitos genera, por ejemplo, el núcleo central semántico del soneto

¹ La extensión de estos mitos en la obra de Lope de Vega fue estudiada en parte hace años por José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España* (Madrid: Espasa-Calpe, 1952). En concreto, en las *Rimas*, encontramos un sinnúmero de referencias a los mitos aludidos, aparte de los mencionados en el presente ensayo (véase nota 16). Citamos siguiendo la edición de las *Rimas* de 1609 que incluye el profesor José Manuel Blecua en Lope de Vega, *Obras poéticas* (Barcelona: Editorial Planeta, 1983), pp. 11-298. Ya escrito este ensayo para el Seminario Edad de Oro, me llegaron noticias de la edición de las *Rimas* de Felipe B. Pedraza Jiménez (Universidad de Castilla-La Mancha: 1993) , tomo I, que, finalmente, pude manejar. Mitos y mitógrafos son esenciales en la cultura literaria del XVI y del XVII; lo son en la lírica de Lope. A mediados del siglo XVI da a la luz Jorge de Bustamante su *Libro del Metamorphoseos y Fábulas del excelente poeta y filósofo Ovidio* (Anvers: Jan Steels, 1551), que conoce numerosas reediciones, y una previa sin fecha. Destaca entre éstas la de Pedro Bellero, *Las transformaciones de Ovidio en lengua española, repartidas en quinze libros, con las Allegorías al fin dellos, y sus figuras, para provecho de los Artífices*. Van dirigidas a Estevan de Yvarra, Secretario del Consejo del Rey Nuestro Señor (1595) que añade dos comentarios mitológicos. Quince años antes (el mismo año en que sale la edición, en versión final, de las *Rimas* de Lope), salía de la prensa de Juan Perier la obra de Antonio Pérez Sigler, titulada *Metamorphoseos del excelente poeta Ovidio Nassón traducidos en verso*

“Vierte racimos la gloriosa palma” (núm. 14)², constituido por los siguientes morfemas: a) la “gloriosa palma” sin amor da en “estéril fruto” (vv. 1-2); b) Dafne se transforma en “laurel”; c) Narciso en “blancas hojas” (vv. 3-4)⁴; d) Anaxarte gime “en piedra” (v. 8); y e) el “campo enjuto” genera “viles hierbas” (v. 6)⁵. Más aún, Dafne por andar huyendo se convierte en “laurel sin fruto”; Narciso por desatender el amor de Eco y otras ninfas da en flor, y Anaxarte se convierte en piedra al desdenar el amor de Ifis (Ovidio, *Met.*, I, 452, 548; III, 370, 407, 510; XIV, 699). Verbos de aflicción fijan en tiempo presente la actualidad continua del acto descrito: Dafne

suelto y octava rima (Salamanca, 1580). Una reedición ve la luz en Burgos (Juan Bautista Varesio, 1609). Le añade “Diccionario Poético copiosíssimo”. De destacar es la publicación de Felipe Mey, *Las Metamorphoses o Transformaciones de Ovidio*, que salen en Valladolid (por Diego Fernández de Córdoba, 1589); la *Philosophia Secreta* de Juan Pérez de Moya (Madrid: Francisco Sánchez, 1585), reeditada en 1928 (Madrid), en la colección de “Clásicos olvidados”. Finalmente, la de Baltasar de Vitoria, *Teatro de los Dioses de la Gentilidad*, que ve la luz en Valencia, en 1620. Sin olvidar, claro está, como manual básico de consulta para Lope, Ravisius Textor, *Officina sive Theatrum historicum et poeticum* (1503), ampliamente difundida en numerosas ediciones. Entre las monografías más sobresalientes, cabe recordar el clásico estudio, recientemente reeditado, de Antonio Vilanova, *Las fuentes y los temas del “Polifemo” de Góngora* (Madrid: CSIC., 1957), 2 vols.; el anterior de Rudolph Schevill, *Ovid and the Renascence in Spain* (Berkeley: University of California Press, Modern Philology, 1913). Más recientemente, Suzanne Guillou-Varga, *Mythes, Mythographies et Poésie Lyrique au Siècle d'Or Espagnol* (París: Didier Eruditón, 1986), 2 vols.

² La referencia a “Lucinda hermosa” del v. 12 dio pie a Américo Castro para datarlo en la época en que Lope aún no había logrado ser favorecido por Micaela de Luján. Asocia en el mismo sentido los sonetos núms. 14, 32, 37, 50, 70 y 96, viendo una relación autobiográfica directa entre texto lírico y realidad histórica, biográfica. Véase Américo Castro, Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)* (Salamanca: Editorial Anaya, 1967), pp. 403-404.

³ Véase sobre este mito, F. A. Giraud, *La Fable de Daphné* (Genève: Droz, 1969). Importan, en general, los trabajos de Mircea Eliade quien combina, con genial maestría, el estudio antropológico, el estructural y simbólico con la arqueología cultural de mito. Véase en concreto, *Aspects of the Myth* (Paris: Gallimard, 1963). La figura de Dafne quedó consagrada por Garcilaso (en Lope Dafne) en el soneto “A Dafne ya los brazos le crecían”, en donde el proceso del cambio orgánico (convertida en árbol) tiene su correspondencia con el anatómico, con previas reververaciones en Petrarca (*Rime sparse*, XXIII, 49) y, sobre todo, en Ovidio (*Metamorphosis*, I, vv. 548-552). Vuelve al mito Garcilaso en la “Égloga III” (vv. 153-168); Antonio Gállego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, 2a ed. (Madrid: Gredos, 1972), pp. 351-3.

⁴ El mito de Narciso es clave, por ejemplo, en la “Segunda Égloga” a Garcilaso. Véase, por ejemplo, el ponderado ensayo de Gustavo Correa, “Garcilaso y la mitología”, *HR.*, 45 (1977), 268-81, y la monografía de Joan Cammarata, *Mythological Themes in the Works of Garcilaso de la Vega* (Madrid: Porrúa Turanzas, 1983), pp. 73-4; 79-82. Dentro de la literatura de Occidente, Louise Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early Nineteenth Century*, trad. Robert Dewsnap (Lund: Gleerups, 1967), y en concreto para la época de Lope importa Mary E. Barnard, *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque* (Durham: Duke University Press, 1987), pp. 110-130, lo mismo que Fernando Carmona Fernández, “Narciso: mito y complejo literario”, *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, ed. Victorino Polo García (Murcia: Universidad de Murcia, 1974), pp. 31-47.

⁵ Al mito de Orfeo le dedica un estudio Pablo Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española* (Madrid: CSIC., 1948); él mismo estudia el mito de Ícaro, “Ícaro o el atrevimiento”, *Revista de Literatura*, 1 (1952), 453-60, lo mismo que Joseph G. Fucilla, “Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro en el Renacimiento y en el Siglo de Oro”, *Hispanófila*, 3, 8 (1960), 1-34. El mito de Faetón recibió la atención, en una ponde-

“se queja”, Narciso “se desalma”, Anaxarte “gime”. Se establece una relación de personalidades míticas que enmascaran la voz de un Yo amante frente a un Tú como amada, huidiza e inflexible (Dafne). Los atributos de Narciso son la hermosura, el egoísmo y el orgullo; de Anaxarte, la belleza, el desdén y la cruedad. El hablante se caracteriza tácitamente como un enamorado insistente (Apolo), suplicante (Eco) y hasta despechado (Ifis). Tal configuración binaria rige el poema y otro gran número de sonetos de las *Rimas* de Lope. El amor correspondido establece un campo semántico que incluye “lluvia”, “rocío”, “oro”, “perlas”, “conchas llenas”, “vertir”, “producir”, “engendrar”: fertilidad y goce. A la esterilidad y al despecho le corresponden “estéril luto”, “viles hierbas”, “piedra”, “el campo enjuto” y los verbos “perder”, “quejarse” y hasta “gemir”.

Verso a verso el soneto aporta destacados *exempla* de esterilidad (vv. 1-8). Denotan la ausencia de la amada y contrastan los estados del Amor correspondido frente al negado; la fertilidad (“conchas llenas de perlas”; el agua y la arena da al estar enamorada en oro, v. 9) frente al espacio estéril. En el centro del poema como objeto de meditación se inserta la rica tradición que, a partir de Ausonio (*collige, virgo rosas*), y transpuesta en el Renacimiento europeo, vivifica nuevas expresiones en el Barroco lírico español⁶. Es re-

rada monografía de Antonio Gallego Morell, *El mito de Faetón en la literatura española* (Madrid: CSIC, 1961), y para el de “Hero y Leandro”, clave en varios romances de Luis de Góngora. Ver F. Moya del Baño, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española* (Murcia: Universidad de Murcia, 1966). Sin dejar de mencionar el minucioso estudio de Jean Seznec, *La Survivance des dieux antiques* (Londres: The Warburg Institute, 1940), con amplia difusión en traducciones al inglés (*The Survival of the Pagan Gods*) y al español, entre otras. Northrop Frye dedica un libro al tema mítico, que gozó de amplias resonancias en la crítica más reciente, *Anatomy of Criticism* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1957) y también *Spiritus Mundi. Essays on Literature, Myth, and Society* (Bloomington and London: Indiana University Press, 1976). El mito de Adonis lo desarrolla Lope en *La rosa blanca* que incluye en *La Circe, con otras Rimas y Prosas*, aunque el mito central es el de Venus y sus múltiples accidentes (nacimiento, espousales con Vulcano, amores furtivos con Marte, bodas de Tetis y Peleo, juicio de Paris). Al mito le dedicó una monografía José Cebrián, *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro* (Barcelona: PPU, 1988), pp. 204-211.

⁶ El grave pasar del tiempo de la juventud como alegre disfrute o como tardía consideración melancólica, enraizada en la tradición clásica, vuela desde Ausonio (*De rosa nascentibus*) a todo el Renacimiento europeo, con múltiples cultivadores en formas líricas (oda, elegía, soneto, letrillas, villancicos) y géneros. Recordemos el famoso estribillo, “Las flores del romero, / niña Isabel” que documenta Correas como cantar extendido por Salamanca (“La flor del romero, / Niña Isabel”). Lo recoge Góngora y lo vierte a lo divino Lope en *Pastores de Belén*, continuándolo Calderón en, por ejemplo, *El alcalde de Zalamea*, siendo finalmente recreado vía Góngora por García Lorca. Véase Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional* (Madrid: Editorial Gredos, 1982), núm. 425. La fuerza motriz del tema está en las *Odas* de Horacio (1.4, 1.9, 1.11, 2.14, 3.29, 4.7), estableciéndose en el Renacimiento la rosa como emblema del motivo (en Ronsard, “Mignonne, allons voir si la rose”; en *The Faerie Queene* [1590] de Spenser, 12.74-75), y como persuasión al gozo del amor (Marvell, “To His Coy Mistress”), quedando el motivo consagrado, ya entrados en el siglo XIX, en las varias versiones de C. Fitzgerald de *Las Rubaiyat de Omar Khayyám*. Sin olvidar, obviamente, el soneto XXIII de Garcilaso, “En tanto que de rosa y d’azucena / se muestra la color en vuestro gesto”. Al tema le dedica una útil monografía Blanca González de Escandón, *Los temas del “carpe diem” y la brevedad de la rosa en la poesía española* (Barcelona: Universidad de Barcelona, 1938).

levante destacar cómo la misma forma del soneto revierte en elegía de un amor ausente que se pretende recuperar. La primera sección (vv. 1-8) delata tal pérdida, constatada en literaria ejemplaridad. La segunda (vv. 9-14) confirma una presencia cósmica (amor engendra oro) y una referencia humana: un “yo” (mi amor) frente a la ansiada Lucinda (“tú”). La macro-estructura del soneto (vv. 1-14) abrevia una estructura semejante, si bien menor, en el último terceto. Es síntesis como mimesis humana de la previa estructura mítica. La fragilidad de la “azucena” verifica el tránsito de la dicha: da en imagen de la misma evanescencia que se siente hacia Lucinda. Al igual que la azucena pierde el lustre, así ocurre con la juventud: ésta con el tiempo pierde el “brío”. El soneto fija a través de la misma forma la representatividad lírica de la ausencia frente a la presencia; o del amor frustrado frente al utópicamente convivido. Los campos semánticos se constituyen a modo de ejes en oposición. Se configura así el radical contraste de lo que es como fábula lírica (vv. 1-8) frente a lo que podría ser como vivencia personal y literaria: como historia⁷.

La anécdota mítica establece en “De Endimión y Clicie” (núm. 16) una situación espacial: (a) un exordio entre hablante y escucha, (b) una respuesta, y (c) una conclusión que se resume como verso exclamativo. Endimión dirige su queja a la Luna de la que está enamorado; pero a su vez celoso y triste. La luna (en la mitología Diana) viene a ser iconograma de las múltiples facetas con que se caracteriza la amada⁸. Las va-

⁷ Escribe al respecto Paul Julian Smith, rompiendo con la falacia de la crítica previa sobre Lope al tratar la biografía lírica como texto histórico: “Lope bares his soul in the reader, but can only do so by means of borrowed words. His appeal to personal sincerity is contradicted by the artistic self-consciousness of his verse and thus produces the troubling oxymoron of an ‘imitative confession’. Véase *Writing in the Margin. Spanish Literature of the Golden Age* (Oxford: Clarendon Press, 1988), p. 76, recogiendo en parte la idea (“imitative confession”) que desarrolló previamente Mary Gaylord Randel en “Proper Language and Language as Property: The Personal Poetics of Lope’s *Rimas*”, *Modern Language Notes*, 101 (1986), 220-46 (p. 224). Lo que contrasta con la pretensiones críticas previas de ir trazando una radiografía psicológica y hasta histórica del poeta a través de su lírica. La sentimentalidad y la carga afectiva/efectiva del poema daban en substrato biográfico del hombre que iba trazando los rasgos de su lírica sobre el papel. Indica Lawrence Lipking, contrastando las dos posturas previas que “It is through rereading their own work, discovering their hidden meaning sown by their younger selves, that poet grow”. Véase *The Life of the Poet: Beginning and Ending Career* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984), p. xiii. La crítica más reciente está definiendo los parámetros de ficción que presenta todo texto pretendidamente histórico y biográfico. Véase, por ejemplo, Michel de Certau, “History: Ethics, Science and Fiction”, *Social Science as Moral Inquiry*, ed. Paul Robinow y William M. Sullivan (New York: Columbia University Press, 1983), pp. 125-152; Hayden White, “The Historical Text as Literary Artifact”, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982), pp. 81-100.

⁸ Escribe Pérez de Moya: “Endymion según San Fulgencio fue un gran sabio, el cual primero halló el arte y orden del movimiento de la luna. Y porque para esto había menester mucho tiempo de consideración, por no tener principios de nadie, gastó treinta años en un monte de Lonia, región de Asia, llamada Latmo, y porque para observar era menester velar de noche, por esto dicen que salía de noche. Y decir que dormía siempre, es porque estaba muy atento a las consideraciones del movimiento de la luna”, *Philosophia secreta*, p. 151 (a y b). Y líneas seguidas afirma: “La Luna volvió tanto en su amor que descendía a besar a Endymión, y

riaciones de forma (“creces”, “estás menguante”, “sales”, “te escondes”; “estás serena o llorosa”) implican dualidad de acciones o situaciones. Van afirmadas contundentemente por la conjunción adverbial “ya”, que asienta el inicio de cinco versos (vv. 5-9), y que se repite tres veces más en la mitad de cada uno (vv. 5-7). La verificación de una acción que se contrarresta con la opuesta (“ya sales, ya te escondes desdeñosa”, v. 6) infunde el sentido de agravio y angustia ante la mutabilidad de un amor: del dolor de una presencia que se enuncia como ausencia o de un amor que irónicamente se corresponde como usurpación⁹. Se asienta una vez más la imagen mítica de quien, enamorado, sufre la usurpación de un amor. Es Endimión quien dirige su queja a la Luna. Y es Clicie quien, oyéndole, le reprende por su misma queja. La Luna infunde frialdad en quien ama. Tal es ella. Pero el contraste “Luna/Sol” está a su vez implícito. Y está idealmente representado en el verso final que se cierra con una exclamación. Fija una posibilidad enviable, pero una vez más contrapuesta utópicamente: “Ay de quien ama al sol, que solo abrasa”. El sol que cierra el verso final se opone, con todos los calificativos cósmicos, a la “Luna hermosa” (v. 2). Pero tanto la Luna como el Sol son representaciones de representaciones: a nivel mitológico, cósmico y humano. La conjunción copulativa “y” asocia acciones superpuestas y continuas. Frente a ésta, la disyuntiva “o” opone y destaca diferencias: “o me dejas muriendo / o me vienes a ver”. Pero tal fórmula, mínima en composición y estructura (“y”, “o”), da en representación de la dualidad anímica del hablante. La disyuntiva apunta también a una variación o a una interposición: a aquél que ama al Sol en vez de a la Luna. Esta es adición (**Y**); aquélla (Clicie) sustitución (**O**). La forma lírica, la materialidad referencial de ciertas conjunciones (“y”, “o”), la adición continua de formas verbales en presente (v. 12) frente a las referidas en un pasado reconocible (dijo), o en un futuro optativo, establecen la mutabilidad/inmutabilidad de quien se queja. Porque a la constancia en el amor se opone el desdén de quien es continuo cambio: Camila Lucinda en el mito, Micaela de Luján en la referencialidad histórica. Al heroico amor se contrapone el débil amor: el constante al liviano. El substrato mítico engrandece en este caso la

tener del cincuenta hijas” Es figura en la “primera égloga” de Garcilaso, y la consagra Herrera en su “Égloga venatoria”, en relación con Diana. Véase Fernando de Herrera, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecuá (Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Anejo XXXII, 1975), I, núm. 178, p. 403.

⁹ Tal es el motivo central del ciclo de los “mansos” (núms. 188 y 189) al que se ha dedicado un buen número de ensayos. El ciclo también debe incluir el soneto “Vireno, aquel mi manso regalado”, que constituye el soneto final y el que lo abre “Silvio, a una blanca corderilla suya”. Véase en nuestra edición de Lope de Vega, *Poesía selecta* (Madrid: Editorial Cátedra, 1984), núms. 67 y 27, respectivamente. El que dos de ellos no se incluyan en las *Rimas* es puramente accidental, y de ningún modo determina su exclusión del ciclo. Véase en este sentido Mauricio Molho, “Teoría de mansos: un triple soneto de Lope de Vega”, *Bulletin hispanique*, 93, 1 (1991), 135-155; anteriormente, José Lara Garrido, “Acotaciones complementarias al motivo de los mansos de Lope de Vega”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2 (Madrid, 1983), 111-120 y como lectura “diferente”, William R. Blue, “Rereading Lope’s Third Pastor / Manso Sonnet”, *Studies in Honor of William C. MacCravy*, eds. Robert Fiore, Everett W. Hesse, John E. Keller, and José A. Madrigal (Lincoln, Nebrasca, 1986), 45-53.

ejemplaridad de un enamorado cuya desdicha es la insconstancia de su amada. El paisaje de luz y sombra (claro-oscuro) atestigua a su vez la dualidad anímica de quien lo contempla: entre la desolación y la frialdad (Luna) y el calor de una ausencia (Sol).

El pasaje sombrío (“valle oscuro”) asociado con un tiempo emblemático (“al fin del día”) connota, ya a partir del primer verso del soneto “Pasando el valle oscuro, al fin del día” (núm. 19), un espacio inhóspito, funerario¹⁰. Sobre un túmulo coronado de adelfas yace el cuerpo muerto de un náufrago (“un muerto vivo”) que “anda en el mar y nunca toma puerto” (v. 11). El poeta se reconoce como peregrino en el mar, como muerto de sí mismo (*topos del naufragio amoroso*). El oxímoron grava la contradicción, y a la vez la terrible paradoja de quien se contempla a sí mismo, pero desde el otro como hablante diegético: “Este es un muerto vivo (!extraño caso!)/ anda en el mar y nunca toma puerto” (vv. 10-11). Y concluye: “vi que era yo”. El motivo de quien se ve a sí mismo náufrago o muerto es rico en la tradición literaria de Occidente¹¹. Lo es no menos el verse en el entierro o en el desfile funerario como personaje y a la vez como espectador. Tanto el doblamiento de espacios (dentro, fuera) como el de tiempos (antes, ahora) conlleven el doblamiento de personas (*personae*): la viva frente a la que se ve a sí misma como muerta. El oxímoron (“un vivo muerto”) fija tal dualidad. Desde el afuera, la muerte del “otro-yo” sirve de trance meditativo para que el “yo-mismo” examine su estado amoroso, se arrepienta y ansie de este modo la última gracia. En los múltiples juegos del mito de don Juan también cabe este mirarse desde el Otro. El dolor inmenso de quien a sí mismo se ve muerto por causas del cruel amor, se intensifica, pues, al verse

¹⁰ Una serie de acciones y tiempos verbales fijan la estructura binaria: pretérito en las estrofas impares, y presente simple o continuo en las pares. La amada se evoca como lenguaje; realzándose no menos el transfondo mitológico de Toro/Tauro. Simboliza la fuerza agresiva primaveral en su grado de mayor intensidad, y se relaciona comúnmente con las funciones de la fecundación y de la creación. El signo Tauro refuerza el ímpetu frenético del amante, reiterada en el nivel fónico con los repetidos sonidos vibrantes: “corriente”, “cuarta”, “reverbera”, “verde” y “ardiente”. El espacio mítico se parodia en varias ocasiones en las *Rimas humanas y divinas* de Tomé de Burguillos (1634) de Lope, en el soneto que empieza “Caen de un monte a un valle, entre pizarras / guarnecidas de frágiles helechos”. El ritmo quebrado, el hipérbaton, los encabalgamientos, las rimas en vocales fuertes, los contrastes abruptos, etc., realzan el espacio evocado como recreación lingüística sin correspondencia real.

¹¹ El “náufrago amoroso” no sólo se repite como *topos* o como metáfora lexicalizada en la lírica del XVII (presente en Lope, y no menos en Quevedo), sino que se transciende a la tradición emblemática, con Väenius a la cabeza. La alegoría de la “barquilla” como instrumento de transporte, pero también como imagen del transcurrir existencial, navegando por el proceloso mar de la vida, es parte del mismo campo semántico. Ejemplares son las “barquillas” de Lope, que se incluyen en *La Dorotea* (1632), con modelos previos en el *Canzoniere* de Petrarca (en particular, núm. 189), y en el reconocido soneto de Quevedo, “Náufrago amante y peregrino / que en borrasca de amor por Lisis. . .” (núm. 454), cuyas fuentes documenta Paul Julian Smith, *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love Lyric* (Cambridge, 1987), pp. 162 y ss. Lo fija, como indicamos, Väenius (*Amorum emblemata*, 47, 122) en donde, como indica Lía Schwartz, Cupido aparece como navegante. Las fuentes del *topos* se extienden a la *Antología griega*, XII, 156, 157, *Amores* de Ovidio (II, 4, 7-8; II, 9, 31-32), Propero, II, 35, 23-4. Véase Schwartz, “La transmisión renacentista de la poesía grecolatina y dos sonetos de Quevedo (*Parnaso, Erato*, XXXVIII y XXXIX)”, *Edad de Oro*, XII (1993), 319, y nota 36.

reflejado en el doble: en el yo-otro. En el soneto de Lope, como en la tradición de la lírica de los Cancioneros, el paisaje es sombrío (“valle oscuro”, v. 1); se establece como espacio gélido (“selva fría”, v. 4) y se fija en un tiempo apocalíptico (“fin del día”). La estampa inicial sirve de marco lírico para ubicar bajo el túmulo “de adelfas coronado” (v. 6) el cuerpo del ahogado. Se deshace la unidad renacentista del mito de Narciso, quien en el reflejo de las aguas buscaba la dicha de contemplarse como hermoso retrato. La identificación del “muerto/vivo” como eterno navegante que un día perece en el mar —“anda en el mar y nunca toma puerto”— (v. 10), intensifica la imagen del Otro: el dolor que lo agobia, la desesperación del forzado peregrinaje, la conciencia ya de quien es visto desde el recuerdo que fija el dolor propio.

El “muerto/vivo” establece, pues, el núcleo central del soneto. Le preceden dos cláusulas adverbiales: “Pasando un valle oscuro” (v. 1), “Entrando en fin por una selva fría” (v. 4), y un pretérito simple que fija la acción: “vi . . . un cuerpo” (vv. 6-7). Se extiende a la conjunción modal que repite la misma secuencia: “como vi que era yo”. Las cuatro cláusulas del soneto: a) “Pasando”; b) “Entrando”, c) “vi”) y “como vi”, corresponden cada una a las cuatro estrofas que componen el soneto. Es decir, la secuencia lírica y gramatical se desarrolla lógica y gradualmente. Pero la presencia de “un viejo de dolor cubierto” pervierte la fluidez narrativa. Se identifica el cadáver del naufrago descrito como “un vivo muerto”. La misma apelación, que a modo de breve digresión intensifica la carga emotiva que denota el “vivo muerto”, relaciona el sujeto lírico con el objeto contemplado. El soneto se constituye, diríamos, en un mínimo escenario donde aparece un “túmulo”, un “muerto vivo”, un “viejo”, y un personaje que dentro del cuadro escénico (“Pasando... ; Entrando”) se ve a sí mismo como vivo y como muerto. La inquieta vida del muerto (“anda en el mar”, “nunca toma puerto”) coincide con la previa de quien entra (a modo de emblemático *mise en abisme*) en escena. El soneto da en representación de una representación: una historia amorosa dentro de otra, o una historia vista desde el adentro y el afuera de ella misma. El espectador sujeto da en espectador objeto; el viejo, en un público mínimo que, con sorpresa, sigue el caso ejemplar (“¡Extraño caso!”). Pero el espectador (quien entra) se dobla en personaje representado: en figura moral de sí mismo. La lírica de Lope de Vega transita con frecuencia en el medio de un fino hilo donde lo dramático se vierte líricamente; pero también donde lo lírico se da como apasionante modalidad dramática¹². El soneto es

¹² Estudiamos un caso similar de doblamiento lírico en el romance de Lope, “Hortelano era Belardo / de las huertas de Valencia”. Véase nuestro *El romancero lírico de Lope de Vega* (Madrid: Editorial Gredos, 1979), pp. 158-170, que ampliamos posteriormente en “Figuración lírica y lúdica. . .”, *Hispanófila*, 76 (1982), 33-45. En el mismo sentido se ha expresado en varias ocasiones Alan S. Trueblood, afirmando, por ejemplo, cómo un buen número de las experiencias biográficas más representativas en Lope “are seized upon and lived poetically and theatrically (sometimes after the fashion of particular literary analogues), and are also recast in verse and elevated prose”. En *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of La Dorotea* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1974), p. 276.

como unidad mínima de expresión la más representativa dentro del extenso *corpus* lírico de las *Rimas* de Lope de Vega. En este sentido, su lirismo dramático está acondicionado por las mismas unidades que lo constituyen. Los sonetos forman a su vez ciclos (“mansos”, “ruinas”, “mitológicos”, “biblicos”, “amorosos”)¹³, y en la variada correspondencia que establecen unos con los otros se pueden también precisar sus múltiples relaciones lírico-dramáticas. No tan sólo en cuanto que éstas combinan la secuencia narrativa con la dialogada o con la monológica, sino también en cuanto un soneto sirve de secuencia a otro previo; de preludio, exégesis o epílogo a otro final. El yo lírico en las *Rimas* no es sólo la aprehensión unitaria y monolítica de una entidad poética; es sobre todo la pluralidad de estas mismas entidades, que, soneto a soneto, forman una formidable máscara Enriquecida con múltiples y distintas poses teatrales. Cada soneto de las *Rimas*, cada verso y estrofa de cada soneto, no sólo conforman el estilo de quien escribe sino también las rayas de la misma cara, diría Jorge Luis Borges, que le van dando forma¹⁴. Lo confirma Gaylord: “Our critical contortions seem destined to ape the textual acrobatics of his personal poetics, which keep us suspended along with his poem-children in mid air, swinging endlessly to and fro, between the man and his masks”¹⁵.

El monumentalismo del amor se refleja como simulacro en el mito de Midas y Baco: símbolos de la avaricia desenfrenada y prototipos de sensualidad y pasión (núm. 21). Se basa en la petición que dirige Midas al dios Baco para que vuelva en oro todo cuanto toque. Estamos de nuevo ante la *poiesis* de la metamorfosis: aquí es Midas quien convertido en oro perece prisionero de su propia avaricia. Sobre ésta triunfa la muerte del propio Midas: pues “en oro envuelto / se fue secando hasta su fin posterior” (v. 10-11). Al final del proceso, vertido ya en *exemplum* moral, se testifica el

¹³ La división y estudio de la lírica de Lope de Vega, organizado en ciclos y en períodos por los estudiosos de su obra, obedece más bien a razones pedagógicas, y a los mismos “tramos” biográficos que marcan su escritura, y no a la posible organización que ésta con frecuencia niega: desde el romancero y ciclo de las *Rimas*, a las *Rimas sacras* y finales de *Tomé de Burguillos*. Las divergencias surgen al querer afinar el inicio de un ciclo frente al término de otro. Y si bien al Lope del inicio se le ha encasillado en dos o tres ciclos, en un lapso equilibrado de treinta años para cada parte (ciclo de Filis o de Elena Osorio, 1583-1588; ciclo de Belisa o Alba, 1588-1596; ciclo de Lucinda, 1598-1608; ciclo de arrepentimiento, 1609-1614; ciclo de Amarilis, 1616-1626 y finalmente, “ciclo de senectute”, 1627-1635), sí destaca predominantemente una producción del hombre “joven” (que rompe la clasificación de amadas, temas o motivos) frente al “maduro” y al anciano —“ciclo de senectute”—. Porque a veces las “amadas” que motivan la producción lírica, y que se casan en diferentes ciclos, son la “cara” de una misma amada. Detrás de la figura de Zaide (romancero morisco) y de Belardo (romancero pastoril) está la misma voz. Las diferencias dentro de un mismo ciclo son tan abrumadoras a veces (al caso el “ciclo de senectute”) que toda taxonomía arriesga la distorsión por el camino de la simplicidad crítica.

¹⁴ “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara”, *Obras completas* (Madrid: Ultramar Ediciones, 1977), p. 854.

¹⁵ Mary Gaylord Randel, *op. cit.*, 246.

simil: “Así yo, triste acabaré la vida”. El soneto da en breve epigrama de las vicisitudes de la avaricia. La correlación se verifica a partir de la doble equivalencia: Midas-Oro; Yo-Amor¹⁶. Pero el primer postulado se extiende descriptivamente a dos cuartetos y a un terceto; el segundo se concluye al final. Lo que engrandece y reduce a una sola resolución el “Yo” que cierra el soneto: “Así yo, triste, acabaré la vida, / pues tanto amor pedí que, en amor vuelto, / el sueño, el gusto, de abundancia mue-
ro” (vv. 12-14). El núcleo que origina y mueve la andadura del soneto se centra en la acción de “volver”, y en el campo semántico que se establece en torno: “vuélvese” (v. 2), “envuelva” (v. 5), “resuelva” (v. 8), y sus derivados: “vuelto”, “envuelto”. Pero al igual que el famoso soneto de Garcilaso, “A Dafne ya los brazos le crecían” (núm. 13; “Egloga III”, vv. 145-168), donde el proceso orgánico da en alternancia lírica y formal¹⁷, el de Lope se verifica a partir de acciones orgánicas, anatómicas y sensuales: gustativas (como, bebe), visuales (mira), táctiles (toca). Éstas contrastan con el dinamismo del proceso y con la misma acción que se revela como perfectiva: “envuelto / se fue secando hasta su fin postrero” (vv. 10-11). La corporeización del mito se transfiere en simil de quien narra un proceso, y de quien se ve a sí mismo como parte integral del mismo. El yo se agiganta a la altura del mito para relatar dos destinos paralelos irrevocables: avaricia de oro / avaricia de amor.

Predominante es no menos la figura mítica de Faetón. Se fija como símbolo del impulso irracional, de la ambición desmedida y, sobre todo, de la imprudente temeridad y del errado juicio crítico¹⁸. Refleja tales impulsos el soneto “Salió Faetón y amaneció el Oriente” (núm. 90), y el siguiente, “El cuerpo de Faetón Climene mira” (núm. 91). Éste da en un extenso exordio de Climene ante el cuerpo inerte de Faetón, arrojado en las orillas del río Erídano. Reafirma la gran paradoja que movía su recorrer: “muerto en el cielo, que del Sol naciste” (v. 14). Sin embargo, aunque

¹⁶ Carla Bruchi le dedica a este soneto una página en “I sonetti mitologici delle *Rimas* di Lope de Vega (con testo e traduzione)”, *Lavori ispanisticici*, IV (Mesina-Firenze: Casa Editrice d’Anna, 1979), pp. 240-241. Véase también John Weiger, “Lope’s Role in the Lope de Vega’s Myth”, *Hispania* 63 (1980), 658-65. Véase para otros mitos en las *Rimas* de Lope los núms. 14, 18, 41, 35, 38, 67, 71, 84, 86, 87, 91, 98, 106, 118, 120, 121, 123, 124, 128, 129, 139, 146, 148, 162, 169.

¹⁷ Garcilaso de la Vega, *Poesías completas*, ed. Elias L. Rivers (Madrid: Clásicos Castalia, 1972), págs. 49 y 199-200.

¹⁸ Ovidio, *Metamorfosis*, lib. I, 748-754; II, vv. 327-328: “Hic situs est Phaeton currus auriga paterni; / Quem si non tenuit , magnis tamén excidit ausis”; Pérez de Moya, *Philosophia secreta*, libr. I, fol. 86a; libr. II, fol. 86b; Bustamante, *Libro del Methamorfoseos*, p. 19. Lope “feminiza” el mito al asociarlo con una mujer. No así, por ejemplo, en Garcilaso (soneto XII) o en Herrera quien lo trata en *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones* (Madrid: CSIC., 1973), y al que le dedica el soneto “Osé i temí, mas pudo la osadía / tanto que desprecí el temor cobarde”, al que se refiere elogiosamente Lope de Vega en el *Laurel de Apolo* (silva II): “Herrera, que al Petrarca desafía; / Cuando en sus rimas comenzó diciendo: / ‘Osé i temí, mas pudo la osadía’” (*Obras no dramáticas*, XXXVIII, 194). El primer soneto de Lope (núm. 90) lo traduce Marino. Véase Dámaso Alonso, *En torno a Lope* (Madrid: Gredos, 1972), pp. 37-38; Fernando de Herrera, *Poesías*, ed. Victoriano Roncero López (Madrid: Editorial Castalia, 1992), p. 385.

el primer soneto es más descriptivo (narra la breve epopeya de su historia), intercala una referencia personal, inquisitiva, al preguntar: “¿. . . dónde cayera / si con freno de fuerza y no de gusto, / la voluntad de una mujer guiera?” (vv. 12-14). Los versos interrogativos finales feminizan el mito de Faetón al asumir su destino como si fuera guiado por la voluntad de una mujer. Tal obsesión ante una *femina* humana (“la voluntad de una mujer”), y mítica a la vez, configura no menos el proceso emotivo de las *Rimas* de Lope de Vega. Ella es, como texto palabra comprometida; pero no menos relación irónica o emotiva (poética) con el autor-emisor del *corpus* lírico.

Los sonetos de Lope en torno a las ruinas de Troya forman, como se sabe, todo un ciclo¹⁹. La referencia en algunos a Helena y a su intriga amorosa elevan a nivel mítico el posible substrato personal, autobiográfico. Troya da en metonimia de la fama por el paradójico triunfo que ésta adquiere a partir de la propia ruina. La fama le llega a Troya no por el triunfo sobre su rival (Grecia) sino por quedar en humo convertida. La gloria del triunfo de Grecia se desvanece, envidiosa ésta de la fama que ha adquirido la Troya humillada. Troya da, pues, en metáfora del triunfo en la ruina, no vista ésta como nostalgia o huella de una gloria esfumada sino como imagen de quien se ve en ella reflejado. La Troya “vuelta en ceniza, en humo convertida” (v. 2) del soneto “Fue Troya desdichada, y fue famosa,” (núm. 29) tiene su correspondencia en “mi abrasada vida” (v. 6). La primera refleja el triunfo de la amada (Helena) sobre las ruinas; la segunda, el triunfo de la fama del amante (Troya) por las desdichas que Grecia le acarrea. El paradigma mítico se establece en una serie de correspondencias humanas. La fama, al igual que le sucede a Troya, se adquiere en la desdicha. Su proceso es gradual, ascendente, —“tal por incendios a la fama subo”— (v. 11). Pero una serie de determinantes apuran más las concresciones humanas: la llama que consume es “celosa”; quien triunfa sobre las ruinas es H/Elena²⁰; el fuego

¹⁹ Alan S. Trueblood, *Experience and Artistic Expression*, pp. 97-104, considera los siguientes sonetos como parte del ciclo: “Cayó la Troya de mi alma en tierra” (núm. 123), “Árdese Troya, y sube el humo escuro” (núm. 35), “Entre aquestas columnas abrasadas,” (núm. 52), “El ánimo solícito y turbado” (núm. 172), y finalmente, “Fue Troya desdichada, y fue famosa” (núm. 29). Aunque habría que tener también en cuenta el soneto, “Vivas memorias, máquinas difuntas”, que si bien no se incluye en las *Rimas* aparece en *El peregrino en su patria* (1604), novela que sale entre la primera edición de las *Rimas* (1602), y la final y definitiva de 1609. Véase José Lara Garrido, “El motivo de las ruinas en la poesía española de los siglos XVI y XVII (Funciones de un paradigma nacional: Sagunto)”, *Analecta Malacitana*, vol. VI, 2 (1983), 223-277, con profusas referencias sobre el tema.

²⁰ La “Helena” mítica tiene su correspondencia, en la biografía amorosa de Lope, con la Elena Osorio histórica, de la cual estuvo Lope perdidamente enamorado. Los vestigios o huellas de tal intenso “love affair” juvenil permea toda la obra lírica de Lope. Es fruto de lo que Trueblood llama “the making of *La Dorotea*”. Al verse desplazado Lope por otro galán con mejores prendas económicas (Francisco Prenetor de Granvela), le movió a escribir injuriantes “libelos” contra la desleal amada y toda su familia. Véase extensa documentación en A. Castro, Hugo A. Rennert, *Vida*, pp. 31-44 y, sobre todo, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, anotado por D. A. Tomillo y D. C. Pérez Pastor (Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1901), pp. 81-135.

surge de los ojos por los cuales arde el alma como “encendida mariposa”. Tres sistemas o discursos líricos establecen en contraposición la coherencia semántica del soneto: el mito de Troya y Helena, el mito de Psique y el mito de la Fama. Se realiza así la inevitable atracción de la mariposa frente a la llama (tema de todo un ciclo de sonetos)²¹; el sentido destructivo del amor que, como fuego (físico y pasional) destruye, y el motivo de la auto-glorificación al integrarse el “yo” como enunciado del sistema lírico que lo acoge. El sujeto que activiza la intrincada significación del soneto es “mi abrasada vida”, al igual que “alma”, famosas como Troya por la perenne miseria del estado en que se hallan ambas. Se anteponen como dualidades antitéticas y a la vez complementarias: Troya (Yo) frente a Grecia (Elena); la vida amorosa como ruina (Troya) frente al fuego que la produce (ojos); la fama que no nace por el triunfo (Grecia) sino por la desgracia (Troya). Pero al triángulo Troya-Grecia-Helena le falta un cuarto elemento: el Paris rival²². El ciclo asienta, pues, como substrato mítico, una biografía lírica cuyas correspondencias como texto y como realidad histórica es Lope, Elena y el rival. En el soneto “Árdese Troya, y sube el humo oscuro” (núm. 35) Paris (máscara de la voz lírica) muere ardiendo: “mientras vencido Paris muere ardiendo, / del griego vencedor [Helena] duerme en los brazos” (vv. 13-14). En el soneto “Cadenas desherradas, eslabones” (núm. 149) los despojos del vencido o derrotado se hacen paradigma del texto que delata tal acaecer: “Y así mis versos, en diversas partes, / mi amor cautivo, el mar de mis tormentos / serán guerra mortal de mis sentidos” (vv. 12-14). Ya en el soneto de las *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*, “Soberbias torres, altos edificios” (pp. 1367-8) los dos versos finales (“que el tiempo que os volvió breves ruinas / no es

²¹ Al motivo de la mariposa y de la llama, extenso en la lírica del Renacimiento, le dedica Lope un conocido romance “Contemplando estaba Filis”. Véase *Experience and Artistic Expression*, pp. 72-5, y sobre todo R. O. Jones “Renaissance Butterfly, Mannerist Flea: Tradition and Change in Renaissance Poetry”, *Modern Languages Notes*, LXXX, 2 (1965), 166-184.

²² El instinto de la época era, de acuerdo con Greene, recrear el original a través de sus vestigios (“the original whole out of the fragment seems to have been universal”). Véase Thomas M. Greene, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry* (New Haven and London: Yale University Press, 1982), p. 233. Líneas seguidas continúa: “It is extraordinary how many of them devoted months and years to the ruins at Rome in what amounts to a collective obsession extending over several generations: Alberti, Bramante, the Sangalli, Peruzzi, Palladio, Pirro Ligorio”. Y también, “Here the ruined edifice becomes a symbol of a larger entity, an entire civilization, and the double act of gathering stone and then re-piecing a design stands for the doomed modern effort of imitative revival” (p. 234). Hegel comenta al respecto: “What traveller among the ruins of Carthage, of Palmyra, Persepolis, or Rome, has not been stimulated to reflections on the transiency of kingdoms and men, and to sadness at the thought of a vigorous and rich life now departed. . . But the next consideration which allies itself with that of change is that change, while it imports dissolution, involves at the same time the rise of a new life —that while death is the issue of life, life is also the issue of death” (G.W. Hegel, *Philosophy of History*, tras. J. Sibree (New York: Dover, 1956), pp. 72-73. “Fu tale questo studio, che rimase il suo ingegno capacissimo di poter vedere nella immaginazione Roma, come ella stava quando non era rovinata” indica Giorgio Vasari, *Opere*, ed. G. Milanesi (Florencie: Sansoni, 1878), 2:388; Greene, *The Light of Troy*, p. 331.

mucho que acabase mi sotana” (vv. 13-14) trivializan el referente autobiográfico (“sotana”), emblema de un compromiso espiritual, como antecara y negación de las propias ambiciones amorosas.

El soneto “Fue Troya desdichada, fue famosa” se relaciona obviamente con el soneto 35 “Árdese Troya, y sube el humo escuro”, cuyas semejanzas no disminuyen sus diferencias. Si el anterior soneto era la narración del *factum belicum*, éste se enuncia como un *fieri*: del agente demoledor (el fuego) y de la final desdicha del héroe de Troya: Paris. La representación lírica da en *ekfrasis* de la pictórica: “árdese Troya”, “sube el humo” (v. 1), Juno mira el fuego (v. 3), “el vulgo . . . huye” (vv. 5-6), “corre cuajada sangre” (v. 7); “viene a tierra el levantado muro” (v. 8); “crece el incendio” (v. 9); “Paris muere ardiendo” (v. 13). La representación pictórica y el proceso descriptivo, con la final presencia en el fondo de Paris, realzan el destino trágico del héroe griego. Pero el simbolismo infiere el personal y autobiográfico. Lo expresa claramente el último terceto del soneto 29: “Consuelo entre los míseros se llama / que quien por las venturas no la tuvo, / por las desdichas venga a tener fama” (vv. 12-14). Troya es así la imagen dibujada de quien, como amante y como voz lírica, se ve en ella reflejado, naufragio en el amor, pero triunfante como artífice de una palabra que consume la experiencia en mito.

La experiencia amorosa, líricamente relatada, tiene en las *Rimas* de Lope un sinnúmero de manifestaciones. Se basa, bien en motivos bíblicos (Job, Ruth, Amón, Absalón, Jacob, Sara, Judith)²³, mitológicos (ruinas, Troya), literarios (pastoriles, panegíricos) que apuntan, bien a una tradición, a una convención, a un género o a un movimiento literario: el Renacimiento con sus miras al mundo clásico frente al medieval con un grave sentido ascético aupado en una rica tradición exegética y bíblica. Fija el *exemplum* un referente de meditación y didactismo. Revierten tales motivos en un anecdotario que sirve de calce para otro. El simbolismo (*similitud*) es la figura que media entre el discurso literario A y B: entre el objeto comparado y el origen de la comparación. Tales mediaciones configuran las *Rimas* desde el afuera de la tradición literaria, y desde el adentro de su misma representación como escritura lírica. Pero la poesía de Lope se carga de un gran subjetismo, no importa si vivencial o imaginario. Se manifiesta, retóricamente, en múltiples formas. Una a través de la anécdota acaecida a un “Yo” lírico que se narra desde el presente de un pasado, o desde el presente de un presente. Las formas verbales testifican tal dimensión temporal como reminiscencia de lo ya sucedido, o como testificación de lo que sucede. También se manifiesta a través de la *confesio* o de la confidencia entre un yo (activo) que habla y un tú (pasivo) que escucha. Tal locución no sólo establece una audiencia (quien escucha), un locutor o actor (quien habla, escribe o decla-

²³ Véanse, por ejemplo, los sonetos núms. 5, 94, 104, 177, 187 y, sobre todo, el núm. 200, final de la “Primera parte”.

ma), sino un espacio lírico que dramatiza no tan sólo la querencia amorosa sino su misma elocución. De ahí que su lírica como confidencia (*ego me confeso, ego attestor*) sea como modalidad o como tono uno de sus elementos estructurantes.

Tal se podría decir del ciclo de los “Mansos” en donde Vireno es, como audiencia, el escucha y el receptor de la confidencia amorosa. El mensajero es un yo que se constituye en escucha de sí mismo (“Vireno, aquel mi manso regalado / del collarejo azul. . .”) (PS., núm. 67). Señalado es, en este sentido, un poco al margen de este ciclo, si bien se podría considerar como magnífico preámbulo, el soneto “Marcio, yo amé y arrepentime amando / de ver mal empleado el amor mío” (número 50). En tal confidencia lírica está, creemos, el mejor Lope. El soneto se desarrolla como locución confesional: a) “yo amé, y arrepentime amando”; b) “quise olvidar, y del olvido el río / huyóme” (v. 3-4); c) “ausenteme, y en ausencia un día”; d) “miráronme unos ojos y mirélos”; e) “no sé si fue su estrella o fue la mía” f) “dos cielos”; “un cielo”²⁴. Los actos perlocutivos conforman la oralidad del soneto. Se abre como vocativo (“Marcio”), y se adelanta como enunciación previa y reiterada. El soneto grava en los primeros cuartetos una historia previa: un desengaño, el intento de su olvido, la vuelta y la ausencia, y el encuentro un día, en esa ausencia, de unos ojos: “miráronme unos ojos, y mirelos: / no sé si fue su estrella o la mía” (vv. 9-10). Se muestra así que no es la vivencia autobiográfica la fuerza motriz lírica de las *Rimas* sino un sistema de motivos, o una gramática de formas, que se van enunciando de manera expansiva, reincidente, circular, obsesiva. Tales formas, motivos, estructuras, enunciaciones gramaticales —o retóricas—, forman y conforman el sistema lírico de Lope de Vega, desde las *Rimas* a su obra poética en general. Identificar, describir, analizar, comparar tales elementos es también el camino más certero (desde la retórica de una convención lírica, proponemos) para el estudio de la trayectoria lírica de Lope de Vega.

Porque la referencia mítica sirve de transvase a la humana en donde la pareja contemplada como anécdota de crueldad o de constancia se revierte en quien se ve a sí mismo en ella reflejado. Ifis y Anaxarte plasman en las *Rimas* de Lope un caso ejemplar de provocado suicidio por el desdén y la indiferencia. Una vez más, la víctima queda agigantada como *imago* del mártir a manos de la dama cruel (*sans merci*). Tal sentido de esclavitud y servidumbre referido al “ingrato dueño” se esta-

²⁴ José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega* (Salamanca: Editorial Anaya, 1967), sitúa este soneto “al tiempo de comenzar [Lope] los amores con Lucinda . . . a juzgar por las alusiones que contiene”. Por el contrario, María Goyri de Menéndez Pidal, en *De Lope de Vega y del Romancero* (Zaragoza, 1953), p. 123, sitúa su escritura en Alba de Tormes, y no alude “Lucinda” sino a Celia (Micaela de Luján). Pero de nuevo, tanto las conjjeturas de Montesinos como las de doña María quieren atrapar la escritura histórica de un soneto con la fábula lírica que describe. El motivo del amante atrapado por unos ojos (“miráronme unos ojos, y mirélos”, v. 10) es “topos” en la lírica de Lope. Así en el romance “Hortelano era Belardo”: “Desde un balcón / me vio una doncella, / con el pecho blanco / y la ceja negra” (vv. 65-8).

blece en el soneto “Sufre la tempestad el que navega” (núm. 76)²⁵. A través de una hilación climática —los trabajos y las penas del marinero, del soldado y del labrador— se postula la pena de quien sirve a “ingrato dueño”: la amada dura e incompasiva. Los paisajes son antitéticos y emblemáticos: mar en tempestad, Libia por el calor, Noruega por el frío, soldado por el sudor y la sangre. Estados extremos de constante inquietud y desvelo que se contrastan con “aquel que tanto yerra, / que en mar y en tierra, helado y abrasado, / sirve sin esperanza ingrato dueño” (vv. 12-14).

No en valde Lope es el creador no tan sólo de la *comedia nueva* sino también de las múltiples tragicomedias de yo lírico. La conducta errada, la deslealtad, la ausencia o el olvido se acompaña con la palinodia que revierte la confesión previa en arrepentimiento, pero con una intención doble: la de hablar líricamente como sujeto, y a la vez auto-representar o teatralizar (“self-staging”) un amplio anecdotario sentimental. Lo que explica la obsesión por multiplicar versiones de un nombre (Zaide, Vega, Fénix, Belardo, Fabio, Tomé) o de las amadas (Filis, Amarilis, Camila Lucinda, Marcia Leonarda, Belisa, Zaida). Constanan la propiedad del nombre o de otros nombres que es el mismo nombre; o de otras amadas que son la misma cara. Se disgrega y a la vez se unifica éste o ésta en múltiples poses. Ya desde el último soneto titulado “Alfa y Omega” de las *Rimas* (núm. 200)²⁶ se confirma, a modo de emblema, el principio y el fin teológico que da también en principio y en fin teleológico y discursivo: la secuencia completa de doscientos sonetos de que consta la “Primera parte” de las *Rimas*. Se definen como un poderoso acto narcisístico. Unifican experiencias disgregadas. Lo indicó Gerardo Diego hace años en su “Introducción” a la edición de las *Rimas* de 1602: “... mezcla en los tres libros de las *Rimas* las composiciones más diversas y las desordena del modo más inconstante, y podríamos añadir irresponsable, que cabe imaginar” (pp. 11-12). Pero cabe preguntarse ¿cómo se verifica y se lleva a cabo la formulación y la expresión de una identidad lírica? ¿cómo se disgrega y se congrega en los múltiples fragmentos que la constituyen? ¿Cómo se enuncia? ¿qué espacios ocupa? ¿qué fórmulas activiza y cómo se organiza frente al lector? Percepción, conducta, modo de ver y de identificar al otro, casan dentro de lo que se podría nominar las morfologías del yo lírico. También se establecen en las *Ri-*

²⁵ Destaca en este soneto lo que Dámaso Alonso llama “estructura correlativa”; es decir, una serie de correspondencias que acompañan la dicción de cuartetos y tercetos. Véase Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa, poesía, teatro)* (Madrid: Gredos., 1970), p. 389.

²⁶ El soneto no tan sólo cierra la serie de los doscientos sonetos de las *Rimas* sino que también sirve de colofón a las *Rimas sacras* (1614). Desde el punto angular de ambas colecciones desarrolla una serie de comparaciones Patricia Grieve, “Point and Counterpoint in Lope de Vega’s *Rimas* and *Rimas sacras*”, *Hispanic Review*, LX (1992), 413-434.

*mas de Lope (hemos tratado de probar) a través del mito*²⁷. El yo lírico se formula a) como sustrato biográfico, b) como fabulación lírica, c) como una variada concertación de referencias mitológicas, d) y como tradición y modalidad retórica (Petrarca, Garcilaso) de quien, leyendo otros textos, enmascara la propia sentimentalidad; el llamado “oxímoron de la confesión”²⁸. Orfeo, el poeta que sueña seducir a la muerte y recobrar de este modo a su Eurídice con su canto la pierde para siempre. El poeta de las *Rimas* es también la voz de ese Apolo que canta sus pérdidas. Dan éstas en múltiples instancias míticas de un Yo que quiere trascender tales pérdidas, pero sin un final recobro.

La consumición no sólo por la ausencia sino también por el “fuego” (imagen central en el ciclo de las ruinas), adquiere nuevo sentido en el soneto “Lucinda, yo me siento arder y sigo / el sol que deste incendio causa el daño” (núm. 81). El amor es la causa de todo desvarío; lo es la firme relación que establece la “dura ley de amor”, que si bien “todos huyen / la causa de su mal”, este “yo” lírico la espera “siempre en mi margen, como humilde río” (v. 11). Porque son las “estrellas” (los ojos de la amada) las que causan este continuo desvelarse o deshacerse en un otro: en ese no estar “seguro de mí mismo”, o el ser ajeno a la propia voz: “a mi yo propio me parezco extraño” (v. 6). Lo dejó claramente expreso Mary Gaylord: “Lope’s verse explicitly makes the play between the ajeno and the propio part of the struggle of a particular poetic voice to constitute itself in language”, concluyendo en la misma página cómo “In the mirrors of *other* words and *other’s* words, he (the poet) struggles to constitute his won lyric voice. Their borrowed figures are meant to provide *traslaciones* of the self”²⁹. Traducciones que están tomadas de la propia experiencia lírica o de la adaptada a lecturas previas. Lo fijó Lope años después en frase lapidaria que incluye en *La Filomena*: “Imité cuantos poetas / claros celebra Italia”³⁰.

La máscara en Lope es también la que se oculta detrás de su superficie. Del mismo modo el texto lírico se determina en sus múltiples relaciones a fuerza de una intensa labor de desentierro, de esas ruinas amontonadas que el crítico debe leer debajo en busca del texto ausente. Porque el *corpus* lírico de Lope, no es ni arte puramente ni puramente vida o biografía como la crítica tradicionalmente ha establecido. Es más bien la mezcla y entremezcla de ambos elementos; la poética de una

²⁷ Véase en este sentido, y adelantando un extenso más extenso sobre lo que yo llamo “las morfolologías del yo lírico”, nuestro ensayo “Amor ‘regalado’ / ‘amor ‘ofendido’: las ficciones del yo lírico en las *Rimas* (1609) de Lope de Vega”, *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey Ribbens*, eds. Ann L. MacKenzie y Dorothy S. Severin en *Bulletin of Hispanic Studies*, Special Homage Volume (Liverpool: Liverpool University Press, 1992), pp. 73-82.

²⁸ Mary Gaylord, op. cit., 244-6.

²⁹ *Ibid.*, p. 232

³⁰ Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España* (Madrid: CSIC. 1960), p. 250.

continua integración / desintegración. Es la postura o papel del “voyeur” que, y de acuerdo de nuevo con Gaylord, es “the most profoundly intensively confessional verses tend also to be the most profoundly imitative”. Lo expresó admirablemente Herrera: : “yo, si desseár nombre en estos estudios, por no ver envejecida i muerta en pocos días la gloria. . . endereçara el camino en seguimiento de los mejores antiguos, i juntando en una mescla a estos con los Italianos; hiciera mi lengua copiosa i rica de aquellos admirables despojos”³¹. Lo que nos lleva a las siguientes propuestas: ¿cómo imitando se constituye o se configura el yo lírico de Lope? O más aún ¿cómo leer líricamente a Lope? Las alternativas han sido múltiples, entre las ya formuladas: a partir de la verisimilitud biográfica: de la tensión que se establece en el centro del texto (formal, estilística, semiótica) y hasta de la *mimesis biográfica* vista en su fragmentación como admirables despojos.

El poeta constituye su Yo a través, pues, de una rica secuencia de analogías cuyos términos son con frecuencia fábulas míticas. El amor idólatra o narcisístico se vierte en tragedia del propio autoconocimiento; en esa experiencia trágica de enfrentarse con la propia finitud. Recordemos cómo Narciso después de su muerte se transforma en flor, ya fijo en el mundo de la temporalidad, condenado así a un continuo y cíclico estar muriéndose³². Eco sería esa voz que se extiende y se amplía en busca de su encuentro con Camila Lucinda, pero que siempre da en rebote de otro eco. La misma relación asocia el mito de Diana y Acteón (también en el poema LII del *Canzoniere* de Petrarca); la primera como *imago* de la amada (Camila Lucinda, Filis) cuyas huellas se pisán o se deletrean; la segunda como figura del poeta “voyeur” (Acteón), errabundo e inquieto, en busca de la eternamente perdida. Lo que asocia el mito de Apolo: ese poeta (*captivus amoris*) ya deletreado en Ovidio en un afirmativo “posito visam velamine”. La figura del velamen es no menos pertinente, cuyas connotaciones alegóricas fueron descritas en San Pablo, en su carta a los Corintios (3:12-16). Aludía a cómo se debe ver el espíritu bajo la superficie del Antiguo Testamento. Así en Dante (*Inferno* IX, 61-3; *Purg* VIII, 19-21), lo mismo que en Petrarca para quien, y de acuerdo con Mazzotta: “language is the allegory of desire, a veil, not because it hides a moral meaning but because it always says something else”³³. Signo y deseo marcan esa ruptura paradójica entre lo que se dice como intimidad y el referente mítico que lo diluye.

³¹ Gaylord, *op. cit.*, 224; *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, ed. fac. Antonio Gallego Morell (Madrid, 1973), p. 71.

³² Véase Frederick Goldin, *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric* (Ithaca: Cornell University Press, 1967).

³³ En el estudio de Bakhtin sobre Dostoievsky estudia la palabra (en ruso *slovo*, palabra, Ardis, con menos frecuencia “discurso”) no como forma aislada sino como parte del diálogo que ésta establece con otras: “The word is not a thing, but rather the eternally mobile, eternally changing medium of dialogical

Tal se podría aplicar al soneto de Lope “Ya vengo con el voto y la cadena” (núm. 162), cuyas fuentes ya señaló Fucilla³⁴. El poema produce, en palabras de Gaylord, “una perfecta paradoja”. Se establece entre el engañado que una vez más vuelve a la casa del desengaño para dejar en ella “la vela” y la “rompida antenna”, (v. 5). A punto de emprender en la rota nave el nuevo viaje se le han olvidado “ciertos papeles, prendas y despojos”. Suspende la vuelta en la nave del desengaño, a medio camino entre el “desengaño” que le conduciría a seguro puerto, y el engaño que guardan los despojos abandonados en la “nave rota”. El ir sería de nuevo un “quedarse”, y el mismo quedarse otro “partirse” como lo es en la enunciación del soneto “Ir y quedarse, y con quedar, partirse” (núm. 61). El yo se diluye, pues, en un espacio neutro en donde el amor se enuncia como rechazo, el desengaño como engaño, la ilusión o fantasía de un amor correspondido como frustrada decepción. Lo resume excelentemente Gaylord: “The poetic itinerary, which according to Lope’s theories ought to move expeditiously from the proper, toward the alien, and then directly “home”, is —in Lope’s practice— virtually never without its detours. His Petrarchan persona repeats endlessly the experience of knowing his wonself both as the contradiction of an other, and as self-contradicting. In the series of veilings and unveiling, of maskings and unmasking which go on in his poems, we are constantly taunted by the spectre of the “real” persona, only to be frustrated in our search from the genuine lyric self. We can know the poet’s “real” voice only as the energy which carries him from one pose or one voice to another”³⁵.

intercourse. It never coincides with a single consciousness or a single voice. The life of the word is in its transferral from one mouth to another, one context to another, one social collective to another, and one generation to another. In the process the word does not forget where it has been and can never wholly free itself from the dominion of the contests of which it has been a part” (*Problems of Dostoevsky’s Poetics*, trad. R. W. Rotsel, 1973, p. 167). La palabra está llena o habitada por las voces de otros muchos. A este respecto, Bakhtin continúa (p. 167): “When each member of a collective of speakers takes possession of a word, it is not a neutral word of language, free from the aspirations and valuations of others, uninhabited by foreign voices. No, he receives the word from the voice of another, and the word is filled with that voice. The word arrives in his context from another context which is saturated with other people’s interpretation. . . Every trend in every epoch has its own characteristics perception of the word and its own range of verbal possibilities. The ultimate semantic authority of a creative writer is by no means capable in every historical situation of being expressed in the direct, unrefracted, unconditional authorial word. When one’s own personal ‘final’ word does not exist, then every creative plan, every thought, feeling and experience must be refracted through the medium of another person’s word, style and manner, with it is impossible to directly merge without reservation, distance and refraction”. Citado por Thomas M. Greene, *The Light of Troy, op. cit.*, (pp. 143-4). Es acertado el ensayo de Aurora Egido, “La Hidra Bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco”, *Edad de Oro*, IV (1987), 79-113, incluido posteriormente en *Fronteras de la poesía en el Barroco* (Barcelona: Editorial Crítica, 1990), pp. 9-55.

³⁴ Fucilla, *Estudios*, p. 247.

³⁵ Gaylord, *op. cit.*, p. 242.

Los doscientos sonetos de la “Primera parte” de las *Rimas* (1609)³⁶ de Lope de Vega serían el calendario de todo un discurso lírico amoroso, contrario y contradictorio. Simula o establece una unidad que les confiere el orden simbólico y con frecuencia errático de un soneto tras otro, pero a la vez testifican el gigantesco esfuerzo de constituirse en unidad lírica a través de su misma fragmentación o dispersión. Y esto pese a que cada soneto empieza de nuevo en un aparente intento de fijar la transida pena de un yo lírico. Al final, y paradójicamente, se expresa lo ya expresado, o se canta lo ya escrito. Pero en el itinerario de tales redundancias se van fijando las múltiples poses de un yo lírico que, desde el mito, se constituye también como tal.

ANTONIO CARREÑO
Brown University

³⁶ El orden de los sonetos ha sido, a partir de la edición *princeps*, errático y confuso. Conocen las *Rimas* diez impresiones en el siglo XVII. La primera sale en Madrid, en 1602 (*La hermosura de Angélica, con otras diversas Rimas*, le sigue las *Rimas de Lope de Vega Carpio* que sale en Sevilla, en 1604, siendo la final, *Rimas de Lope de Vega Carpio, ahora de nuevo añadidas con el nuevo de hacer comedias de este tiempo*, que sale en Huesca, en 1623. Las dos primeras cuentan con ediciones facsimilares al cuidado de Felipe B. Pedraza Jiménez (Aranjuez: Ara Iovis, 1984, 1985). De imprescindible consulta es ahora su *Edición Crítica de las Rimas de Lope de Vega*, I; en concreto, pp. 94-103.

LAS MUJERES DE LOPE: UN SEDUCTOR EN SUS DEDICATORIAS

Hablar de Lope sin hablar de mujeres resulta difícil pero advertimos de antemano al que esperare alguna novedad relativa a las aventuras amorosas del Fénix que quedará del todo defraudado por nuestra ponencia. Si hablaremos de mujeres, pero de las que se encuentran en una parte poco estudiada de su obra: los preliminares o “paratextos”, zona que Gérard Genette definió como lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público¹. Lope dirigió unas 26 obras a mujeres, lo que si bien representa una ínfima parte de su ingente producción literaria, no deja de presentar un interés particular a la hora de estudiar las relaciones literarias entre un autor y sus lectoras y lectores potenciales.

Nuestra materia de estudio está constituida por un corpus de 26 dedicatorias más 4 textos híbridos, que podríamos llamar dedicatorias proemiales, 30 textos² poco estudiados por la crítica, o estudiados en una perspectiva historicista. No hallamos coherencia genérica alguna en la correspondencia texto/mujer, ya que estas dedicatorias encabezan comedias (21), novelas (las cuatro famosas novelas escritas a Marcia Leonarda³), obras líricas (la *Segunda parte de las rimas* (1609), los *Triunfos*

¹ Sobre la estructura del libro antiguo ver José Simón Díaz, *El libro español, Análisis de su estructura* (Kassel: Reichenberger, 1983), y sobre la teoría del paratexto ver Gérard Genette, *Seuils* (París: Seuil, 1987).

² Hemos podido localizar este conjunto de textos gracias a la bibliografía de Juan Millé y Giménez, “Apuntes para una bibliografía de las obras no dramáticas de Lope de Vega”, *Revue Hispanique*, LXXIV, 1928.

³ La primera novela de Lope, *Las fortunas de Diana*, se publicó en el volumen titulado *La Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos de Lope de Vega Carpio* (Madrid, 1621). Las otras tres *La desdicha por la honra, La prudente venganza y Guzmán el Bravo* se publicaron en *La Circe con otras rimas y prosas* (Madrid, 1624). “Puse aquí estas tres novelas”, declara Lope en la dedicatoria “Al excelentísimo señor don Gaspar de Guzmán”, “sacadas de otras muchas escritas a Marcia Leonarda [...].”

divinos (Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1625), los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* (Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1626), *La virgen de la Almudena* (Madrid: Viuda de Alonso Martín, ¿1624 ó 1626?) y también una obra miscelánea, *La Circe* (Madrid, 1624).

Su maestría en la redacción de epístolas, cartas, minutas, no podía sino otorgarle una gran soltura en la redacción de esos textos altamente codificados. Se rastrean algunas reglas en su epistolario, reglas que corresponden tanto a las cartas como a las dedicatorias, siendo éstas, cartas destinadas a la publicación. Las cartas según Lope deben escribirse “con palabras ni graves, ni humildes, sino en medio-no estilo, que diga lo que es necesario”⁴. Manuel de Faria y Sousa daría unos diez años después de la muerte del Fénix, unas reglas que ya Lope había puesto en práctica en sus dedicatorias “para escribir a una dama”, señala el poeta lusitano, “es necesario no escribir con erudición alguna, sino con llaneza galante; pero aunque se escriben amores, si se escribe para hacer ostentación con los doctos, debe ser eruditamente”⁵.

Cabe en efecto relacionar la dedicatoria con el género epistolar. La dedicatoria, así como la epístola, constituye un acto de comunicación con una persona particular a quien se le niega el derecho al comentario inmediato y a la comunicación⁶ y combina hábilmente lo público y lo privado, ya que no es ni una fórmula privada que encerraría el texto en el código estricto de emisor y corresponsal, ni una fórmula pública anónima, sino una forma abierta que combina al receptor nominativo (el dedicatario) y al público vasto (los lectores), a través de un lector elegido, en nuestro caso, una lectora. “No sé”, declaraba Lope en una de sus cartas “quién decía que las cartas era oración mental a los ausentes, y decía bien, porque mientras se escribe se piensa en el sujeto a quien se escribe, se habla con él en el entendimiento, en quien se representa al vivo su imagen”⁷.

No se puede hablar de dedicatoria en tiempos de Lope sin situarla en el marco de una práctica social, cuyas reglas están codificadas. Citaremos a Francisco de Osuna, quien en la dedicatoria de la *Segunda parte del abecedario espiritual* (Sevilla, 1530) enumera cuatro de los principales propósitos que suelen tener los autores de libros al ofrecerlos y dirigirlos a sujetos determinados: “algunos intitulan sus obras a personas de estado para ser favorecidos, y otros buscan personas ricas para que les hagan la costa, y también se suelen intitular a personas de mucha doctrina

⁴ *Epistolario*, Cod. I, núm. 104. Citado por Agustín González de Amezúa, *Epistolario de Lope de Vega* (Madrid: Real Academia Española, 1989), p. 353.

⁵ Manuel de Faria y Sousa, *Fuente de Aganipe, Primera parte* (Madrid, 1646). Preliminares.

⁶ “Communication with a particular person who is denied the right of immediate comment or communication.” Definición de B.W. Wardropper, “Lope of Vega’s Short Stories: Priesthood and art of literary seduction”, *Medieval and Renaissance Studies* (Durham, 1966), 70-71.

⁷ Al Duque de Sessa Cod. I, núm. 46. (Agustín G. de Amezúa, *op. cit.*, III, p. 70).

para tomar autoridad y otros los ofrecen a personas espirituales como a quien tiene experiencia de lo que se trata en el libro”⁸. Según Cristóbal Suárez de Figueroa “en ellas muestran sus autores cuán aduladores son. Hacen por extremo sabio al ignorante, al plebeyo por nacimiento, semidiós de nobleza y deste modo van apurando el juicio por hallar epítetos inauditos, con que puedan adquirir la gracia de tales mecenas”⁹. Por su parte, Lope diseminó su preceptiva de las dedicatorias en sus mismos textos. “Tres cosas inclinan a los que escriben a dirigir sus obras”, leemos en su dedicatoria a Diego de Molino y Avellaneda, “obligación a las personas de quien hacen elección, favor que esperan, o ser tan insignes en lo que profesan, que de justicia se les debe rendir alabanza y reconocimiento”¹⁰. Asimismo declara en su dedicatoria a Ana Margarita Roig: “Hay dos maneras de ofrecer los frutos del ingenio: la una para servir a quien se envían, con celebrar su nombre; y la otra para honrar con él lo mismo que se ofrece”¹¹.

¿Quería Lope lograr favores a través de esas mujeres? ¿Utilizó la dedicatoria como un medio para lograrlo? Si bien Quevedo calificaba las dedicatorias de “benditas lismosnas”, y Juan Pérez de Montalbán declaró en su *Fama póstuma* que Lope “Fue el poeta más rico y más pobre de nuestros tiempos. Más rico porque las dádivas de los señores y particulares llegan a diez mil ducados”, no tenemos ninguna prueba definitiva de que la dedicatoria constituyera una fuente de ingreso para Lope¹², en tiempos en que no se consideraba la literatura como un oficio y en que los derechos de autor no existían, y ni Díez Borque ni Guillermo de Torre¹³ dan una respuesta definitiva al respecto. A partir de la parte XIII de sus comedias adoptó Lope la costumbre inédita de dedicar cada una de sus comedias a una persona distinta,

⁸ Citado por Francisco Rodríguez Marín, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Madrid: Atlas, 1949), Tomo IX, Apéndice I, “dedicatorias y mecenazgo”, p. 9.

⁹ Cristóbal Suárez de Figueroa, *Plaza universal de todas ciencias y artes* (Madrid: Luis Sánchez, 1615), Discurso XXXII, fol. 128.

¹⁰ Vega Carpio, Félix Lope de, *Vigésima parte de sus comedias* (Madrid, 1625). “El hombre por la palabra” a Diego de Molino y Avellaneda.

¹¹ Vega Carpio, Félix Lope de, *Décima séptima parte de sus comedias* (Madrid, 1621). “Quién más no puede”. Dedicatoria a Doña Ana María Margarita Roig, Marquesa de Villazor.

¹² Los autores aluden escasamente a la “remuneración” de sus dedicatorias. Citaremos el ejemplo del escribano de Provincia y escritor, Juan de Piña quien alude en su dedicatoria de *Varias fortunas* a “la mano pródiga” de sus mecenazgos de la manera siguiente: “[...] que la ha tenido y tiene, imitando a su padre, Mecenas mío, dándome mucho más de lo que costaban las impresiones de los libros, dirigidos a su valor, nobleza y alma generosa de las *Varias fortunas y casos prodigiosos y cueva encantada*, si bien lo menos debido a mi obligación será proseguirlas y dirigirle otros libros que presto daré a la imprenta”. Juan de Piña, *Varias fortunas* (Madrid: Juan González, 1624). Dedicatoria a Nuño Díaz Méndez de Brito.

¹³ José María Díez Borque, “¿De qué vivía Lope de Vega? Actitud de un escritor en su vida y ante sus obras”, *Segismundo, Revista Hispánica de Teatro*, VIII, núm. 15-16 (1972), 65-90; Guillermo de Torre, “Lope de Vega y la condición económico-social del escritor en el siglo XVII”, *Cuadernos Hispano-americanos*, LIV, núm. 161-162 (1963), 249-264.

lo que le atrajo censuras de sus contemporáneos, como él mismo lo sugiere en el Prólogo de la parte XX: “Señor lector: en esta parte XX tiene v.m. 12 comedias dirigidas a diferentes personas, como he tenido gusto de presentarlas: que hasta en esto hay quien censure voluntades, rescinda las obligaciones, satirice los servicios y mande en casa ajena”¹⁴.

Lo que sí podemos afirmar es que Lope utiliza a veces a la mujer para alcanzar al hombre, marido o padre y esto se manifiesta en el texto mismo de la dedicatoria¹⁵. En primera instancia, el título ya manifiesta su índole de dedicatoria solicitadora, al presentar a la dedicataria como “mujer de”, o “hija de”, y en el mismo texto por una alusión explícita a las cualidades de ese último¹⁶. Cuando alude Lope a la dedicatoria que dirige a Doña María de Guzmán, en el prólogo de *La Circe*, no deja de subrayar el lazo que la une al Conde-Duque de Olivares: “Añadí a *la Circe la Rosa Blanca*, dedicada a la Ilustrísima señora Doña María de Guzmán, su única hija [...]”.

Lo que llama la atención es que Lope, a diferencia de los autores de su época, no expone los títulos nobiliarios y la genealogía de sus dedicatarios en dedicatorias tan ampulosas como huecas sino que ofrece una presentación escueta que se limita la mayoría de las veces al nombre y apellido de la persona, y veremos qué tipo de metamorfosis se ejerce sobre ellos. Salvo en raras excepciones lo encomiástico no

¹⁴ Vega Carpio, Félix Lope de, *Parte XX de las Comedias de Lope de Vega Carpio* (Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1625). Prólogo.

¹⁵ En una carta al Duque de Sessa (Madrid, Septiembre de 1625) cod. IV, núm. 109, alude Lope a su dedicatoria de *Triunfos divinos*, revelando los motivos que le impulsaron a dirigirla a la Condesa de Olivares: “Lope, recién venido de Ytalia, van a besar la mano a V. Ex.^a como a verdadero señor suyo y mío, y leba esse libro de Triunfos divinos, nuevamente impreso, y dedicado a mi Señora la Condesa de Olivares, para que diga v. ex^a, que soy Guzmán aora, siendo cosa tan cierta que siempre fui Córdoba, a bien y mal tratar, y que este nombre es carácter impreso en el alma, de donde es imposible que le borren olvidos; que para decir agravios, no da licencia la desigualdad (...). Citado por G. de Amezúa, *op. cit.*, IV, p. 86.

El texto de la dedicatoria reza como sigue:

Madrid, Julio de 1626

A la Condesa de Olivares

En pocas hojas oy a V. Ex^a el fruto de un sentimiento santo, traducido a nuestra lengua de la latina, cuyo autor tomó la pluma de las alas de su amor; el papel de su corazón y la tinta de sus lágrimas [siguen dos líneas y medio tachadas]. Esta diligencia hize para mí solo, después me pareció que el no comunicarle era tiranía, y el no dedicarle a V. Ex^a, ingratitud... [Otra línea borrada]. De todo quedo libre con estamparla a la sombra de su grandeza y a la luz de su devoción. Cuya vida guarde Dios muchos años.

Capellán de V. Ex.

Lope de Vega Carpio

(Citado por G. de Amezúa, *ibid.*, IV, p. 92.

¹⁶ En las primeras líneas de la dedicatoria de *La ventura sin buscalla* “a la señora Doña María de Vega y Tobar, Señora de Sierrabrava” se alude a su esposo: “Si pudiera ser entretenimiento para V.S. en la ausencia del señor don Juan Antonio de Vera este libro, [...].” Se prosigue con un comentario de una de sus obras literarias *El embajador*, y una alabanza de sus méritos. La dedicatoria traduce en su misma forma las intenciones que la generan.

constituye lo esencial de sus dedicatorias a mujeres. Antes bien, si Cervantes proporcionó en geniales páginas sus reflexiones teóricas sobre los preliminares de libros, Lope también proporcionó en el mismo texto de una dedicatoria una reflexión sobre ese código retórico, reflexión que le sirve de hábil preterición. En la dedicatoria de *El soldado Amanite* a la señora Doña Ana de Tapia, esta declaración precede de las alabanzas tradicionales:

Una de las razones que dieron principio a la invención de la retórica fue el poder con artificio darse a entender más eficazmente y persuadir con breves palabras las cosas que pedían dilatadas máquinas, así se hallaron las dubitaciones, las reticencias y otras varias figuras, y con decir, como es posible que yo diga, las excelentes gracias de tan peregrino sujeto, su hermosura, su donaire, su despejo, su claro juicio, su heroica sangre, ilustre ascendencia, han dicho sin decirlo lo que quisieron significar, de teniéndose, que no pudieran por ventura dilatándose¹⁷.

La dedicatoria de *Mirad a quién alabáis*, por ser la dedicatoria el lugar privilegiado para la alabanza, le permite a Lope una reflexión sobre esta noción:

Cuatro cosas suelen obligar a ella, que son las mismas que ciegan a la justicia: lisonja, amor, obligación y miedo. Alabar por lisonja es de ánimos bajos; por amor, de pocos cuerdos; por obligación, de agradecidos; y por temor, de cautelosos; de éstas me toca a mí la que es más justa, pues por tantas causas debo alabar un sujeto tan digno, que para la menor de sus virtudes y gracias era pequeño un libro¹⁸.

Cuando Lope se aleja de la tópica habitual de la dedicatoria, no deja de subrayarlo en el mismo texto donde incurre en este extravío. Así, en la dedicatoria de *La vengadora de las mujeres*, después de una reflexión sobre las relaciones entre hombres y mujeres, subraya la novedad de esta digresión en el marco de una dedicatoria de la manera siguiente: “mas porque no parezca que, habiendo de ser esta carta dirección de esta comedia, y (como en los libros se usa) primera en las licencias de las lisonjas, hace estilo nuevo aseguro a vuestra merced que la tengo por hermosa, y que la tendré por discreta [...]”¹⁹.

También la lisonja, razón de ser de la dedicatoria, se convierte en tema de reflexión en la dedicatoria de *Mirad a quién alabáis* en la que Lope no disimula su ironía.

¹⁷ Vega Carpio, Félix Lope de, *Décima séptima parte de sus comedias* (Madrid, 1621). “*El soldado Amanite*”. Dedicatoria a la señora Doña Ana de Tapia.

¹⁸ Vega Carpio, Félix Lope de, *Décima sexta parte de sus comedias* (Madrid, 1621), “*Mirad a quién alabáis*”. Dedicatoria a Doña Marfa de Noroña.

¹⁹ Vega Carpio, Félix Lope de, *Décima quinta parte de sus comedias* (Madrid, 1621). “*La vengadora de las mujeres*”. Dedicatoria a la Sra. Fenisa Camila.

No afirmamos que Lope no redactó ninguna dedicatoria retórica. Bien se puede observar que mientras más noble es la dedicataria, más retórica es la dedicatoria²⁰, y a la inversa, que la dedicatoria es tanto menos retórica y laudatoria, y tanto más literaria cuanto que la dedicataria carece de títulos. En la de *Las mujeres sin hombres* a Marcia Leonarda constituye lo esencial del texto la parte dedicada al argumento literario de la obra, la Historia de las Amazonas con todas sus referencias eruditas, y su comparación con la condición de la mujer en su tiempo “en aquella república ni hacían labor, ni tenían celos, ni las maltrataban sus maridos, y de diez a diez años eran sus partos, que no es lo que menos acaba sus vidas y consume sus hermosuras”²¹. La dedicatoria de *La vengadora de las mujeres* a la señora Fenisa Camila es una demostración en prosa del argumento de la comedia, “vanidad es en una mujer despreciar a los hombres”, esta demostración, constituye lo que Lope define en la misma dedicatoria como “estilo nuevo”. Enlaza asimismo el tema con un tópico literario, la fragilidad de la juventud y la belleza citando el verso de Garcilaso “En tanto que de rosa y azucena...”.

Así, Lope combina a veces hábilmente la triple manera de hablar de su obra en una carta dedicatoria, por un lado la que consiste en hablar de forma que domine la intención cortesana, jerarquizante, y necesariamente modesta, y por otra, de forma que el texto de la dedicatoria constituya una muestra, una especie de terreno de experimentación de la obra a la que precede, y por último de forma que surja de la misma dedicatoria un personaje, el de la destinataria del texto.

Tanto González de Amezúa, Hugo Rennert, Américo Castro²², como Tomas E. Case²³, utilizaron las dedicatorias como fuente de datos históricos. El problema del referente se plantea con especial agudeza, ya que la dedicatoria remite a personas del mundo real, pero si el discurso de la dedicatoria da la impresión que se refiere a una realidad otra que el mismo discurso, esta impresión es pura ilusión. Esta identificación entre personaje y persona es tal que algunos biógrafos sacan del personaje características de la persona real, como cuando declara Amezúa: “la frente tenía ancha y serena, las pestañas y cejas negras (...) su boca era tan perfecta que ponía en cuidado a los que la miraban cuando reía, descubriendo entonces sus dientes bellísimos”²⁴, frases sacadas de la dedicatoria de la *Viuda valenciana*. La dedicatoria co-

²⁰ Ver las dedicatorias a la primera esposa de Felipe IV, Isabel de Borbón (*La virgen de la Almudena*. Poema histórico. A la S.C.R. Magestad D. Isabel de Borbón; a la Duquesa de Frías, Isabel de Guzmán (*La discreta venganza*); a la Condesa de Olivares, Doña Inés de Zúñiga. (*Soliloquios amorosos de un alma a Dios*).

²¹ Vega Carpio, Félix Lope de, *Décima sexta parte de sus comedias* (Madrid, 1621). “Las mujeres sin hombres”. Dedicatoria a la Señora Marcia Leonarda.

²² Hugo Rennert, Américo Castro, *Vida de Lope de Vega*, Madrid, 1919; Salamanca: Anaya, 1968.

²³ Thomas E. Case, “Seville and Lope’s parte dedications”, *Bulletin of the Comediantes*, Spring 1973, vol. XXV, 65-68.

²⁴ G. de Amezúa, *ibid.*, II, p. 398.

mo cualquier texto construye su propio referente, y si según la bella fórmula de Yolanda Novo “el lenguaje enajena, crea y a la vez diluye la máscara en el que el poeta inventado se encubre”²⁵, podemos añadir que dibuja también los rasgos de sus destinatarios. Al yo poético²⁶ corresponde un tú, diseminado en múltiples caras.

A través de las dedicatorias dirigidas a mujeres se puede realizar una especie de retrato-robot de la lectora. El entendimiento de sus dedicatarias constituye su mayor cualidad. “El más lucido adorno”, declara Lope a Doña Catalina Maldonado en su dedicatoria de *La pastoral de Jacinto*, “es el entendimiento, y la fuerza, que con mayor blandura atrae nuestros ánimos, inclina los deseos y admira los sentidos: lumbre que Dios infunde al alma, le llamó el Filósofo” y más adelante “el entendimiento (parte del alma) dilatado en las gracias exteriores, hace que con mayor claridad todo el sujeto resplandezca”²⁷. Al entendimiento de la dedicataria se alude también en la dedicatoria de la comedia *De corsario y corsario*, también alude al entendimiento “raro, peregrino y milagroso” de la señora Doña Ana Francisca de Guzmán, en la dedicatoria de *la limpieza no manchada*. Confirma esta asociación entre alma, entendimiento y discreción, una frase de *La Dorotea*: “Las mujeres ignorantes aman el cuerpo, y las discretas el alma”²⁸. Además, cuando Lope se dirige a Doña Ana de Piña, hija del Secretario de Provincia y escritor Juan de Piña, en la dedicatoria de *El hidalgo Abencerraje*, lo hace en una prosa sencilla y llana, estableciendo con ella una relación literaria sin artificios entre un productor y un receptor. Producir versos para quien sea capaz de leerlos, entenderlos, recitarlos...²⁹.

Si tuviéramos que calificar las dedicatorias de Lope, hablaríamos de dedicatorias “afectivas”, por el léxico empleado, y por el hecho de que las fórmulas tópicas vienen a veces seguidas por fórmulas destinadas a conmover al lector. Así concluye Lope la dedicatoria de *El remedio en la desdicha* dirigida a su hija Marcela: “Dios os guarde y os haga dichosa; aunque tenéis partes para no serlo, y más si heredáis mi fortuna, hasta que tengáis consuelo, como vos lo sois mío”³⁰. La originalidad de

²⁵ Citado por Antonio Carreño, “Lope de Vega: Poesías y prosas”, *Historia y crítica de la literatura española, Siglos de Oro: Barroco*. Primer suplemento (Barcelona: Editorial Crítica, 1992), p. 99.

²⁶ Sobre la noción de “yo poético” ver Yolanda Novo, “Máscaras y figuras en las rimas sacras”, *Historia y crítica...*, 112-118.

²⁷ Vega Carpio, Félix Lope de, *Décima octava parte de sus comedias* (Madrid, 1623). “La pastoral de Jacinto”. Dedicatoria a Doña Catalina Maldonado.

²⁸ *La Dorotea*. Acto III, esc. VII.

²⁹ Vega Carpio, Félix Lope de, *Décima séptima parte de sus comedias* (Madrid, 1621). “El hidalgo Abencerraje”. Dedicatoria a Doña Ana de Piña.

³⁰ Vega Carpio, Félix Lope de, *Décima tercia parte de sus comedias* (Madrid, 1620). “El remedio en la desdicha”. Dedicatoria a Doña Marcela del Carpio. Su hija. Recordaremos también la dedicatoria de Lope de Vega a Carlos Félix de Vega en *Los pastores de Belén*. “Estas prosas, y versos al Niño Dios, se dirigen bien a vuestros tiernos años; porque si él os concede los que yo os deseo, será bien, que cuando halléis Arcadias de pastores humanos, sepáis que estos divinos escribieron mis desengaños, y aquéllos

ciertas dedicatorias de Lope estriba en el hecho de ser una puesta en escena de la relación entre dedicataria y autor. Esta relación viene determinada por el grado de ficcionalidad que introduce explícitamente Lope en sus dedicatorias. Considerando que la dedicatoria permite el paso progresivo del mundo referencial al mundo poético, asistimos en algunas obras de Lope a un juego ficcional entre la dedicataria real, y el personaje poético que Lope elabora a partir de ella. Citaremos dos ejemplos a modo de demostración.

El primero, el caso de Marcia Leonarda, dedicataria de la comedia *La viuda Valenciana*, y “narrataria” de las cuatro novelas incluidas en *La Circe* y *La Filomena*.

Los trabajos recientes sobre el lector nos han enseñado a discernir diferentes niveles en la producción y la recepción literaria. El concepto de lector se ha convertido en una herramienta metodológica. En el esquema de la comunicación literaria se distinguen el primer nivel que corresponde al emisor empírico, al hombre real, histórico. A este emisor empírico corresponde el lector real, o receptor empírico, encarnado en los dedicatarios cuyos nombres y títulos aparecen en el frontispicio de las ediciones. En el caso que nos propusimos estudiar en el marco de este congreso, esas dedicatarias parecen dibujar un tipo de lectora ideal, una lectora que Lope quisiera convertir en el modelo de todos sus lectores. Es la imagen que ha acompañado al autor mientras escribía su texto y que ha incluido en la estructura misma de su texto. Es una destinataria interna al texto, creada por él. Observamos este proceso de ficcionalización en dos modalidades, la de Marcia Leonarda que pasa de dedicataria de una comedia, a personaje ficcional de las novelas y la de la condesa de Olivares que se transforma en una poética Nise, en la dedicatoria en verso que sigue la dedicatoria en prosa.

También en el caso de *La Filomena*, Lope establece todo un juego poético entre ficción y mundo referencial. El volumen misceláneo viene dedicado a la señora Doña Leonor Pimentel³¹, quien también es objeto de una segunda dedicatoria en prosa que precede la primera de las piezas del volumen, y de dos sonetos, él primero otra vez dedicado a Doña Leonor. Tampoco se halla ausente del segundo soneto, apóstrofe del autor a Filomena, donde le ruega que cante a Leonor y admire sus belleza. Se integran las invocaciones, alabanzas, apóstrofes a la dama en la estructura misma no sólo del poema, sino del volumen entero, ya que también el otro poema mitológico *La Andrómeda* le está dedicado, y vuelve a aparecer en una de las diez epístolas en tercetos que se hallan al final del volumen³².

mis ignorancias. Leed estas niñeces, comenzad en este Christus, que él os enseñará mejor cómo habéis de pasar las vuestras. Él os guarda. Vuestro padre". Lope de Vega, *Pastores de Belén*, Ed. de Antonio Carreño (Barcelona: PPU, 1991), 81-82.

³¹ Sobre el personaje histórico ver F. Marcos Álvarez, “Nuevos datos sobre *La Filomena* de Lope de Vega”, *Miscelánea de estudios hispánicos*, Homenaje de los hispanistas de Suiza a Ramó Sugranyes de Franch (Publicaciones de l’Abadia de Monserrat, 1982), 221-248.

³² *El jardín de Lope* se cierra con los versos siguientes: “Esta heroína es la Mecenas nuestra, / reina deste jardín y de sus flores, / naturaleza más hermosa y diestra. / Alegre de sus gracias y favores / entre la copia de tan dulces fuentes, / que unas piden cristal y otras colores, / hace oficio de sol, en sus corrientes / es iris celestial, y en verdes plantas / aurora en cercos de oro transparente” (v. 469-483).

Leonor Pimentel, personaje poético, estructura y armazón representa para el género poético, lo que Marcia Leonarda representa para el texto narrativo. Las mujeres no sólo constituyen un eje temático sino también un principio estructural y semiótico. Las mujeres de Lope, detrás de las cuales la crítica ha buscado hasta épocas recientes a las mujeres reales, son más que todo modelos literarios, fruto de una elaboración poética. Cuando en la dedicatoria de *La viuda valenciana*, hace competir Lope a Marcia Leonarda con una serie de poetisas antiguas y modernas, o cuando atribuye composiciones poéticas a Camila Lucinda, cuando invita a la dedicataria a que se mire en el espejo que constituye el libro, cuando construye el precioso retrato de Marcia Leonarda en la dedicatoria de *La viuda valenciana*³³ realiza esos actos de seducción del escritor que anunciamos en nuestro título. La dedicatoria, separada del texto, separa el texto de su creador, a la vez que atrae al lector, lo lleva hacia el texto, empleando todos los artificios, todos los medios para cautivar. La representación de sí mismo y del otro es substancial a la seducción. Conviene construir una imagen del otro para seducir, y la dedicatorias de Lope ilustran este fenómeno de representación del lector. La tendencia al disfraz literario que se manifiesta en el propio Lope, también estructura a los seres sacados de la realidad vital, y la ironía que se manifiesta a menudo en sus dedicatorias sirve para marcar una distancia entre lo vivido y lo narrado.

Es quizás a través de ese movimiento de conquista de la lectora como podemos acercarnos al yo poético de Lope, y también a su poética sugerida en la dedicatoria de *La viuda Valenciana*. Es en el encuentro entre texto literario y lectora, donde cobra forma e identidad el autor: “Aquí es donde entra La viuda valenciana, espejo en que V.M. se tocará mejor que en los cristales de Venecia, y se acordará de mi, que se la dedico”.

“Ainsi tourne la parole autour du livre: lire, écrire: d'un désir à l'autre va toute la littérature”³⁴.

ANNE CAYUELA
Universidad Stendhal.
Grenoble III

³³ “Estoy escribiendo a V.M. y pensando en lo que piensa de sí con ojos verdes, cejas y pestañas negras, y en cantidad cabellos rizos y copiosos, boca que pone en cuidado los que la miran cuando se ríe, manos blancas, gentileza de cuerpo”. Vega Carpio, Félix Lope de, *Décima cuarta parte de sus comedias* (Madrid, 1620); “La viuda valenciana”. Dedicatoria a la señora Marcia Leonarda.

³⁴ Roland Barthes, *Critique et vérité* (Paris: Seuil, 1966), p. 79.

APÉNDICE: LISTA DE LAS OBRAS DEDICADAS A MUJERES

- 1609: **Segunda parte de las rimas** (A Doña Ángela Vernerigali).
- 1620: **La corona merecida** (A Doña Ángela Vernerigali).
- 1620: **El remedio en la desdicha** (A Marcela del Carpio).
- 1620: **La viuda valenciana** (A la Señora Marcia Leonarda).
- 1621: **Historia de Tobías** (A la Señora Doña María Puente Hurtado de Mendoza y Zúñiga).
- 1621: **Quien más no puede** (A Doña Ana María Margarita Roig, Marquesa de Villazor).
- 1621: **Con su pan se lo coma** (A la ilustrísima señora Doña Francisca Salvador).
- 1621: **El soldado amante** (A la Señora Doña Ana de Tapia).
- 1621: **La hermosa Ester** (A Doña Andrea María de Castrillo, Señora de Benaventura).
- 1621: **El laberinto de Creta** (A la Señora Tisbe Fénix en Sevilla).
- 1621: **La vengadora de las mujeres** (A la Señora Fenisa Camila).
- 1621: **La Filomena con otras diversas rimas** (A la Señora Doña Leonor Pimentel).
- 1621: **Mirad a quién alabáis** (A la Señora Doña María de Noroña).
- 1621: **El hidalgo Abencerraje** (A Doña Ana de Piña, hija de Juan Izquierdo de Piña, secretario de provincia).
- 1623: **El capellán de la virgen, San Ildefonso** (A Catalina de Avilés).
- 1623: **La virgen de la Almudena. Poema histórico³⁵.** (A la S.C.R. Majestad D.^a Isabel de Borbón).
- 1623: **La pastoral de Jacinto** (A Doña Catalina Maldonado, Comendadora de Torres y Cañamares, mujer de Hernando de Espejo, Caballero del hábito de Santiago, caballerizo de la Reina Nuestra Señora).
- 1624: **El vellocino de oro** (A la Señora Doña Luisa Briseño de la Cueva, mujer de don Antonio Hurtado de Mendoza, caballero del hábito de Calatrava, Secretario de su Majestad).
- 1624: **De corsario a corsario** (A Ana Francisca de Guzmán, mujer del Señor Sancho Flórez, del Consejo de Su Majestad en el de Indias).
- 1624: **La limpieza no manchada** (A la ilustrísima Señora Doña Francisca de Guzmán, Marquesa de Toral).
- 1624: **El serafín humano** (A la Señora Doña Paula Porcel de Peralta, mujer del señor licenciado Gregorio López Madera, del Consejo de su Majestad en el Supremo de Castilla).

³⁵ La reciente edición de José Frajedes Lebrero (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1993) reproduce los preliminares de la primera edición.

- 1625: **La ventura sin buscalla** (A la Señora Doña María de Vera y Tobar, señora de Sierrabrava (esposa de Juan Antonio de Vera).
- 1625: **Triunfos divinos con otras rimas sacras** (A la excelentísima Señora Inés de Zúñiga, Condesa de Olivares).
- 1625: **La discreta venganza** (A la excelentísima Señora Isabel de Guzmán, Duquesa de Frías).
- 1626: **Soliloquios amorosos de un alma a Dios.** (A la Ex[c] ma sra Doña Inés de Zúñiga, Condesa de Olivares y Duquesa de Sanlúcar).
- 1627: **Las mujeres sin hombres** (A la Señora Marcia Leonarda).

HALLAZGO DE UNA COMEDIA PERDIDA DE LOPE DE VEGA: *EL OTOMANO FAMOSO*

El Otomano famoso es el título de una de las comedias que aparecen consignadas en la llamada Primera Lista del *Peregrino en su patria*, que, a manera de catálogo, publicó Lope de Vega en la edición de dicha novela con el fin de dejar constancia escrita de qué títulos de comedias se hacía responsable como autor¹. *El Otomano famoso* corrió la misma suerte que varias otras de las comedias cuyos títulos aparecen en las listas del *Peregrino* y de las que hoy día no se conoce ni edición ni manuscrito alguno. Curiosamente, se halla en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, una pieza de teatro suelta, manuscrita y sin atribución alguna, con el título de *La famosa Comedia Otomana*, de la que en la actualidad estoy preparando una edición anotada. El presente trabajo, a raíz de este hallazgo, tendrá como planteamiento principal el de exponer una serie de razones por las cuales se podría identificar dicha comedia con la de análogo título, *El Otomano famoso*, incluida, como ya he dicho, en la Primera Lista del *Peregrino* y perdida hasta el momento actual; o lo que es lo mismo, irá encaminado a fundamentar y articular pruebas y motivos por los cuales *La Famosa Comedia Otomana*, pieza manuscrita de la Biblioteca de Palacio sin atribución, pudo haber sido escrita por el famoso dramaturgo Lope de Vega.

El códice en que se encuentra la obra, una copia bastante clara, de letra del siglo XVII de una sola mano, está compuesto de [6] h. + 63 f. + [1] h. El tamaño del folio es de 210x143 mm. La foliación es de la época, el texto tiene reclamos a pie de folio y las acotaciones van enmarcadas a tinta. La encuadernación, en pasta, sencilla y sin adornos de ningún tipo, en contraste con la riqueza del resto de los fon-

¹ Lope de Vega, *El peregrino en su patria*. Ed. de Myron A. Peyton (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1971), p. 115.

dos de la Biblioteca, es posiblemente del siglo XVIII. En la primera hoja de guardas aparece el característico ex libris real de la época de Carlos IV-Fernando VII², emplazamiento a su vez de las antiguas signaturas del ms. dentro de la propia Biblioteca. Dichos *olim* aparecen escritos a tinta y a lápiz respectivamente sobre el ex libris. La procedencia del manuscrito es, en este caso concreto, claramente demostrable, pues, en una tira de papel encuadrada al comienzo, se encuentra la firma que poseía en la librería del Conde de Gondomar: Sal. 1^a Est. 17 Cax. 5.^o. Una parte de la monumental colección de libros reunida por don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar, conocido embajador y político, y personaje clave durante el reinado de Felipe II, fue incorporada a la Biblioteca del Palacio Real y supone uno de los fondos más importantes del siglo XVI y principios del XVII de dicho centro. El Conde de Gondomar es coetáneo de Lope —sus fechas de nacimiento y muerte son 1567-1626, mientras que Lope vivió desde 1562 hasta 1635—, y no es de extrañar que, dentro de su desbordada y fructífera afición por el coleccionismo de libros, tuviera especial empeño en reunir una importante serie de piezas de teatro, entre las cuales, cómo no, se hallasen algunas copias de las comedias del dramaturgo de moda, Lope de Vega³.

Una prueba de que en la Biblioteca del Conde de Gondomar existían códices con obras de Lope de Vega es la que nos muestra el *Índice* de su librería que se conserva manuscrito en la propia Biblioteca de Palacio con la firma II/2618⁴. En el f. 189v, con el emplazamiento Sala 1.^a Est. 17 cax. 6.^o, se consigna: *Comedia del Jardín de Falerina de Lope de la Vega manuscripta tomo en cuarto y pergamo no*. Dicha comedia aparece asimismo, como en el caso del *Otomano famoso*, en la primera de las listas del *Peregrino*, y hoy día también se halla perdida⁵. Otro de los inventarios de esta importante biblioteca cuyos fondos se encuentran en la actualidad repartidos entre la Biblioteca de Palacio, la Nacional de Madrid y la de la Academia de la Historia, el efectuado en abril de 1623 y publicado por Serrano y Sanz, consigna, entre los *Libros de poesía, comedias y historias fabulosas*, lo siguiente:

² Antonio L. Bouza, *El ex libris. Tratado general. Su historia en la corona española* (Madrid: Patrimonio Nacional, 1990), p. 116, fig. 117.

³ Para ampliar datos acerca de la figura del Conde de Gondomar, y de su afición bibliófila, véanse: Pascual de Gayangos, ed., *Cinco cartas político-literarias de D. Diego Sarmiento de Acuña, primer Conde de Gondomar, embajador en la corte de Inglaterra. 1613-22. Publícalas la Sociedad de Bibliófilos Españoles*, IV (Madrid: Imp. Rivadeneyra, 1859), pp. XIII-XXIII; y Francisco Javier Sánchez Cantón, *Don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar 1567-1626: discursos leídos ante la Academia de la Historia por el señor don _____ y por el excelentísimo señor don Salvador Bermúdez de Castro y O'Lawlor, Marqués de Lerma, en la recepción del 15 de mayo de 1935* (Madrid: [s.i.], [s.a.]), pp. 43-44.

⁴ *Índice de la Librería que en la casa del Sol de la Ciudad de Valladolid tiene el Exmo. Sor. Duque de Medina de Rioseco, Marqués de Malpica, &a. Año de 1769 se formó para el arreglo de los libros. Ms. BP II/2618*.

⁵ Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. cit., p. 117.

“Comedias de Lope de Vega y otros differentes Autores. 4.^o. Son ocho volúmines y cada vno tiene vna letra del Abecedario por señal, como el 1.^o tiene A, el 2.^o B, el 3.^o C, etc.”⁶. Tampoco hoy día se sabe a dónde fueron a parar los ocho volúmenes de comedias que en este inventario se mencionan.

La comedia que nos ocupa va precedida de una loa en h.[2]r-[3]r que comienza “Vn día el famoso Apeles, / aquel pintor sin segundo”⁷. En h.[3]v hay pruebas de pluma junto con los nombres de Diego de Angulo y María Maldonado, posibles poseedores, que tras diversas pesquisas bibliográficas no he conseguido identificar. En f. 1r-v se da la lista de los personajes y en f. 1v-63r, el texto de la comedia. El *incipit* de *La Otomana* es: “Guarda el lobo, guarda el lobo, / que por la vezina faldada...” (f. 1v); y el *explicit*: “...que será fin de la historia” (f. 63r).

El texto presenta algunos errores, sobre todo con respecto a la cantidad de sílabas pertinente, por exceso o por defecto, que más bien parecen atribuibles al copista, pero en general se lee bien. Eliminando o añadiendo un artículo, una sílaba en un tiempo verbal o suprimiendo una preposición innecesaria, todo el texto adquiere la coherencia métrica que en su origen debió de tener. Y, por lo común, los parlamentos conservan su sentido. De todas formas, faltan algunos versos, como veremos al analizar la composición estrófica de la comedia. A lo largo de todo el texto se advierte una constante alternancia de ceceo y seseo, que debemos interpretar como ultracorrección por parte del copista en uno u otro sentido (*bajesa* por *bajeza*, en f. 20r; *sociego* por *sosiego*, en f. 5r; *dezierto* por *desierto*, en f. 6r, etc.). Los errores que presenta, añadidos a la falta de versos, inducirían a pensar que o fue tomado de memoria, o copiado deprisa, sin fijarse excesivamente, pues en algunas ocasiones, que considero son las que corresponden a fallos métricos demasiado ingenuos y evidentes, o inexplicables desde el sentido general del contexto, se pudo fácilmente saltar de un renglón a otro. Por ejemplo, en el caso de una quintilla en el f. 55r, la palabra *arrogancia* se repite dos veces a final de verso, en el primero y tercero, cuando lo que cuadraría mejor al texto es *importancia*.

La Famosa Comedia Otomana habrá de responder, en la hipotética identificación con la de similar título, *El Otomano famoso*, a las características de la etapa inicial del teatro de Lope, esto es, la etapa anterior a 1603, fecha de las aprobaciones de la primera edición del *Peregrino*. Veamos pues, qué características presenta esta comedia para poder adscribirla a grandes rasgos a dicha etapa dramática lopescana.

⁶ Manuel Serrano y Sanz, “Libros manuscritos o de mano [de la Biblioteca del Conde de Gondomar]”, *RABM*, VIII (1903), p. 297.

⁷ Esta loa, con ligeras variantes, se encuentra asimismo en el ms. 19.387 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fols. 100v-101v. Fue recogida, junto con otras seis, por Mateo Rosas de Oquendo. [Véase: A. Paz y Méliá, “Cartapacio de diferentes versos a diversos asuntos compuestos o recogidos por Mateo Rosas de Oquendo”, Separata del *Bulletin Hispanique*, IX (1907), p. 60.]

En cuanto a la obra en sí, está dividida en tres *jornadas*⁸. El argumento es el siguiente:

JORNADA PRIMERA: Varios pastores, Leonido, Arcadio, Fileno y Otomán comentan la presencia de un lobo que ha atacado su ganado. Otomán (u Otomano, que de las dos maneras se le nombra en la comedia), que estaba de vigilancia, se ha quedado dormido y les comunica que ha soñado que era rey, provocando la burla y la atribución de locura de sus compañeros pastores. El mayoral Ergasto les dice que el primero que vislumbre el sol del amanecer será nombrado rey por él. Otomán es el primero que lo ve y el mayoral lo nombra burlescamente “Rey Pájaro de la Aldea”. Selín y Pirro, caballeros de la corte de Negroponte, van a degollar a la princesa Lucinda, sobrina de Aladino. Otomán la salva de una muerte segura haciendo huir a ambos. Lucinda cuenta a Otomán su historia: ha sido condenada a muerte por la Infanta, hija del rey de Negroponte, temerosa de que la princesa pueda revelar la solución al enigma que ella misma ha impuesto a su padre con la única condición de que sólo aquel que lo averigüe podrá ser su esposo. El motivo de la Infanta es que no desea casarse y perder la libertad de que goza, enamorada de un paje de la corte, Riquelmo. En premio de su rescate, Lucinda le revela a Otomán la solución al enigma. Por su parte, Selín y Pirro deciden ocultar a la Infanta su fracaso y le comunican que han cumplido sus órdenes. El Rey de Negroponte, padre de la Infanta, y Orodante, como juez, asisten a los vanos intentos de descifrar el enigma que cuatro grandes príncipes (el Gran Sofí, príncipe de Persia; el hijo del Gran Can; Tolomeo, rey de Egipto y el príncipe Clorindo) realizan. Ninguno logra acertar y entonces Otomán, con los ademanes rústicos que caracterizan a un pastor y a bastonazos, se presenta en la corte y revela la solución al enigma de la Infanta ante los ojos perplejos de todos. No le queda más remedio al Rey que casarlo con su hija, a pesar de su condición grosera y viliana, y a pesar también del disgusto de la propia Infanta, que llora desconsolada su infortunio. Los príncipes salen de allí ofendidos por haber sido superados por un zafio pastor, y Tolomeo le declara la guerra a Negroponte. Mientras tanto, Lucinda, que quedó a salvo en la aldea de Otomán, es requerida de amores por el pastor Leonido. Lucinda se resiste y Leonido intenta forzarla cuando llega Tolomeo de camino y la salva. Se enamora de ella y la lleva consigo a su palacio.

JORNADA SEGUNDA: Sale Riquelmo, el criado-amante de la Infanta, quejándose de su desventura a Pirro por el casamiento forzoso de su amada. Al tiempo, Otomán ordena al Alcaide que se castre a todos los criados del castillo, puesto que se había enterado, por Lucinda, de que su mujer tenía un amante entre ellos, pero no sabe cuál es. Se va Otomán, y Pirro y Riquelmo, que estaban en un aparte, hablan de huir

⁸ Según Oleza, en su artículo “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, *Cuadernos de Filología. Literaturas: Análisis*, III, 1-2 (1981), trabajo en el que estudia un corpus de 18 comedias de Lope cuyos límites cronológicos se sitúan entre 1580 y 1604, “El título de *jornada* abunda en la producción más primitiva de Lope, comienza a escasear en los últimos años del siglo y es rarísimo después de 1604” (p. 192).

para evitar el castigo. Se va Pirro. Sale la Infanta y dialoga con Riquelmo. Le ayudará a escapar. Selín, Pirro y dos pajés se lamentan y se resisten a la castración ante el Alcaide y el castrador que ha venido para cumplir las órdenes de Otomán. Sale Selín con un niño en brazos, que es el hijo que ha tenido la Infanta con Otomán. Como la Infanta aborrece a su marido, manda matar al niño, pero al fin se arrepiente y ordena que sea echado al río en una caja. Sale Pirro con una caja y una joya y echan al niño al río. El Rey resuelve con Pirro deshacerse de Otomán enviándolo a la guerra al mando del ejército. Sale Otomán enfurecido porque no le han dejado ver a su hijo, que le han comunicado que nació muerto; pero el Rey lo disuade de su actitud implicándolo en la guerra. Otomán accede a ir a luchar. Sale Riquelmo solo, en el campo, pues ha dejado la corte, y en mitad de un monólogo en el que desahoga su tristeza, encuentra al niño, que viene arrastrado por la corriente metido en una caja. Lo recoge y decide criarlo. Ya en la batalla contra el ejército de Tolomeo, Selín y Pirro deciden abandonar a su suerte a Otomán, que es cogido preso. Tolomeo ordena a sus capitanes que lo pongan a cuidar de su ganado, recuperando así Otomán su condición de pastor. El Gobernador de Tolomeo le comunica a un Amigo su mal: está enamorado de Lucinda, que ha sido puesta por Tolomeo a su cuidado, y ésta no le corresponde. Le dice que va a recurrir a un doctor para que haga de alcahuete. El doctor, bien pagado por el Gobernador, accede a hacer de intermediario, pero Lucinda lo descubre y lo rechaza. El Gobernador, que no puede aplacar el fuego de su pasión, intenta forzar a Lucinda, pero la salva un correo que llega de parte del rey de Egipto. Tolomeo viene feliz porque ha ganado la guerra y quiere cumplir un voto que hizo a los dioses. El voto consiste en entregarles en sacrificio la primera cosa que vea al llegar a su reino. Desgraciadamente será Lucinda y no le queda más remedio que sacrificarla. Lucinda cuenta a Tolomeo la ignominia del Gobernador, que ha huido, y Tolomeo ofrece una recompensa por su captura. El Gobernador intenta que Otomán lo esconda, pero le revela la causa por la cual es buscado, y el pastor lo entrega a Tolomeo a cambio del premio. Tolomeo le dice que le dará lo que quiera a cambio y Otomán pide a Lucinda. Así la princesa se salva de la muerte, ya que Tolomeo tiene que cumplir su promesa. Posteriormente Otomán se la entrega de nuevo al rey de Egipto y éste, agradecido, le devuelve su reino y pide en matrimonio a Lucinda.

JORNADA TERCERA: Riquelmo dialoga en el monte con el Niño, al que ha criado y educado. El Niño le interroga acerca de la condición femenina y Riquelmo le explica que la mujer es fuente de todas las desdichas del hombre, y la equipara al demonio. El Niño se muestra escéptico ante las ideas de su tutor, y queda solo paseando. En palacio, Otomán de nuevo convertido en rey, destierra a su mujer, la Infanta, enterado de la suerte de su hijo. Desea tomar una nueva esposa y, decidido a volver a sus humildes orígenes, envía a Pirro y Selín a la aldea para pedir la mano de la pastora Silvera, hija del mayoral Ergasto. La Infanta se marcha dolida y se encuentra con el Niño, quien cree estar ante el diablo en persona. La Infanta lo convence de que la mujer no es el diablo, sino “un recreo / que de todo lo criado / es el más aventajado” (f. 54v); el Niño queda prendado de la Infanta. Aparece Ergasto y la Infanta se ofrece a servir en su casa, a lo cual accede el mayoral. Pirro y Selín le dan al mismo la noticia de que el rey se quiere casar con Silvera y se organizan los preparativos para la

boda. Llega Otomán y salen todos los pastores engalanados. Van a celebrar una fiesta y el Niño quiere intervenir. Para ello pide al rey que le guarde la joya que siempre lleva consigo. Otomán reconoce la joya y se descubre que el Niño es su hijo, a quien dan allí mismo el nombre de Solimán. El Niño pide un deseo a su padre: quiere casarse con la Infanta. Otomán le revela que la Infanta es su propia madre. Finalmente, el rey perdona a su esposa, y decide que Silvera se case con el pastor Leonido.

Dada la gran variedad de temas que presentan las comedias del Fénix y lo diverso de su tratamiento, a través del estudio del simple estudio argumental de *La Otomana* no podemos demostrar con rigor que la autoría sea de Lope. En comedias de las que es autor indiscutible ha tratado parecidos temas, pero otros dramaturgos de la época también lo han hecho. Sí podemos decir, en cambio, a este respecto, que ni el tema ni su tratamiento disienten de los que son propios de Lope de Vega; al contrario, más bien parecen, en lo general, muy cercanos a las preocupaciones y gustos del Fénix, sobre todo en una determinada época, que sería, como luego intentaremos demostrar con razones de mayor peso objetivo, la de su teatro temprano, en concreto, aquel que escribió entre 1598 y 1603.

En resumen, puesto que ofrecer aquí un catálogo de las concomitancias argumentales y temáticas, e incluso de estilo, que *La Otomana* presenta con otras obras dramáticas de Lope sería tan absurdo como prolífico e innecesario, me basta decir que la comedia, en este sentido, no muestra un tratamiento tan disparatado o impróprio, tan falto de respeto o indecoroso para con los personajes —entendidos éstos siempre no como individuos determinados y concretos, sino como elementos invisibles de una determinada clase social a la que representan, desde el punto de vista del honor y el respeto típicamente lopista—, ni un argumento tan impensable y ajeno a los trazados por el Fénix en otras comedias, como para no poder ser atribuida merecidamente a éste. Por poner un ejemplo, de hecho puede existir un rey que sea un tirano, pero ni los reyes por definición lo son, ni en general se presentan como tales: al contrario, responden a unos clichés de dignidad, honor y moralidad determinados que Lope admite, respeta y preserva. Y de la misma manera ocurre con los aldeanos, los pastores o los burgueses y cortesanos. *La Otomana* no infringe por así decirlo esta norma del teatro de Lope de Vega. Lo contrario, que podríamos designar como el tratamiento indebido de la materia expuesta, en algunos casos, unido por supuesto a otros motivos de índole formal, ha echado por tierra la atribución de diversas comedias a Lope⁹.

⁹ Véase, por ejemplo: Augusto A. Portuondo, *Diez comedias atribuidas a Lope de Vega. Estudio de su autenticidad* (Charlottesville, Virginia: Biblioteca Siglo de Oro, 1980). Este profesor rechaza la comedia *La aldehuela y el gran prior* como de Lope por el tratamiento del mundo de los villanos, de los que dice: "La bajeza de los villanos de *La aldehuela* no es lopesca" (p. 33).

El que en *La Otomana* se dejen de lado varios de los preceptos dramáticos de filiación clásica —así la unidad de tiempo, puesto que aparece un niño recién nacido en la segunda jornada convertido en un mozo dispuesto a casarse con una mujer en la tercera— no es razón para excluir la autoría de Lope, quien, como otros muchos dramaturgos de su época, es bien sabido que vulneraba dichos principios en la mayoría de las ocasiones¹⁰. El hilo argumental está bien trazado y no muestra fisuras ni incongruencias insalvables. A pesar de la gran diversidad de escenas y de los aparentes saltos de lugar, hay una clara unidad de acción, como veremos más adelante con mayor detalle: la obra dramatiza en pura ficción los orígenes del Imperio Turco a través de la persona de su fundador, Otomano, y los problemas que la extracción humilde de este personaje acarrea a su reinado hasta llegar a la consolidación de la dinastía; acción a la que se engarza el asunto amoroso. También se observa una clara intención de contraponer, a partir de la condición de pastor del protagonista, los dos ámbitos llevados a escena: la corte y la aldea, de ahí las constantes visitas y retiros de los personajes cortesanos al mundo más franco, natural y sencillo de los pastores. Al mismo tiempo se aprecia en la comedia el deseo de que el contexto se corresponda con la historia dramatizada: el ambiente cultural, histórico y geográfico, así como étnico, está recreado parcialmente y en superficie: casi todos los nombres de los personajes cortesanos son turcos, moros, persas y egipcios; los turcos nombran a Mahoma y a Alá; el rey de Egipto, Tolomeo, adora a la diosa Isis, que es la principal de las diosas egipcias; los personajes visten con túnicas; etc. Asimismo, la comedia tiene lugar en Negroponte, también llamada Eubea, isla griega del mar Egeo que dominaron los turcos desde 1470 hasta 1821. Pero el ambiente de la aldea no va más allá de los patrones literarios tradicionales castellanos de lo rústico pastoril.

Por su argumento, la comedia, según la clasificación de Oleza para el primer teatro de Lope¹¹, se podría encasillar dentro del tipo de las palatinas, con ingerencia de lo pastoril, pues las escenas iniciales y últimas se desarrollan entre pastores, con bodas y fiestas de ambiente aldeano como colofón. De todas formas, el enredo es fundamentalmente palatino, incluso el desenlace, cuando se produce la anagnórisis del hijo de Otomán y de la Infanta, Solimán, criado entre pastores sin conocer su nacimiento noble, es típico de los finales de las comedias palatinas. A su vez, la comedia tiene como base un hecho histórico, aunque muy desfigurado por la fantasía y el mito. No en vano la obra se titula *La Famosa Comedia Otomana*: el protagonista principal es Otomano, que no es otro que Otmán I (1259-1326), el sultán fun-

¹⁰ El propio Lope reconoce en el *Peregrino en su patria*: “Y aduierten los estrangeros de camino que las comedias en España no guardan el arte, y que yo las proseguí en el estado que las hallé, sin atreuerme a guardar los prectos, porque con aquel rigor de ninguna manera fueran oydas de los Españoles.” (*ed. cit.*, p. 119)

¹¹ Oleza, *op. cit.*, p. 165, *passim*.

dador de la dinastía del Imperio Turco. Parece claro entonces que el dramaturgo quiso llevar a la escena el origen dinástico del Imperio Turco, tomando como protagonista al cabeza de la dinastía, Otomano, y saltándose varios peldaños en la escala para presentar como hijo de éste al famoso Solimán, el Gran Turco. Pedro Mexía, en su *Silva de varia lección*, nos describe el origen del Imperio Turco:

Cerca del año de la Encarnación de mil y trezientos, un hombre desta gente [los turcos], llamado Otomano, de baxo linage y estado, comenzó a ganar reputación entre ellos, por ser hombre de gran esfuerzo y ánimo, y de grande fuerza corporal, y venturoso y de mucho ingenio [...]. Y aviéndose hecho, así, poderoso, dexó comenzando a sus sucesores el reyno y linage que hasta oy, por línea masculina, dura en los turcos¹².

Vemos que el retrato que Mexía nos proporciona del “Otomano famoso” coincide en lo esencial con el personaje de nuestra comedia. Así pues, el hecho de que el pastor Otomán, siendo de sangre plebeya, llegue a convertirse en rey, se debe a las condiciones históricas del propio personaje, que era de origen bajo. Por otra parte, este proceso ascensional —contrario a la ficción caballeresca y en línea con la folklórica—, por su propia índole, responde al gusto de la comedia palatina del Siglo de Oro, que reivindica la posibilidad de ascenso en el escalafón social de personajes de extracción humilde, a través de sus acciones meritorias, de su suerte o de su astucia, de su decisión, valentía o ingenio. Así el personaje de Otomán, que gana un reino gracias a la combinación de todos estos rasgos. En cuanto a la anagnórisis, afecta básicamente a otro personaje, que, sin ser en la realidad histórica descendiente directo de Otmán I —en la comedia aparece como hijo y heredero de éste—, sí perteneció a su linaje, y que no es otro que el famoso Gran Turco, Solimán.

Como en muchas comedias de Lope en las que se muestra la corte y la aldea —mixtas palatinas y pastoriles—, se dan dos planos o núcleos de interés: el plano social, que la contraposición de la aldea y la corte facilita, de ascenso y lucha por el poder y el prestigio que proporciona un estamento superior, junto con los riesgos que el poder conlleva de caer en la tiranía; y el plano amoroso. El primero es encarnado por Otomán, quien, por encima del amor, se muestra en todo momento preocupado por su promoción social y por la conservación de su condición de rey, y que además, en los inicios de su reinado, no acaba de ser todo lo justo que debiera, ya que en alguna ocasión es llamado tirano por sus súbditos¹³; y el segundo, el amoroso

¹² Pedro Mexía, *Silva de varia lección* (Madrid: Cátedra, 1989), I, p. 297-298. Cfr. además, pp. 292-327 para la historia del origen del imperio turco.

¹³ *La Otomana*, f. 24v. Es cierto que Otomán se comporta como un tirano cuando decide castrar a todos los criados del castillo, pero no hay que olvidar que no es un rey cristiano, sino musulmán.

so, es encarnado principalmente por la princesa Lucinda y Tolomeo, puesto que la historia de amor entre la Infanta y el criado Riquelmo se trunca ya en los inicios de la comedia, justo cuando debe casarse la Infanta con Otomán y el criado se ve obligado a huir al campo. En un momento dado, el propio Riquelmo reconoce que esa relación no es socialmente admisible:

La infanta me quiere bien,
y por mi causa ha tratado
mil príncipes con desdén:
en quererme bien [h]a errado
y en no quererlos también. (F. 22v).

Una vez analizada la comedia desde el punto de vista del contenido y del estilo dramático, aunque esquemáticamente por razones de espacio, pasemos ahora a la cuestión formal, más interesante a la hora de fundamentar una teoría convincente de posible atribución a Lope. Con el fin de demostrar que *La Otomana* pudo muy bien ser escrita por éste seguiremos las pautas marcadas con anterioridad para este tipo de estudios, metodología ya clásica en el campo de análisis de las atribuciones a Lope. Me refiero obviamente a la aplicación de métodos, conclusiones y resultados obtenidos por aquellos que ya desde hace tiempo se han convertido en expertos en la materia: Morley, Bruerton, Poesse, Fichter o Arjona, por nombrar algunos. La ortología, y el estudio de la versificación y la rima, suponen hoy la base más firme en que asentar un estudio del tipo del que nos atañe. También, y cómo no, el estudio de encabalgamientos, formas verbales, técnicas escénicas y onomástica de los personajes contribuirá a confirmar o desmentir nuestra enunciada hipótesis de autoría.

Antes de ocuparnos de la versificación de la comedia, hay que señalar que en el manuscrito, como ya apuntamos en un principio, se advierte la falta de algunos versos, es decir, varias quintillas y redondillas del texto aparecen mutiladas; no por ello, sin embargo, se resiente la comprensión del mismo. No cabe duda de que se trata de que, al tratarse de una copia —aunque formalmente cuidada— contiene errores que le son propios, no achacables al original. De todas formas, es bien sabido que muchas de las obras de Lope fueron arregladas y cambiadas por los propios autores de comedias, para adaptarlas a sus gustos o conveniencias, suprimiendo y añadiendo frases a su antojo y adulterando así la pureza de la expresión genuina y el rigor de la rima. Numerosas comedias compuestas por el Fénix tan sólo se han conservado a través de copias manuscritas e incluso de ediciones de tales características. El propio Lope escribió en el *Peregrino en su patria*: “Con esto quedarán los aficionados aduertidos, a quien también soplico lo estén de que las comedias que an andado en tantas lenguas, en tantas manos, en tantos papeles, no impressas

de la mía, no deuen de ser culpadas de sus yerros; que algunas he visto que de ninguna manera las conozco”¹⁴.

La métrica de *La Otomana*, subsanada la omisión esporádica de algún verso y dejando a un lado la posibilidad de que falten al texto estrofas completas, sería la siguiente:

— Jornada Primera: 46 quin. + rom. o-e (54 vv.) + 1 quin. + 3 vv. (mote) + 20 quin. + 20 red. + 74 quin. Total: 842 vv.

— Jornada Segunda: 23 quin. + 15 red. + 76 quin. + 27 red. + 3 quin. + 18 red. + 32 quin. + 23 sueltos + 18 quin. Total: 1023 vv.

— Jornada Tercera: 122 quin. + 19 sueltos + 13 quin. Total: 694 vv.

En suma, el n.^o de quintillas es de 428; el de redondillas es de 80; el romance ocupa 54 vv.; los sueltos, 42 vv.; y 3 corresponden al mote. Son 2559 vv. en total. El porcentaje es como sigue: quin. 83'6%; red. 12'5%; rom. 2'1%; sueltos 1'7%; y mote 0'1%.

Dos son las características más destacables del recuento métrico: el uso preferente de la quintilla y la escasa variedad de metros utilizados. Según la *Cronología de las comedias de Lope de Vega* de Morley y Bruerton existe una etapa dentro de la producción de Lope en que prefirió las quintillas, etapa que parece se extinguió rápidamente¹⁵. Tratan, en su monumental estudio, de situar cronológicamente esa etapa, y tras plantear que “es una teoría atractiva la de que Lope, entre sus dos períodos de gran cantidad de redondillas] (1590-97? y 1601-04), experimentó con el uso de muchas quintillas”, especifican finalmente que “las pruebas parecen mostrar, [...], que, hacia 1598-99, Lope escribió muchas comedias con un gran porcentaje de quintillas], lo cual es muy raro que le ocurriese antes de esos años, y que dejó de hacer, por completo, después de 1603”¹⁶. De los diferentes tipos de quintillas que existen, dos son los más utilizados por Lope: los que Morley y Bruerton denominan tipo 1 (*ababa*) y tipo 5 (*abbab*). *La Otomana* utiliza en todo caso ambos tipos y no otros, y comienza y termina las tres jornadas con quintillas. Por lo menos existen otras dos comedias de Lope de Vega en las que no sólo predomina claramente el uso de quintillas, sino que además los actos empiezan y acaban en quintillas: *El postrer godo de España (Parte VIII)*, 1617), con un 51.8% de quintillas¹⁷, y

¹⁴ Ed. cit., p. 119. Para otros procedimientos de copia —sin excluir los abiertamente picarescos— véase: José Luis Canet Vallés, “Las comedias manuscritas anónimas o de posibles «autores de comedias» como fuente documental para la reconstrucción del hecho teatral en el período áureo”, en Luciano García Lorenzo y J.E. Varey, eds., *Teatros y vida teatral en el siglo de Oro a través de las fuentes documentales* (London: Tamesis Books Limited, 1991), pp. 273-283.

¹⁵ S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (Madrid: Gredos, 1968), pp. 108-113.

¹⁶ Op. cit., pp. 111 y 112.

¹⁷ Courtney Bruerton, “Lope’s Belardo-Lucinda Plays”, *Hispanic Review*, V (1937), p. 314.

Viuda, casada y doncella (*Parte VII*, 1617), con un 40% de quintillas¹⁸. En cuanto a la segunda particularidad métrica que destacábamos, existen asimismo otras comedias de Lope con poca variación de metros. Comedias como *El hijo venturoso*, *La bella mal maridada*, *El lacayo fingido*, *La gallarda toledana*, *El arenal de Sevilla* o *La ingratitud vengada*, todas anteriores a 1603 —según Morley y Bruerton—, se limitan al empleo de dos o tres tipos de metros diferentes¹⁹.

Con respecto a la ortología de la comedia, y tomando como punto de referencia las conclusiones de Walter Poesse²⁰, se puede afirmar que *La Otomana* en principio no contradice los usos ortológicos habituales de Lope, salvo en casos presumiblemente ajenos a la propia obra, como son las correcciones emanadas de los hábitos de pronunciación propios del copista. Dar aquí un estudio ortológico exhaustivo de *La Otomana* sería, por cuestiones de espacio, prácticamente imposible; sin embargo, por poner algunos ejemplos característicos, diré que no existe ningún caso de hiato, esto es, siempre se produce sinalefa, cuando la palabra final empieza en sílaba átona, incluso cuando dicha palabra comienza con *h* aspirada, lo cual concuerda con la práctica de Lope²¹. Asimismo palabras como *cruel*, *juez*, *real*, *día*, *creer*, *huir*, *brio* son bisílabas dentro y al final del verso; *criado/s* es siempre trisílabo en la comedia, etc.²²

Por lo que respecta a la rima propiamente dicha hay que destacar dos aspectos: en cuanto a la presencia de las llamadas rimas andaluzas falsas²³, en *La Otomana* no se aprecia ninguna, a pesar de que la copia se halla sometida a las alteraciones de seseo/ceceo que el copista introduce. En relación con las autorrimas, diré que en *La Otomana* existen unos diez casos de autorrima, la mayoría de los cuales entra dentro de la práctica más común entre los dramaturgos, aceptada por los preceptistas y usada también por Lope²⁴: casos como *llamas* (f. 18r), *tierra* (f. 23v), *bello* (f. 31v-32r), *plantas* (f. 47r), *llama* (f. 49r) o *apartar* (f. 54r) se duplican al final del verso con significados diferentes e incluso con categorías gramaticales distintas:

¹⁸ S. Griswold Morley, "Unrhymed Strophes in Lope de Vega's Comedias", en *Separata de Miscelânea científica e literaria dedicada ao Dr. Leite de Vasconcelos* (Coimbra: Impresa de Universidade, 1932), p. 8.

¹⁹ Morley y Bruerton, *op. cit.*, pp. 42-55.

²⁰ Walter Poesse, *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega* (Bloomington: Indiana University Publications, 1949).

²¹ W. Poesse, *op. cit.*, pp. 76-79. Véase también: W.L.Fichter, "Orthoëpy as an Aid for Establishing a Canon of Lope de Vega's Authentic Plays", en *Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington* (Wellesley, Mass.: Spanish Department-Wellesley College, 1952), pp. 143-153.

²² Poesse, *op. cit.* Remito al *Index verborum* de la obra, pp. 89-101.

²³ Véase: J. H. Arjona, "False Andalusian Rhymes in Lope de Vega and their Bearing on the Authorship of Doubtful *Comedias*", *Hispanic Review*, 24 (1956), 290-305.

²⁴ Véase: J. H. Arjona, "The Use of Autorhymes in the XVIIth Century *Comedia*", *Hispanic Review*, 21(1953), 273-301.

nombre y verbo, etc.²⁵ En el resto de los casos, *saber* (f. 9r), *deseado* (f. 46v), *voy* (f. 53r) y *nacido* (f. 61v), se puede afirmar casi sin la menor duda que se trata de errores exclusivos de la copia que manejamos y que no existían en la obra original²⁶. Por tanto, si descontamos las defectuosas, seis casos de autorrimas no constituyen una cifra excesiva para Lope, y además, todas ellas entran dentro de sus límites de uso.

El vocabulario de la comedia, por su parte, no contradice tampoco los usos habituales de Lope. La presencia de arcaísmos evidentes, que sería, desde el punto de vista objetivo, el dato más significativo para rechazar la autoría del Fénix, no se registra en la comedia. Usos tan flagrantes como *infelice* o *infelizmente*, *ansina*, etc., nunca presentes en el teatro de Lope, tampoco aparecen en *La Otomana*. Sí es cierto que aparece *do*, en lugar de *donde*, en dos ocasiones (f. 13r y 51r) en boca del mismo personaje, y que hay un *vido*, en lugar de *vio* (f. 28r), pero, aunque no es corriente en Lope, éste los ha usado en alguna ocasión, fundamentalmente para representar el habla coloquial o para subrayar la condición vulgar de un determinado personaje²⁷. Y ya para terminar con estos aspectos, no existen en *La Otomana* encabalgamientos forzados o extraños a la práctica corriente de Lope, como sería el caso del adverbio negativo *no* a final de verso ante una forma verbal o el del verbo auxiliar *ha* y las conjunciones *pues* o *que* a final de verso²⁸; y además, predomina la terminación *-ra* frente a *-se* para el imperfecto de subjuntivo²⁹.

En cuanto a la técnica teatral, nos referiremos ahora a la construcción dramática del texto y a las prácticas escénicas, siempre desde los parámetros propuestos por Oleza respecto al primer teatro de Lope³⁰. Los datos que en este sentido recopilamos de *La Otomana* sitúan la comedia, por sus especiales características, dentro del primer teatro de Lope sin lugar a dudas. La proliferación de motivos y situaciones diversas, con una aparente

²⁵ Arjona, "The use of Autorhymes...", p. 277, *passim*.

²⁶ Según Arjona: "Examples of autorhymes introduced by careless copyists or editors are plentiful". ("The use of Autorhymes...", p. 300)

²⁷ Véanse: J. H. Arjona, "Ten Plays Attributed to Lope de Vega", *Hispanic Review*, 28 (1960), p. 322, *passim*, y W.L.Fichter, *op. cit.*, p. 152, nota 10. En la comedia *Ursón y Valentín, hijos del Rey de Francia*, Lope usa *vide* (Véase: *Obras de Lope de Vega*, XXIX, *Biblioteca de Autores Españoles*, CCXXXIV, Madrid: Ediciones Atlas, 1970, p. 112 col.a).

²⁸ Véase: Augusto A. Portuondo, *Diez comedias atribuidas a Lope de Vega. Estudio de su autenticidad* (Charlottesville, Virginia: Biblioteca Siglo de Oro, 1980), p. 131. Cita a Arjona: "Ten Plays...", p. 322, *passim*.

²⁹ William E. Wilson, "On the Authorship of *Las burlas y enredos de Benito*", *Bulletin of the Comediantes*, 13 (1961), p. 12.

³⁰ Oleza, *op. cit.*, p. 182, *passim*. Sobre las características escénicas del primer teatro de Lope de Vega véanse además los siguientes artículos publicados en: Manuel Criado de Val, ed., *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega* (Madrid: Patronato "Arcipreste de Hita", 1981); Frida Weber de Kuriat, "Elementos tradicionales pre-lopecos en la comedia de Lope de Vega", pp. 37-60; Lavonne C. Poteet-Bussard, "Algunas perspectivas sobre la primera época del teatro de Lope de Vega", pp. 341-354; y Alva V. Ebersole, "Laura perseguida: Obra representativa de la primera fase de la producción de Lope", pp. 355-360.

tendencia a la dispersión del argumento, está presente en la obra, sin que en ningún caso la múltiple materia dramática manejada escape al control del dramaturgo. Todo, hasta lo más superfluo, adquiere finalmente su sentido y encaja en el rompecabezas último de la comedia, sin sobrar un detalle. De igual manera, como en todo el primer teatro de Lope, el sistema de cohesión escénica de la comedia está controlado a través de los abundantísimos enlaces inter-escenas y de las escenas monologales (10 en total), que permiten el paso natural de una escena a la siguiente. Diremos también que predominan claramente las escenas cortas sobre los cuadros: hay 57 escenas en *La Otomana*, número que encaja Oleza justo en el límite de las comedias compuestas por Lope antes de 1595-96 y las inmediatamente posteriores. Por otra parte, el número de personajes está muy ajustado: *La Otomana* tiene 24 personajes, media razonable para situar la obra entre las menos primerizas de la primera etapa de Lope, esto es, entre 1597-1599. Sin embargo, el número de acotaciones no es muy elevado: el texto presenta 65 acotaciones en total, en general muy escuetas, de las cuales solamente 8 son de *atrezzo*. Por otro lado, en *La Otomana* los "dentros" son escasos —tan sólo 3—, no existen acotaciones de los personajes en presencia y tampoco se acotan los apartes. Teniendo en cuenta además que la copia de que disponemos, si se corroborase la hipótesis de que fue realizada de memoria, podría carecer de parte de las acotaciones originales, parece más atinado pensar que *La Otomana*, de haber sido escrita por Lope, se compuso entre 1596-1599, según los datos más fiables con los que contamos, esto es, el número de escenas y de personajes de la comedia.

Por lo que respecta a la canalización de la comicidad, al igual que en las comedias de la primera producción de Lope, en *La Otomana* no existe la figura del gracioso propiamente dicha. El humor se reparte entre los distintos personajes y las diferentes situaciones en que se encuentran, si bien se centra en aquellos personajes que pudiéramos calificar de precursores del gracioso. Burlas y chistes parecen estar en posesión casi siempre de los dos caballeros de la corte de Negroponte, Selín y Pirro, quienes encarnan la medrosidad, el humor negro, el sentido realista, la fidelidad *ma non troppo*, el pragmatismo y el carácter picaresco que luego vendrán a integrarse en el gracioso de pleno derecho. Incluso el propio protagonista de la comedia, Otomán, es objeto de burlas por su condición de pastor y protagoniza algunas escenas graciosas cuando se aferra a su bastón y se defiende con él³¹.

Tampoco falta en la comedia el tópico del caballero salvaje, tema muy del gusto de Lope, y que encarna aquí otro tipo de humor, tocando a sátira suave, tan propio del poeta. El hijo de Otomán, que se cría en el bosque con Riquelmo, nos recuerda, por su forma de expresarse acerca de la mujer, la cual es considerada como un hermoso animal, al salvaje Ursón, de la comedia de Lope, *Ursón y Valentín, hijos del rey de Francia*. Dice Solimán a su ayo:

³¹ También se centra la comicidad sobre el protagonista en algunas obras tempranas de Lope. Véase Oleza, *op. cit.*, p. 190. Sobre el origen del gracioso en el teatro de Lope, véase, por ejemplo: J. H. Arjona, "La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega", *Hispanic Review*, VII (1939), 1-21.

Padre, vn animal pulido,
 menos fiero que essas fieras,
 que no tiene cabello
 por aquí [...]; y vn tierno cuello
 adorna vn pecho agradable,
 prouocatiuo y afable,
 cubierto de oro, por vello
 (que yo le vi estrotó díá)
 y en velle, me puse todo
 lleno de cierta alegría,
 que no sé pintar su modo
 tanto y tanto m'encendía.

.....

Padre, si la gentileza
 de aquel hermoso animal
 domesticó mi brauezza;
 si queriéndole tirar
 vna flecha, al disparar
 la perdí, toda tenblando;
 si luego y después llamando
 nunca me quiso aguardar;
 ¿cómo es tan medroso y fuerte?
 ¿Cómo [h]a nombre? ¡Por Mahoma,
 que me diga de qué suerte
 aquel animal se toma
 sin que se le dé la muerte! (f. 47v)

Al tiempo que Ursón, criado en el monte por una osa y alejado de todo contacto humano, se expresa de esta manera al hablar de la mujer:

¡Por Dios, que es bello animal
 este que llaman mujer!
 Tiene un no sé qué súave,
 que parece que el olor
 que mueve a tan tierno amor,
 a bien del cielo me sabe.

.....

Es peregrina belleza:
 después que vi su figura,
 he rendido a su blandura
 mi temeraria fiereza³².

³² *Op. cit.*, p. 443 col.a.

En cuanto a la onomástica de los personajes, otro de los campos también estudiados en este terreno siempre escarpado y resbaladizo de las atribuciones, se puede afirmar que la mayoría de los nombres que aparecen en *La Otomana* son propiamente característicos de Lope o han sido utilizados en alguna ocasión por el autor: *Ergasto* (mayoral), en 16 comedias, la mayor parte de las veces como villano, pastor o vaquero; *Fileno* (pastor), en 20 comedias, como pastor, villano, labrador, etc.; *Arcadio* (pastor), en 1 comedia, como criado; *Leonido* (pastor), en 29 comedias, como criado, villano, aunque también como caballero en la misma proporción; *Selín/Celín* (caballero), en 16 comedias, *Selín*, y otras 16 comedias *Celín*, como moro y turco, e incluso como el Gran Turco; *Pirro* (caballero), en 1 comedia, como capitán persa; *Clorindo* (príncipe), en 1 comedia, como moro; *Riquelmo* (paje), en 1 comedia, como paje, y también, cómo no, el nombre de Otomán, en 2 comedias, como moro³³.

Tan sólo los nombres que responden a personajes históricos determinados, relacionados con el tema de *La Otomana* en sí, no han aparecido en ninguna otra comedia conocida de Lope: tal es el caso de *Tolomeo*, rey de Egipto, *Aladino* (=Saladino), el *Gran Can* y el *Gran Sofí* de Persia. Tampoco *Orodante*, el juez, y *Silvera*, una pastora.

Sin embargo, de los nombres que figuran en la lista de personajes de esta comedia, el de mayor peso a la hora de añadir razones contundentes para la autoría de Lope, es obviamente el de *Lucinda*, la princesa, hija del rey Doristo de Tartaria, que casará con Tolomeo. *Lucinda* es el conocido seudónimo literario de uno de los grandes amores de Lope, Micaela Luján, nombre que utilizó el Fénix en innumerables comedias, y aun en sus sonetos y rimas, para referirse a ella. Este nombre de Lucinda, de ser *La Otomana* de Lope, situaría la comedia en la época en que dichos amores tuvieron lugar. Según Hugo A. Rennert y Américo Castro afirman en su conocida *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*³⁴, los amores de Lope con Micaela Luján, a pesar de que no se conoce con certeza la fecha exacta, parece que se iniciaron a partir de 1599. En 1602 se intensifica la pasión de Lope por Micaela, año en que publica *La hermosura de Angélica* y las *Rimas*. Las alusiones literarias a Lucinda en comedias y poemas de dicha época son numerosas, como demuestran Rennert y Castro, y llegan incluso hasta el año 1614, a

³³ Véase: S. Griswold Morley y Richard W. Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega* (Berkeley y Los Angeles: Univ. California Press / Valencia: Castalia, 1961), I, pp. 46, 71, 83, 66-67, 97-98, 131-132, 159, 168, 174 y 185.

³⁴ Véase: *Alusiones a Micaela Luján en las obras de Lope de Vega [Apéndice D]*, en Hugo A. Rennert y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Ed. de Fernando Lázaro Carreter (Salamanca: Anaya, 1968), pp. 401-430. Sobre el personaje de Lucinda en las obras de Lope, véanse además los artículos ya citados de Frida Weber de Kurlat, "Elementos tradicionales pre-lopescos...", p. 45; y de Bruerton, "Lope's Belardo-Lucinda plays", 309-315.

pesar de que la relación amorosa había terminado en 1608. De todas formas, y puesto que el título del *Otomano famoso* aparece en la primera lista del *Peregrino*, esta circunstancia situaría nuestra comedia entre 1599 y 1603. El tratamiento en *La Otomana* del personaje de Lucinda, con rango de princesa, aunque no como protagonista principal, y las someras alusiones a su físico o a su belleza, pudieran indicar que todavía Lope —siempre hablando desde la hipótesis de que fuera éste quien la escribió— no se hallaba en la plenitud de su pasión por Micaela Luján cuando la compuso. De todas formas valgan estos fragmentos de la comedia para mostrar un tipo de expresión poética que sentimos muy cercano a Lope. Dice el criado Celín a Lucinda, commovido ante su belleza, en esta hermosa quintilla:

Tus lágrimas serán parte
para poderte librar;
y assí no es bien consolarte,
porque mates con llorar
y nadie pueda matarte. (F. 5v)

Y más adelante Pirro, otro criado, se expresa en estos términos sobre Lucinda:

...Es cosa braua
lo mucho que enterneció;
porque de suerte lloraua,
que yo matando moría
y ella muriendo mataua. (F. 10v)

Ambos pasajes podrían recordar aquel de la comedia de Lope *Los tres diamantes*, en el que el personaje Belardo, refiriéndose a Lucinda afirma:

Calla y déjala penar,
Y que el cielo y tierra implore,
Que no es mucho que ella llore
De cuantos hace llorar³⁵.

Por su parte, el protagonista de la comedia, Otomán, aunque no caiga rendido a los pies de Lucinda, ya que sus intereses son otros, al verla comenta admirado la belleza de la princesa. Observemos aquí el juego de vocablos y rimas, tan propio de Lope, con el nombre de Lucinda:

³⁵ Lope de Vega, *Los tres diamantes*, en M. Menéndez Pelayo, ed., *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, XIII (Madrid: "Sucesores de Rivadeneyra", 1902), p. 541.

Otomán ¿Cómo te llamas?
 Lucinda *Lucinda.*
 Otomán Lindo nombre, lindo brío,
 por mi vida que eres *linda*.
 No ay coraçón sino el mío
 que no se te poste y *rinda*. (F. 7r)

No hay duda de que son rimas gratas al escritor: más adelante las repite casi punto por punto:

Leonido
 Yo determino, *Lucinda*,
 en esta ocasión gozar
 de aquesa hermosura *linda*.
 Lucinda No pienses que ha de faltar,
 traidor, quien te poste y *rinda*. (F. 20v)

Precisamente en otras obras emplea Lope las mismas rimas. Así, en estos versos de la *Jerusalén conquistada*:

Hablóla Ismenia, y respondió *Luzinda*
 Alçando la cabeza; y como fueron
 Espejo cada qual de la más *linda*,
 A vn tiempo de su Sol reflejos dieron.
 ¿Qué aurá que amor no desuaneza y *rinda*?³⁶

Ya antes había mostrado Lope su proclividad y gusto por las mismas rimas en un soneto:

Suena el azote, corredor Apolo,
 sobre el carro que a Géminis alinda,
 que falta para ver a mi *Lucinda*
 de tu carrera un paralelo sólo.

Dafnes te espera en el opuesto polo,
 que puede ser que su dureza *rinda*,
 y a mí la imagen más hermosa y *linda*
 que han visto el Panteón ni el Mauseolo³⁷.

³⁶ Lope de Vega, *Jerusalén Conquistada, epopeya trágica* (Madrid: Juan de la Cuesta, 1609), f. 419r.

³⁷ Lope de Vega, *Rimas*, en José Manuel Blecua, ed., Lope de Vega, *Obras poéticas*, I (Barcelona: Pla- neta, 1969), p. 44. Todavía hay más: las mismas rimas se hallan, al menos, en otras tres comedias de Lope:

El comportamiento del personaje de Lucinda en *La Otomana* pudiera resultar reflejo del estado de la relación de Micaela con Lope en la época en la que la comedia se escribió. Es incluso muy posible que todavía Lope no hubiera conquistado los amores de Micaela Luján, por cómo se plantean las relaciones de Lucinda con los hombres en la comedia. Lucinda, a pesar de su papel secundario, es la verdadera protagonista de *La Otomana*, la dama constantemente requerida de amores. Frente al personaje en principio odioso de la protagonista femenina encarnado en la Infanta, la cual hace pareja con Otomán, Lucinda es el objeto del deseo de varios de los personajes masculinos de la comedia, y la mayoría salen vencidos de su pasión. Lucinda no se entrega, se muestra arisca y defiende su honor hasta el último extremo. Otomán y la Infanta representan el conflicto social de la obra, y Lucinda y sus pretendientes representan el tema del amor y la pasión. En primer lugar es asediada por el pastor Leonido, que bien pudiera ser un trasunto de Lope, a pesar de que su comportamiento final no es el de un caballero, puesto que intentará sin éxito abusar de ella. De todas formas, en estos términos se expresa:

Leonido Sossiega el bello semblante,
 víuora, tigre o leona,
 montaña, roble o diamante.
 Pues que el alma te offrecí,
 templa el forioso desuío,

Lucinda.	Cuando la causa Zaragoza entienda, ¿quién ha de haber que la verdad no <i>rinda</i> ? Nunca la fama toma buena enmienda.
Claridano.	De Zaragoza has de salir, <i>Lucinda</i> .
Lucinda.	Y aun del mundo también; dame la muerte.
Claridano.	¿La muerte? A fe que la respuesta es <i>linda</i> .

[*El amante perseguido. Obras de Lope de Vega (Nueva Edición)*, (Madrid: Real Academia Española, 1916-1930), III, p. 111]

Y en caso que miraras a *Lucinda*,
mujer que yo no he visto, no la dejas
por otra menos generosa y *linda*,
sin hurto de ventanas y de rejas.
A la obediencia la razón te *rinda*...

[*Lucinda perseguida*, en *Obras de Lope de Vega (Nueva Edición)*, VII, p. 335]

Soy padre y Rey; soy padre de *Lucinda*;
Mi voluntad es ley de su obediencia.
Lo que aquí con las armas se deslinda
Es el mérito, Rey del que pretende,
Porque la goce quien al otro *rinda*.

(*Los tres diamantes*, op. cit., p. 530)

mira lo que digo aquí,
y no me mires a mí,
que será más daño mío;
por[que] sé que soy pastor
y de bajeza vn abismo,
que por medio de tu amor
he llegado al bien mayor
de conocerme a mí mismo.

Luçinda Ya que por mi causa estás
conocedor de tu mengua,
repasa vn poco y verás
que me offendes con la lengua,
y con el deseo más.
Sepamos por qué te ygualas
con mi [e]stirpe verdadera.

(Ff. 19v-20r)

La respuesta de Leonido a Lucinda en este diálogo tiene una justificación muy lopasca, pues argumenta, con todo el peso que las razones de la pasión ponen de su parte:

Porque Amor me dio sus alas. (F. 20r)

Y un poco más adelante afirma:

El cuaullo del amor
no tiene freno... (f. 20v)

La situación de Leonido bien podría ser el reflejo literario de la impotencia de Lope al no poder conseguir a Micaela Luján. Lope, en un comienzo, consideraría a Micaela/Lucinda como una inasequible princesa ante la que él se presentaría humilde e indigno —tal como en la comedia es Leonido, un hombre de baja condición— sin derecho a competir por el amor de esa diosa inalcanzable. Sin embargo, el amor no repara en obstáculos y le da fuerzas para intentar la conquista.

Del mismo jaez resulta, más adelante, en la segunda jornada, la osadía del gobernador, que también quiere por todos los medios conseguir el amor de Lucinda. Recurre a un médico alcahuete pero no logra ablandar el corazón de la dama, enamorada del rey Tolomeo. El gobernador se queja de esta forma:

Gobernador Lucinda, si vn pecho duro
obliga a romper la ley,
la culpa tiene mi rey
del daño que le procura.
Amor entra con blandura

en mi pecho, y yo con ella
te diré mi desuentura.
Y tú más dura que aquella
que está buelta en piedra dura,
con este rigor me enseñas;
y pues no tienes amor
y esta causa me desdeñas,
[h]a de menester valor
quien [h]a de romper sus peñas.

(Ff. 40v-41r)

Pero Lucinda se resistirá de nuevo a este pretendiente y se casará al final con su amado Tolomeo. De ser esta Lucinda la Micaela Luján de Lope quizás pudiéramos entrever en el tratamiento del personaje la queja del dramaturgo ante un posible desdén y una dureza inicial por parte de su amada. Lucinda se resiste a todos los hombres de baja condición: el pastor lujurioso, el gobernador traidor a su rey, personajes que tienen la disculpa de la fuerza del amor que los vuelve locos y los obliga a actuar contra sus propios principios. Solamente está destinada a un rey, princesa como es. Es inalcanzable para Lope y él lo refleja en la comedia. Por tanto, si *La Otomana* fue escrita por Lope de Vega, tendría que pertenecer a la etapa primeriza de los amores del poeta con Micaela Luján, o incluso a una etapa inmediatamente anterior a 1599, primer año del que existen pruebas literarias de su relación, por ejemplo, el año 1598. De todas formas, esta exposición no deja de ser una mera hipótesis sin pruebas que la confirmen. Tan sólo aporta un dato más a la posibilidad de que la comedia, dadas sus características estróficas, se pueda datar alrededor de 1598-99.

El pasaje anteriormente citado de *Los tres diamantes*, en opinión de Rennert y Castro, sirve para fechar esta comedia cerca del año 1599, por el comportamiento de Belardo, que se queja del desdén de Lucinda; lo mismo que varios sonetos de las *Rimas* citados por ambos estudiosos, escritos en la época en que todavía no había logrado Lope los favores de Micaela, pero en los que ya hay claras alusiones a Lucinda. Para muestra:

Si gasta el mar la endurecida roca
.....
por más que mi desdicha os endurece,
señora, enterneceros algún día,
que vn inmortal amor todo lo puede³⁸.

La frialdad y dureza de Lucinda, en *La Otomana*, se pone de relieve en varias ocasiones, es decir, cada vez que se opone a las aspiraciones de sus pretendientes.

³⁸ *Op. cit.*, pp. 41-42.

La más evidente es aquella escena de la segunda jornada en la que el gobernador, viéndose impotente para conquistar a Lucinda, pide a un médico que le ayude. El médico diagnostica a Lucinda una frialdad exagerada:

- Doctor Es menester que sepáis
que de muy fría os morís.
- Lucinda Bien sé que mato de fría,
pero no moriré desso. (F. 39r)

Es bien sabido que Lope de Vega, durante su relación con Micaela Luján, ave-
ciñada con su esposo, Diego Díez, en Sevilla, pasa temporadas con su amante en
esta ciudad mientras el marido se halla ausente. Esto ocurre entre 1600 y 1603. Allí
compone y estrena Lope diversas comedias durante estos años. Podría caber la po-
sibilidad de que Lope estrenara en Sevilla el *Otomano famoso* por aquella época y
que el manuscrito que conservamos proceda de un copista sevillano, lo cual justifi-
caría la vacilación escrita ceceo/seseo observada en la misma y producida por la
propia condición seseante del escriba. La hipótesis del estreno sevillano, sin embar-
go, no he podido fundamentarla mediante los datos documentales que sobre la vida
teatral en Sevilla durante aquella época se han editado. De todas formas, quede
aquí formulada, como una simple posibilidad más.

Otro aspecto a tener en cuenta es la relación con la literatura de emblemas que
se observa en el texto, literatura que tanto influyó, sobre todo en un comienzo, en la
obra de Lope de Vega³⁹. En un momento dado, Pirro, uno de los personajes, deno-
mina *emblema* (f. 11r) al enigma que propone la princesa; y todas las soluciones
que los caballeros dan a dicho enigma parecen, como el propio enigma en sí, saca-
dos de la literatura emblemática de la época. En concreto, uno de ellos, el de la ví-
bora, como veremos, es de Hernando de Soto. Dice así:

Paréçeme quiere ser
bívora, en el sentido;
pues que no uiue, pues muere
al instante que [h]a parido.

Y pues mata al concebir
y muere del mismo modo,
bívora se [ha]a de dezir,
pues participa de todo
al engendrar y al parir. (F. 15r)

³⁹ Para la influencia de la literatura de emblemas en la obra de Lope de Vega, véase Warren T. Mc-
Cready, "Empresas in Lope de Vega's Works", *Hispanic Review*, XXV (1957), 79-104.

En Hernando de Soto el emblema de la víbora es como sigue:

En vengança del agrauio
Que hize a su padre muerto,
Es en mis hijos muy cierto
El nacer con tal resabio.
Por él dexo de viuir,
Y aunque dellos madre soy,
Exemplo y consejo doy,
Con parirlos y morir⁴⁰.

Más adelante, en *La Otomana*, se hace clara referencia a otro emblema conocido:

Venga el tirano que emprende
lo que no podrá acabar;
que, si mi vida le offende,
mil vidas le pienço dar,
y no aquella que pretende.
El castor, en la corrida,
por viuir suele offrecello;
pero es honrra conocida
dar l[a] vida por aquello
que el castor da por la vida. (F. 24v)

Se trata del emblema CLII de Alciato:

Aunque de tardos pies y gran barriga
Huye sus genitales arrancando,
Sabiendo el Castor que no ay qué le siga,
Si no es aquel provecho dellos, quando
La priesa de la caza le fatiga.
De cuyo exemplo bien conjeturando
Aprenderás a no estimar tus cosas
Por verte fuera de otras peligrosas⁴¹.

En resumen, el presente trabajo no pretende hacer exhaustivo acopio de pruebas en demostración de la autoría de Lope de Vega para la *Famosa Comedia Otomana*, que requeriría, entre otras cosas, un estudio en profundidad y, en consecuencia, un mayor espacio. Tan sólo intenta aportar una serie de razones objetivas, basadas en

⁴⁰ Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas [1599]*. Ed. facsímil. (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983), f. 5v.

⁴¹ Alciato, *Emblemas* (Madrid: Editora Nacional, 1975), Emblema CLII, p. 147.

el análisis de aspectos —métrica, ortología, onomástica de los personajes, etc.— cuyo valor probatorio ya se ha hecho clásico a la hora de abordar este complejo e inagotable asunto, razones según las cuales *La Otomana* podría haber sido compuesta por Lope. Por lo que atañe a la métrica de la pieza, uno de los aspectos más relevantes entre los citados, hemos visto que el predominio de las quintillas se corresponde con los usos de Lope en una determinada época, que abarca los años 1598-99. La presencia del personaje de Lucinda, y su tratamiento en la comedia, son datos que, además de no contradecir las afirmaciones anteriores, vendrían a avalarlas permitiendo aventurar la hipótesis de que tras el nombre de la *dramatis persona* se esconde el de la conocida amante de Lope, Micaela Luján, con quien inició el poeta sus relaciones precisamente a partir de estos mismos años, y a la que alude de forma constante en sus obras a partir de entonces y durante los primeros años del XVII. *La Otomana*, por su tema histórico y acción novelesca, por su carácter palatino y pastoril a un tiempo, por la diversidad de la materia dramática y lo complejo del argumento, por el número de personajes y escenas y los tipos de alocuciones del texto, y por la canalización de la comicidad a través de varios personajes, algunos precursores del gracioso, encaja también perfectamente dentro de las características del primer teatro de Lope. Espero haber cumplido así con la tarea que me impuse desde un comienzo: mostrar que la *Famosa Comedia Otomana*, que se encuentra manuscrita en la Biblioteca de Palacio, bien puede ser *El Otomano famoso*, de la Primera Lista del *Peregrino*, comedia perdida de Lope de Vega, y que su posible fecha de composición es la que se encuentra en el período comprendido entre 1598-1603, e incluso afinando un poco más a la vista de algunos de los datos aportados, entre 1598-1599.

LOLA CIGÜEÑA BECCARIA

EL “DESCUBRIMIENTO” DE LA POESÍA DE LOPE (1920-1936)

En 1986, Raquel Asún, en su introducción al estudio sobre la presencia de Fray Luis de León en los poetas del 27, clarificó, con una lucidez envidiable y extraordinaria, el valor que las recuperaciones de los clásicos del Siglo de Oro¹, realizadas en los años veinte, tuvieron en el contexto de los movimientos literarios que habían surgido en aquellos años, y que definen el espíritu de toda una época como una compleja relación de tradición y vanguardia. Todos sabemos, porque se ha repetido

¹ Francisco Javier Díez de Revenga, *Panorama crítico sobre la generación del 27*, Madrid: Castalia, 1987. Para la recepción de los poetas del Siglo de Oro, *vid.* Elsa Dehennin, *La résurgence de Góngora et la Génération poétique de 1927*, París: Didier, 1962; Jorge Urrutia, “El concepto de Garcilaso en la España del siglo XX”, *Reflexión de la literatura*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1983, pp. 115-143; Raquel Asún, “1927 y la literatura clásica: presencia de Fray Luis de León”, *Studia in honorem Martín de Riquer*, Barcelona: Quaderns Cremá, 1986, I, pp. 201-234; Emilia de Zuleta, “Algunas notas sobre la fortuna de un clásico [Garcilaso de la Vega]”, *Homenaje al Profesor Antonio Gallego Morell*, Granada: Universidad de Granada, 1989, III, pp. 497-514; Ana Rodríguez Fischer (ed.), *Miguel de Cervantes y los escritores del 27*, Barcelona: Anthropos, 1989; Margarita Smerdou Altolaguirre, “Cervantes en la generación del 27 (Esbozo de un libro)”, *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, 1991, pp. 273-279; José Servera, “La crítica literaria de la generación del 27 sobre San Juan de la Cruz”, *Ínsula*, 537 (1991), pp. 33-34; José Luis Calvo Carilla, *Quevedo y la generación del 27*, Valencia: Pre-Textos, 1992; Andrés Soria Olmedo, “Versiones de prosa crítica: Guillén y San Juan de la Cruz”, *Ínsula*, 554-555 (1993), pp. 46-67; Francisco Florit Durán, “Guillén y la crítica de la divinidad aurea”, *Ínsula*, 554-555 (1993), pp. 45-46, y “Guillén y su Homenaje a los clásicos del Siglo de Oro”, *La claridad en el aire. Estudios sobre Jorge Guillén*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, Murcia: Obra Cultural de CajaMurcia, 1994; Francisco Javier Díez de Revenga, “Cervantes poeta y su recepción por los poetas de nuestro siglo”, *VI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, 1993, en prensa; Andrés Sánchez Robayna, “Introducción”, *Silva gongorina*, Madrid: Cátedra, 1993, pp. 9-19.

mucho, y se ha estudiado hasta en sus detalles más nimios, la importancia que tuvo la figura de Góngora para estos poetas, pero hoy no se valora tanto como años atrás la aportación filológica o textual al conocimiento del poeta cordobés llevada a cabo por los poetas y escritores de los años veinte y que niegan algunos estudiosos, entre ellos Andrés Sánchez Robayna². Se aprecia en cambio su consideración como emblema del espíritu de un tiempo, como bandera de una lucha, más que como objeto de estudio y de conocimiento, ni tan siquiera como modelo único, porque otros muchos fueron, con Góngora, los escritores recordados y los modelos clásicos restablecidos por los escritores de los años veinte.

Raquel Asún insistía en que la renovada y renovadora lectura de los clásicos “no se debe únicamente a una tarea erudita ni tampoco a la sola exigencia profesional del grupo de los poetas-profesores. Ni la erudición ni la pedagogía explicarían por sí mismas el original sentido de las vanguardias españolas, los propósitos de lograr un arte intemporal; y ni siquiera explicarían el latente deseo de reafirmar la tradición cultural hispana”, sino que más bien los hallazgos de toda esta tradición literaria “formarán parte del presente y sus obras serán punto de referencia y aun cumbre de hallazgos estéticos perseguidos desde la actualidad que viven los poetas a que nos referimos”. En definitiva, que la recuperación de escritores como Góngora, Fray Luis, Garcilaso, Lope o Quevedo se debe a que en ellos se encuentran objetos estéticos perseguidos por estos poetas. Góngora parece estar claro que para Salinas era la meta de la relación entre realidad y poeta, para Guillén era el que había hallado el triunfo de la belleza perseguido por él mismo, y para García Lorca era quien había conseguido la tan ansiada suficiencia de la imagen.

Pero, naturalmente, no estaba sólo Góngora. Había otros muchos poetas de nuestro Siglo de Oro presentes en la actividad creadora de los intelectuales de los años veinte y treinta y, entre ellos, Lope de Vega, tenía que aportar también su lección de originalidad. Frente a la muy llamativa y agresiva conmemoración del centenario de Góngora por los jóvenes, la conmemoración de Lope (como la de Fray Luis o la de Garcilaso) fue muy distinta, y en opinión de Raquel Asún, cualquiera de ellas “debe inscribirse en el más ambicioso propósito de recuperar y vitalizar ese pasado cultural que se siente como una herencia fecundante”.

A la hora de considerar la presencia de Lope de Vega-poeta en la cultura de los años veinte, hay que subrayar que no se trata su recuperación de un hallazgo de tipo arqueológico, ni tan sólo de un deseo filológico de restablecer los textos de un autor significativo, sino que, en su caso, son tres las dimensiones valorables —en opinión también de Raquel Asún— a la hora de juzgar la presencia de nuestros clásicos en este momento, ya que hay que tener en cuenta la poderosa influencia de Ortega y Gasset y la no menos activa presencia del Centro de Estudios Históricos

² Andrés Sánchez Robayna, *Silva gongorina*, cit., pp. 9-10.

de Menéndez Pidal, en el que nombres como Américo Castro, Navarro Tomás, Amado Alonso, Pedro Salinas o José Fernández Montesinos mucho tenían que decir en consonancia con el nuevo espíritu que se expresaba en la triple manifestación antes anunciada: “Se estaba recuperando la espiritualidad del pasado acertando a descubrir a los hombres en su historia con conocimientos sociales y biográficos; a los hombres en su literatura con razones culturales y filológicas; y a los hombres en su arte con la sensibilidad. Pocas veces los clásicos han resultado tan fecundantes porque podían pasar a ser fuente de una espiritualidad sustantiva, patrimonio interior de unos poetas que ven en la palabra originaria un cauce también para sus propias experiencias creadoras”³.

Al iniciarse la década de los veinte en España, Lope de Vega era considerado sobre todo como un autor teatral, que había sido recuperado como tal por los eruditos del positivismo de finales del XIX y principios del XX con Calderón, siguiendo los impulsos procedentes del romanticismo alemán. Lope, autor teatral, es editado de forma megalómana, aunque no exenta de mérito, por eruditos pertenecientes a una generación y a una forma de pensar muy distinta, cuya función era meramente erudita y sus procedimientos respondían al positivismo historicista. Las dos grandes ediciones de las *Obras* de Lope, a cargo de Cayetano Alberto de la Barrera y Menéndez Pelayo, publicadas entre 1890 y 1913⁴ y la nueva edición de *Obras* de Cotarelo, González Palencia, Ruiz Morcuende y García Soriano, entre 1916 y 1930⁵, para la Real Academia Española, responden a un espíritu totalmente diferente del que animará a los jóvenes de los años veinte a restablecer a Góngora, a Garcilaso, a Lope de Vega poeta.

Por todo ello no es de extrañar que cuando Fernández Montesinos, formado en la escuela del idealismo lingüístico alemán, comience el estudio de la poesía de Lope en 1924⁶ y aborde la edición de sus *Poesías*⁷, que aún hoy manejamos, sus propósitos sean muy diferentes. La erudición y el historicismo positivista estaban dejando paso a nuevas formas, que tendrán muy pronto eco en el nuevo espíritu de la

³ Raquel Asún, “1927 y la literatura clásica: presencia de Fray Luis de León”, cit, pp. 201-207.

⁴ Lope de Vega, *Obras*, Madrid: Real Academia Española, 1890- 1913, 15 volúmenes. Vol. I: Nueva biografía, Cayetano Alberto de la Barrera. Vol. II a XV: Ediciones y estudios de Marcelino Menéndez Pelayo.

⁵ Lope de Vega, *Obras*, Nueva edición, Madrid: Real Academia Española, 1916-1930. Vols. I a VIII y XII a XIII: Ediciones y estudios de Emilio Cotarelo y Mori. Vol. IX: Ediciones y estudios de Ángel González Palencia. Vol. X: Ediciones y estudios de Francisco Ruiz Morcuende. Vol. XI: Ediciones y estudios de Justo García Soriano.

⁶ José Fernández Montesinos, “Contribución al estudio de la lírica de Lope de Vega”, *Revista de Filología Española*, XI (1924) pp. 298-311, y XII (1925), pp. 284-290; “Notas sobre algunas poesías de Lope de Vega”, *Revista de Filología Española*, XIII (1926), pp. 139-176.

⁷ Lope de Vega, *Poesías líricas*, edición de José F. Montesinos, Madrid: La Lectura, 1926-1927, 2 vols.

intelectualidad española. Por eso nos parecen tan justificadas las palabras que Montesinos pone al frente de su edición, en una fecha y en un lugar que nos parecen claves para la afirmación del nuevo espíritu, Hamburgo, agosto de 1925: “La cuantiosa lírica de Lope parece implícitamente incluida en la condenación que pesa sobre su obra no dramática. Todas las antologías ofrecen versos suyos; muchos saben de memoria el soneto del pajarillo a Lucinda o las *barquillas* de *La Dorotea*, o algún soneto sacro. Pero si entre los españoles se hiciera una encuesta sobre nuestros grandes poetas líricos no es probable que Lope saliera muy favorecido. Los prejuicios acumulados en torno a nuestro gran poeta parecen indestrerrables; todos los prejuicios que a su arte se refieran son difíciles de desraigar porque su comprobación o su repudio exigen una lectura abrumadora”⁸. Para Montesinos, en ese momento, era precisamente la fecundidad lopesca lo que causaba los mayores males, y lo que impedía que Lope volviera a ser “popular”, y señalaba otras carencias más precisas: ausencia de un estudio completo de Lope como poeta, y ausencia de ediciones de esa poesía, ya que, en ese momento, “es preciso recurrir aún a las *Obras sueltas* impresa por Sancha a fines del XVIII, todavía preferibles al imponente revoltijo que encierra el tomo XXXVIII de la Biblioteca Rivadeneyra”. Pero lo más interesante de todas estas denuncias introductoras es la reflexión final de estas palabras iniciales, dentro del más ortodoxo idealismo lingüístico y acorde con los nuevos vientos que ya empiezan a soplar: “Si la continuidad de gustos se rompe —concluye Montesinos—, si los clásicos se alejan de la sensibilidad actual ¿será todo culpa de la caducidad de los clásicos?”⁹.

Con la lírica de Lope de Vega no ocurre, en el marco de las corrientes intelectuales de 1920-1936, lo mismo exactamente que con la de Góngora. Góngora fue reivindicado de forma sonada en 1927 y, en ese mismo año, se planea un conjunto de ediciones que sólo se llevó a cabo en una mínima parte. Con Lope ocurre lo contrario. Cuando el centenario del poeta en 1935 exalte, como hemos de ver, fundamentalmente su labor de poeta, la edición que estamos seguros de que constituyó un auténtico descubrimiento de la poesía de Lope, la ya citada de Montesinos en dos volúmenes de Ediciones “La Lectura”, en la serie “Clásicos Castellanos” llevaba ya en el mercado diez años, ya que se había publicado en 1925-1926. Esta manejable edición, realizada con el espíritu de la nueva poesía, sirvió para que la lírica de Lope llegase a muchos de los contemporáneos, e influyese, como hemos de ver, muy directamente en algunas reacciones de los poetas de este tiempo, y también de los eruditos y escritores. Así lo reconoce por ejemplo José Carlos Mainer, que afirma rotundamente que “los trabajos de José Fernández Montesinos sobre Lope de Vega posibilitarían un retorno que tuvo su apogeo en el centenario del Fénix, en

⁸ Lope de Vega, *Poesías líricas*, ed. cit., I, p. VI.

⁹ Lope de Vega, *Poesías líricas*, ed. cit., I, p. VII.

1935”¹⁰. Hay que tener en cuenta también que la edición de Montesinos no es un trabajo aislado, y el encargo que Clásicos Castellanos hace al lector español de la Universidad de Hamburgo no es gratuito. Fernández Montesinos había realizado su tesis sobre esta poesía de Lope, tesis que estaba publicando, como solían hacer los más representativos jóvenes filólogos del Centro de Estudios Históricos en la *Revista de Filología Española*, que, dirigida por Menéndez Pidal, era lugar de sumo prestigio en el que daban a conocer sus trabajos Navarro Tomás, Américo Castro y otras representativas promesas de la filología del momento. En efecto, Montesinos había dado a conocer en 1924, en el volumen XI, y en 1925, en el volumen XII, su “Contribución al estudio de la lírica de Lope de Vega”, que continuaría en 1926 con otro trabajo: “Notas sobre algunas poesías de Lope de Vega”¹¹.

Pero hay que señalar también otro hecho que no es marginal, y que afecta muy directamente al espíritu y a la sensibilidad de las nuevas generaciones que se empiezan a desarrollar hacia 1920. Uno de los medios de expresión más genuinos de todas esta “joven literatura” lo constituyan las revistas poéticas o literarias, sobre las que también se ha escrito mucho¹². Muchas de estas revistas, siguiendo el espíritu establecido por Juan Ramón Jiménez en su revista *Índice* —algo de lo que el propio poeta se sentía particularmente ufano¹³— incluían antologías de poetas clásicos del Siglo de Oro. El romancero, Góngora, canciones de tipo tradicional, y otros muchos textos clásicos comparecían en las revistas poniendo de manifiesto que el arte nuevo, la vanguardia, la joven literatura, tenía muy presentes a los clásicos del Siglo de Oro. Tal hecho, iniciado en 1921 por Juan Ramón —cuyos romances de *La soledad sonora*, de 1911, y cuyos *Sonetos espirituales*, de 1917, tanto deben a Lope de Vega poeta—, sería seguido por las revistas de los años veinte y treinta.

Pero lo que más llama la atención es que una publicación provinciana, como lo es el *Suplemento Literario de La Verdad*, que se publicó a partir de 1923 en Murcia¹⁴, bajo la dirección de uno de los más fieles seguidores de Juan Ramón Jiménez, el escritor Juan Guerrero Ruiz, incluyó este tipo de antologías en sus páginas, y el poeta más repetido es precisamente Lope de Vega, del que se recogen, incluso antes de que la edición de Montesinos viera la luz, bastantes poemas. En concreto, y son interesantes las fechas y los textos, los siguientes:

¹⁰ José Carlos Mainer, *La Edad de Plata*, Madrid: Cátedra, 3^a edición, 1983, p. 214.

¹¹ Vid. artículos citados en nota 6.

¹² Vid. bibliografía citada por Rafael Osuna, *Las revistas del 27*, Valencia: Pre-Textos, 1993.

¹³ Juan Ramón Jiménez, *Y para recordar por qué he venido*, edición de Francisco Javier Blasco, Valencia: Pre-Textos, 1990, p. 63. Vid. Francisco Javier Díez de Revenga, “Juan Ramón Jiménez y la joven literatura de los años veinte (Notas a un epistolario inédito)”, *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, ed. de Cristóbal Cuevas García, Barcelona: Anthropos, 1991, pp. 109- 140.

¹⁴ *Suplemento Literario de La Verdad*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1990.

Número 6, 10 de febrero de 1924, un romance de *El peregrino en su patria* (“Abre los ojos del alma”); número 13, 6 de abril de 1924, “A la fuente de Garcilaso que está en Batres”; número 17, 4 de mayo de 1924, décimas de la Justa Poética de la Beatificación de San Isidro; número 26, 13 julio 1924, “A Don Juan Infante de Olivares”, procedente de las *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos*; número 42, 9 de noviembre de 1924, Soneto (“Vive en las flores del rosado Oriente”); y número 55, 4 de julio de 1926, Canciones (“En las mañanicas del mes de mayo”, “Naranjitas me tira la niña”, “Salió la niña en cabello” y “Trébole, ¡ay Jesús, cómo huele!”).

Como se ve, un auténtico despliegue de la poesía de Lope, años antes de aparecer el libro de Montesinos, pero desde luego inscrito en el tipo de sensibilidad que se advertía en los intelectuales del momento, y que Juan Guerrero, imbuido de este espíritu en su relación con Juan Ramón Jiménez o con otros intelectuales del momento como Melchor Fernández Almagro o José María de Cossío, proclamaba y compartía¹⁵. Posteriormente, hay que señalar que las revistas del 27 incluyeron, en antologías similares, otros poemas de Lope, *Carmen*, *Litoral*, *Poesía*, *Nueva poesía*, y artículos sobre el Fénix, entre otros, *Papel de Aleluyas*, *Cruz y Raya*, *Tarea*, etc.¹⁶

Al recoger, en 1926, el *Suplemento Literario de La Verdad*, cuatro canciones de las más famosas de toda la lírica de Lope de Vega, el periódico murciano estaba poniendo el dedo en la llaga respecto al punto de conexión más firme entre Lope de Vega y la generación de la “joven literatura”: el mundo de la canción de tipo tradicional que Lope de Vega llevó en su tiempo a un punto culminante de expresividad y de sensible desarrollo. Son muchas las referencias que la bibliografía de esta época ha hecho para demostrar este aspecto, que viene a cerrar las sospechas de antilopismo que, al principio, pudieron dejar sentir los poetas del 27, cuando el 23 de mayo de 1927 hicieron la quema de los libros de los enemigos de Góngora, entre los que se encontraban las obras de Quevedo, Luzán, Moratín, Hurtado y Palencia, y, con ellos y otros más, Lope de Vega¹⁷. Pero ese mismo año, Gerardo Diego —sin duda

¹⁵ José Antonio Torregrosa Díaz, *Juan Guerrero Ruiz. Vida literaria y epistolario inédito*, Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1983. *Vid.* también Francisco Javier Díez de Revenga- Mariano de Paco, *Historia de la Literatura Murciana*, Murcia: Universidad de Murcia-Academia Alfonso X el Sabio-Editora Regional de Murcia, 1989. Y también, Francisco Javier Díez de Revenga, *De don Juan Manuel a Jorge Guillén (Estudios literarios relacionados con Murcia)*, Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1982 y *Saavedra Fajardo escritor actual y otros estudios*, Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1988. Y Juan Guerrero Ruiz, *Escritos literarios*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1983.

¹⁶ Rafael Osuna, *Las revistas del 27*, cit.

¹⁷ *Vid.* Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid: Gredos, 3^a edición, 1969, pp. 169-170.

alguna el más fiel y continuado seguidor de Lope de todos los de su generación— al realizar la *Antología poética en honor de Góngora*, subtitulará este interesante libro, en el que recopila a todos los seguidores del poeta cordobés, *De Lope de Vega a Rubén Darío* y encabezará la antología con poemas culteranos del Fénix¹⁸.

Volviendo a la conexión con la lírica de tipo tradicional, hay que reafirmar la importancia del papel de Lope respecto a poetas como García Lorca y Rafael Alberti. El propio Montesinos, al reunir sus *Estudios sobre Lope*, en 1967, reconocería, sin falsa modestia, no sólo lo importante que fue Lope para estos poetas, sino también el papel que a él, a Montesinos, como editor, le cupo, sin duda alguna, en todo este movimiento: “Yo no quisiera, al pretender justificar estos triviales estudios míos, dar la impresión de que me glorío de cosas que, en efecto, no he hecho. La palma, entonces como siempre, fue para los creadores. Y los creadores fueron Federico García Lorca, Rafael Alberti, con otros menores o que vinieron después. Ellos tomaron de la mano a Lope y lo volvieron a acercar al español de hoy, en versos que a veces suenan a Lope mismo. [...] Pero, y esto tengo que decirlo con gran modestia, y pido perdón por decirlo, antes había venido yo, que no había escrito versos lopescos ni de otra especie, pero había sacado a luz aquellos de Lope que mi generación mejor podía entender”¹⁹.

Como es sabido, la poesía popular, o de tipo tradicional, que cultivan estos poetas (“neopopularismo” se le llamó durante mucho tiempo en la bibliografía especializada) no se basa directamente, como pudiera pensarse desde un punto de vista muy romántico, en la creación del pueblo, sino que es la tradición culta la que facilita el mayor caudal a esta poesía. Rafael Osuna²⁰ así lo ha establecido, destacando el papel del cancionero lopesco, y la influencia de Montesinos y el Centro de Estudios Históricos en poetas como Lorca o Alberti, pero es el propio poeta de *Marinero en tierra*, *La amante* y *El alba del alhelí*, quien se encargó de destacarlo en una monografía que escribió sobre este tema en 1933 y que tituló “Lope de Vega y la poesía contemporánea”²¹, donde afirma que “Mi primera poesía no tiene nada, o muy poco, que ver con el pueblo... Más bien con la tradición culta”, idea que confirma, posteriormente, en su conferencia de Berlín, de 1934, “La poesía popular en la lírica contemporánea”²² destacando en Lope de Vega al máximo representante, y el que más ha influido en este aspecto en la nueva generación, en el cultivo de la poesía lírica popular.

¹⁸ Gerardo Diego, *Antología poética en honor de Góngora. Desde Lope de Vega a Rubén Darío*, Madrid: Alianza Editorial, 1979.

¹⁹ José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca: Anaya, 1967, p. XI.

²⁰ Rafael Osuna, *Las revistas del 27*, p. 46.

²¹ Rafael Alberti, *Lope de Vega y la poesía contemporánea seguida de La pájara pinta*, París: Centre de Recherches Hispaniques, 1964.

²² Rafael Alberti, “La poesía popular en la lírica española contemporánea”, *Prosas encontradas 1924-1942*, edición de Robert Marrast, Madrid: Ayuso, 1970, pp. 81-103.

Respecto a García Lorca, muchos son los que ponen en relación su forma de crear las canciones y los romances con Lope de Vega. Así lo hace Dámaso Alonso²³, así lo hace Emilia de Zuleta²⁴ y así lo hace C. B. Morris²⁵, quien recuerda la importancia de la dedicatoria, nada protocolaria, de una de sus canciones al propio Fénix: "Aunque Andalucía le proporcionó a Lorca temas ya creados y un entorno, el poeta se inspiró en otras fuentes distintas de las puramente locales; cuando dedicaba "Serenata" de *Canciones a Lope de Vega*, apuntaba a una de esas fuentes". Elementos tan de la lírica de Lope como la fuente o la corriente de agua, los vemos fluir también, con la misma gracia y lozanía, por la lírica de Lorca; los adornos florales de que está toda esta lírica tradicional llena, serán también el adorno preferido del *Romancero gitano*. Como señaló Dámaso Alonso, Lope y Lorca coincidieron, sin duda, en aquello en lo que el poeta es como Dios: "cuando con el poder de la palabra forja lo nuevo, lo inexistente, lo inaudito"²⁶.

No podemos ir mucho más allá. Entre 1924, fecha de la publicación del primer estudio de Montesinos, 1935, fecha del centenario, y 1936, fecha de la gran interrupción, los estudios sobre la poesía de Lope fueron incrementándose, con incorporaciones de obligada referencia en la bibliografía lopescana: Manuel Machado, en 1925; Cossío, en 1926 (y aun antes, en 1921); Altschul, en 1931; Fucilla y Templin, en 1932; Romera Navarro, en 1933; Díaz Plaja, Entwistle, Henríquez Ureña, Robles Pazos en 1935; para terminar con Amado Alonso, Bal y Gay, Benedetto Croce y Leo Spitzer, en 1936²⁷.

²³ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, p. 160.

²⁴ Emilia de Zuleta, *Cinco poetas españoles* (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda), Madrid: Gredos, 1971, p. 225.

²⁵ C. B. Morris, *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*, Madrid: Gredos, 1988, p. 70.

²⁶ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, p. 160. Vid. también Francisco Javier Díez de Revenga, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia: Universidad de Murcia, 1983.

²⁷ Manuel Machado, "Otra poesía inédita de Lope de Vega", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, II (1925), pp. 431- 433; José María de Cossío, "Las rimas del Licenciado Tomé de Burguillos", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, III (1921), pp. 321-330; y "Lección de rigor por Lope de Vega", *Revista de Occidente*, XI (1926), pp. 130-134; A. Altschul, "Lope de Vega als Lyriker", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, LI (1931), pp. 76-94; J.G. Fucilla, "Concerning the Poetry of Lope de Vega", *Hispania*, XV (1932), pp. 223-242; E. H. Templin, "Unos versos de Lope de Vega", *Revista de Filología Española*, XIX (1932), pp. 292-293; Miguel Romera Navarro, "Lope de Vega, el mayor lírico para sus contemporáneos", *Bulletin Hispanique*, XXXV (1933), pp. 357-359; Guillem Díaz-Plaja, "Notas sobre la lírica de Lope de Vega", *Quaderns de Poesia*, 3 (1935), pp. 1-5; W.J. Entwistle, "Lope de Vega as a Lyric Poet", *Bulletin of Spanish Studies*, XII (1935), pp. 237-239; Camilo Henríquez Ureña, "El lirismo de Lope de Vega", *Revista Bimestre Cubana*, XXXVI (1935), pp. 224-250; J. Robles Pazos, "Prólogo" a *cancionero teatral* de Lope de Vega, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1935; Amado Alonso, "Vida y creación en la lírica de Lope de Vega", *Cruz y Raya*, 34, 1936, pp. 63-106; J. Bal y Gay, "Nota a una canción de Lope de Vega puesta en música por Guerrero", *Revista de Filología Española*, XVII (1935), pp. 407-415; y "Treinta Canciones de Lope de Vega", *Revista de la Residencia de Estudiantes*, 1935; Benedetto Croce, "La poesía de Lope", *Bulletin Linguistique*, IV (1936), pp. 241-255; Leo Spitzer, "A mis soledades voy", *Revista de Filología Española*, XXIII (1936), pp. 397-400.

Todos ellos prefirieron en sus estudios al Lope poeta lírico y mostraron en sus monografías novedades que fueron del máximo interés.

En el mundo de los poetas, la presencia de Lope no cesó, y lo que había sido una influencia de la lírica más cancioneril, se convertiría en la presencia de la lírica más sólida y más culta. Hacia 1936, Federico García Lorca, que llevaba apartado de la poesía algunos años, tras su regreso de Nueva York, vuelve a la poesía y empieza a escribir los “Sonetos del amor oscuro”. Él mismo anuncia en 1936 que “el libro de *Sonetos* significa la vuelta a las formas de la preceptiva después del amplio y soleado paseo por la libertad de metro y rima. En España, el grupo de poetas jóvenes emprende hoy esta cruzada”²⁸, para asegurar que quiere incorporarse a la corriente formalista que ha surgido, precisamente, del centenario de 1935. Lope está muy presente en los “Sonetos del amor oscuro”, como ya se ha señalado²⁹, pero Lorca no consiguió con ellos una obra maestra. Quien sí que lograría dominar como Lope, y desde luego con Lope al fondo, la forma sonetil, sería uno de esos jóvenes, Miguel Hernández, que el 27 de mayo de 1935 daba una conferencia en la Universidad Popular de Cartagena sobre “Lope de Vega y los poetas de hoy”³⁰, sin advertir que estaba apareciendo el que habría de ser el último y más fiel discípulo del Fénix. Y, en efecto, cuando en 1936, aparece publicado en *Héroe* por Manuel Altolaguirre, *El rayo que no cesa*, descubriremos a un lopesco de tomo y lomo.

La edición del *Rayo* sorprendió por la perfección de sus sonetos, que, en lo que a estructuras se refiere, en lo que a procedimientos rítmicos atañe, mucho deberán a Lope de Vega poeta, considerado como el mejor sonetista de nuestro Siglo de Oro. En la edición de Montesinos que, con seguridad, conoció Miguel Hernández, figuraba una importante serie de sonetos en los que el joven poeta de Orihuela debió aprender los secretos de formas poéticas tan complejas, antes que en Góngora o en Quevedo. Un buen ejemplo de tal ejercicio lo constituye el soneto 3 de *El silbo vulnerado*³¹, que luego no pasaría a *El rayo que no cesa* —al contrario que otros de esta colección— por ser realmente una imitación lopesca de formas y estructuras muy clara, evidenciada en los juegos que realiza con las formas verbales en los dos primeros cuartetos: “Gozar, y no morirse de contento, / sufrir y no vencerse en el sollozo: / ¡Oh, qué ejemplar severidad del gozo / y qué serenidad del sufrimiento! / Dar a la sombra el estremecimiento, / si a la luz el brocal del alborozo, / y llorar tierra adentro como el pozo, / siendo al aire un sencillo monumento”.

²⁸ Federico García Lorca, *Obras completas*, edición de Arturo del Hoyo, Madrid: Aguilar, 22^a edición, 1986, III, p. 676.

²⁹ Francisco Javier Díez de Revenga, “Federico García Lorca: de los poemas neoyorquinos a los sonetos oscuros”, *Revista Hispánica Moderna*, XLI (1988) pp. 105-114, y bibliografía en ese artículo citada.

³⁰ Vicente Ramos, *Miguel Hernández*, Madrid: Gredos, 1973, p. 140.

³¹ Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*, edición de Juan Cano Ballesta, Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

Miguel aprendió la estructura de este soneto en Lope de Vega, en el LXI de sus *Rimas humanas*: “Ir y quedarse y con quedar partirse”³², recogido en la edición de Montesinos. Ningún soneto de *El rayo que no cesa* supondrá una imitación tan directa. Pero en muchos de ellos podremos comprobar la existencia de estas influencias de Lope y de otros poetas barrocos, como hemos estudiado con todo detalle y numerosos ejemplos en otro lugar³³. Quizá en lo que se refiere a estructuras rítmicas y construcción literaria es donde mejor se advierta esta influencia. El soneto como forma poética cerrada y con leyes internas y estructurales muy rígidas supuso el máximo reto. Su dominio de formas lo aprendió en los clásicos de nuestro Siglo de Oro y, entre ellos, quizás más aún en Lope de Vega, al que por aquellos años seguía igualmente de forma muy fiel en su obra teatral *El labrador de más aire*, otro producto del lopismo centenario de Hernández³⁴. En *El rayo que no cesa* logró, sin embargo, una cierta independencia y originalidad al conseguir revitalizar un esquema clásico y a obtener de él resultados óptimos, como los poemas que componen su obra maestra, los mejores, escogidos por Miguel, entre los muchos sonetos que en 1936 tenía ya escritos, para construir *El rayo que no cesa* tal como lo llevó a la imprenta recién comenzado 1936.

No podemos terminar estas palabras sin hacer una referencia breve a José Bergamín. El original y peregrino prosista y editor dio algunas conferencias muy peculiares sobre Lope con motivo del centenario. La más llamativa, y la que se refiere en concreto a la poesía, se tituló “Un verso de Lope y Lope en un verso”, que como señala Nigel Dennis, “ya revela la aproximación algo insólita y paradójica que en aquella ocasión adoptó el escritor frente a su tema”. Y es que lo que Bergamín pretendía era reducir toda la variedad y la abundancia de la poesía lopesca a un solo verso: “Yo me sucedo a mí mismo”, verso que tomó como lema el mismísimo Nietzsche y que, en el caso de Lope, venía a definir “el sentido capital y único de la obra y la personalidad de Lope”³⁵.

Apenas hemos hecho referencia en este trabajo a Gerardo Diego, poeta inmerso en los mismos anhelos y azares que hemos referido antes. Cuando, en 1936, Her-

³² Sobre este soneto y sus antecedentes, *vid. Lope de Vega, Poesía selecta*, edición de Antonio Carrero, Madrid: Cátedra, 1984, p. 43.

³³ Francisco Javier Díez de Revenga, *El rayo que no cesa de Miguel Hernández: estructuras rítmicas y construcción literaria*, *Estudios sobre Miguel Hernández*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, Murcia: Universidad de Murcia, 1992, pp. 127-148.

³⁴ Francisco Javier Díez de Revenga-Mariano de Paco, *El teatro de Miguel Hernández*, Murcia: Universidad de Murcia, 1981, pp. 75 ss.

³⁵ Nigel Dennis, *El aposento en el aire. Introducción a la poesía de José Bergamín*, Valencia: Pre-Textos, 1983, p. 17. Las conferencias se titularon “Lope suelo y vuelo de España”; “Un verso de Lope y Lope en un verso” y “Lope siguiendo el dictamen del aire que lo dibuja”. *Vid. José Bergamín, La más leve idea de Lope, Disparadero español*, Madrid: El Árbol, 1936. Y en *Beltenebros y otros ensayos sobre Literatura española*, Barcelona- Madrid: Noguer, 1973, pp. 165-228.

nández publica *El rayo que no cesa* y García Lorca redacta sus *Sonetos del amor oscuro*, Gerardo Diego, uno de los más constantes y mejores sonetistas del siglo XX, está, en la misma empresa, comenzando una de sus obras maestras, *Alondra de verdad*, que publicaría ya después de la guerra civil. El libro, compuesto únicamente por cuarenta y dos sonetos, es un tributo más a Lope de Vega del más lopesco de todos los poetas del 27, el más lopesco y el más fiel, porque, todavía quedarían muchos proyectos que llevar adelante al poeta de los *Versos humanos*, y de las lopescas “Azucenas en camisa”. *Poemas adrede*, *Sonetos a Violante*, *Canciones a Violante*, y los ensayos *Una estrofa de Lope*, *Lope y Ramón*, así como la edición de *Rimas*³⁶ serán obras que Diego emprenderá ya después de guerra, es decir después de esos límites cronológicos que nos habíamos propuesto, 1920-1936. Por eso podríamos terminar con el tópico de que la de Gerardo y Lope, ésa es ya otra historia.

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA
Universidad de Murcia

³⁶ Gerardo Diego, *Poesía completa*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid: Aguilar, 1989, 2 vols. Y Gerardo Diego, *Una estrofa de Lope*, Madrid: Real Academia Española, 1948; *Lope y Ramón*, Madrid: Editora Nacional, 1964; Lope de Vega, *Rimas*, edición de Gerardo Diego, Madrid: Taurus, 1963.

ESCRITURA Y POESÍA. LOPE AL PIE DE LA LETRA

En el año de 1605 Lope acude en Toledo a unas justas poéticas por el nacimiento de Felipe IV. La relación del evento nos lo muestra sentado en una silla ante un bufete con papeles y leyendo el poema que empieza “El origen divino de la fiesta”. La letra se hace voz teatral, mostrando esa doble función poética que su escritura despliega, implícita y explícitamente, a lo largo de toda su obra. Lope hace voz lo que sus graffías han fijado previamente. Los folios perpetúan esas palabras que ahora se alzan ante el auditorio para comunicarse y también para buscar aplauso y fama, con todos los recursos de la teatralización. Ese instante de Lope, poeta y actor a un tiempo, en la justa toledana, explica no poco de esa poética de la escritura común en su tiempo y que él desarrollaría también en sus versos¹.

El poema en cuestión alberga además toda una teoría sobre el origen divino de las letras, que las polianteas como la de Polidoro Virgilio, que él mismo confiesa haber manejado, explicaban puntualmente. Las letras aparecen como el fundamento de toda ciencia y el archivo de toda sabiduría (“Mas qué fuera del mun-

¹ Véase el poema en Florentino Zamora Lucas, “Poesías de Lope de Vega en libros de otros autores”, *Revista de Literatura*, XVII, 53-4, pp. 91 ss. Sobre la dinámica textual y su relación con la oralidad, Walter Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London & New York: Methuen, 1982, pp. 101 ss. Lope hace en esta fiesta un ejercicio de oralidad basado en un texto previamente escrito, ejecución oral pública muy distinta a la de la transmisión oral propiamente dicha. Véase al respecto Alberto Montaner Frutos, “El concepto de oralidad y su aplicación a la literatura española de los siglos XVI y XVII”, *Criticón*, 1989, p. 186. Traté de ello en “Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias de los Siglos de Oro” (1988) en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona: Ed. Crítica, 1990, pp. 138-63. Para el tema en general, Paul Zumthor, *La letra y la voz de la “Literatura” medieval*, Madrid: Cátedra, 1987, pp. 115 ss. Sobre la lectura en voz alta en los siglos XVI y XVII, Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona: Gedisa, 1992, pp. 121 ss.

do sin las letras"). Letras que le llevan a un elogio de la lengua castellana y de la poesía, entendiendo que la escritura fue en sus primitivos orígenes grafías sobre columnas de ladrillos o jeroglíficos como los recogidos por Pierio Valeriano². Al igual que Félix Espinosa y tantos otros, Lope remonta a los nietos de Adán e hijos de Seth el origen de la escritura. Son cosas que, como dice Cervantes en la cueva de Montesinos, no importan un ardite a la memoria, pero que muestran la preocupación del poeta por la erudición referida a la escritura que despliega para admiración de los toledanos. Él avala el nacimiento divino de la escritura, siendo, como es, Dios Alfa y Omega³. En el nombre de IEOUA se contienen las cinco vocales. Graffía y símbolo se unen en los nombres, entendiendo que las letras divinas son cifra de significación misteriosa⁴. Las huellas del nominalismo son patentes, y en éste como en otros poemas de las *Rimas sacras* sobre los que volveremos, sus teorías están muy cerca de las que Fray Luis expuso en *De los nombres de Cristo*. Ese carácter divino de la escritura gozaba de amplio predicamento y los manuales de escribientes la realzaban con ello, convirtiéndola en ar-

² Aunque recoge el tópico de la unión de armas y letras en el yelmo y el libro de la iconografía del Emperador Carlos V, reconoce en estas fiestas toledanas "que guerra no se sabe por la letras" y que desde la salud a la geografía y a las leyes, todo se conserva y ampara por ellas. Las poliantes aluden al origen de la escritura en los jeroglíficos egipcios, tan de moda. A Valeriano, Textor y otros se refiere en sus fuentes, a tal propósito, Christóbal Suárez de Figueroa, *Plaza Universal de todas ciencias y artes*, Madrid, 1734, p. 586. Los griegos llamaban a la escritura egipcia *hieroglyphica grammata*, dándole un origen divino. Véase Elisa Ruiz, *Hacia una grafemática de la escritura*, Madrid: Fundación Sánchez Rupérez, 1992, p. 15. Los jeroglíficos fomentaron en las letras renacentistas las graffías dedálicas.

³ La teoría de Lope sobre el origen de la escritura en los pilares de Seth aparece también en otros escritores del Renacimiento, como Kempe en *The Education of Children* (1588). Platón en su *Fedro* y Plinio en su *Historia Natural* VII, LVI, son las fuentes básicas. Sobre ello, Jonathan Goldberg, *Writting Matter. From the Hands of the English Renaissance*, Stanford University Press, 1990, pp. 215 ss. Los orígenes de las letras eran preocupación constante del humanismo, como muestra Luca Orphei, *De Caracterum et Litterarum Inventoribus*, Roma, 1600. Don Félix de Lucio Espinosa y Malo, al hilo de ese tema, señala en sus *Epístolas varias que consagra a la Católica Magestad del Rey D. Carlos Segundo*, Madrid: Francisco Sanz, 1675, p. 109: "Y últimamente, Iosepho Hebreo que los nietos de Adán, y hijos de Seth hicieron dos columnas, una de piedra, y otra de ladrillo, en el que dexaron esculpidas todas las Artes."

⁴ Lope ve en el nombre de IEOVA a Dios mismo, al igual que Fray Luis de León, en *De los nombres de Cristo*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid: Cátedra, 1983, p. 164, cuando hace un análisis simbólico de las graffías hebreas del nombre de Dios. En ellas, todo sonido es vocal. Esto es, vida y espíritu sin materia. Su figura y disposición retratan a Dios, uno y trino. Otros teóricos del XVI se preocuparon del tema, partiendo del nombre de Jesús, según Jonathan Goldberg, *op. cit.*, pp. 211-5, como Pierre Hamon en su *Alphabet de l'invention des lettres en diverses écritures* (1561). Los cabalistas abundaron en el simbolismo mágico de las letras, como señala E. Ruiz, *op. cit.*, p. 266. Juan de Icár, *Recopilación subtilissima intitulada orthographia practica*, Zaragoza: Bartholome de Nágera, 1548, hace en la dedicatoria un elogio de las letras sagradas. Sobre el origen divino de la escritura y el carácter sagrado del libro, Ernst Robert Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 431. También recoge la imagen de Cristo como libro soberano en Calderón (*ib.*, p. 485). Para el libro sagrado, Paul Zumthor, *op. cit.*, pp. 149-50. Otras fuentes y perspectivas sobre la proporción divina de las letras en los manuales de escribientes, en J. Goldberg, *op. cit.*, pp. 212 ss.

te, como se ve, por ejemplo, en el *Libro Subtilissimo intitulado Honra de Escribanos* (Valencia, 1565) de Pedro Madariaga.

A este sentido profundo y anagógico de las grafías y de los nombres, Lope añadió otros de carácter neoplatónico, referidos al gran libro del mundo y al libro de los hombres y de las cosas. Pero su poesía se fijó, sobre todo, en el acto material de la escritura, dejando numerosos testimonios de sí mismo en el acto de coger la pluma y de escribir sobre el papel silente, en la soledad de su escritorio⁵. Los aspectos gráficos y tipográficos del manuscrito o del volumen impreso, las tiranías de los editores, el concepto de plagio, todo queda reflejado en esa metapoética de la escritura que se dice haciéndose. Sin que falten puntos de sátira burlesca a los tópicos de la pluma y de las letras o las vueltas que contrahacen a lo divino sus metáforas. Pero en Lope la escritura se identifica fundamentalmente con el amor, o lo que es igual, con la vida, hasta confundirse con ambos.

La dignidad de la escritura y de la poesía van unidas, junto a la dignidad de la lengua, en una línea humanística muy cercana a la que Vives y Erasmo propugnaron y que recogerían tanto los manuales de escribientes como los libros de impresores⁶. La escritura como signo y marca de lo humano fue paradigma de la pedagogía erasmiana y de la renacentista en general. Un sincretismo aristotélico y platónico animaba la teoría de la escritura, tanto en su aspecto simbólico y alegórico más elevado como en la humanización de la misma. En Lope hay de todo, pero su originalidad no es poca al aplicarse a la letra.

La escritura de Lope cobra vida desde la misma dedicatoria de las *Rimas* (1609) a don Juan de Arguijo, remedio boscaniano —y catuliano— en el que el amor se alía con los versos (“¿A quién daré mis rimas / y amorosos cuidados...?”, (p. 15). El soneto primero unifica “versos de amor, conceptos espardidos” para darles la autenticidad perdida y cierta unidad de *canzoniere* (p. 23). A partir de ahí, la conciencia material de la escritura se irá haciendo presente, mostrándose nos

⁵ La mano de Lope, prolongada casi de forma anatómica en su pluma y en la escritura misma, forma con él una unidad indisoluble. Ya Quintiliano apuntó el juego de todo el cuerpo en la escritura, como señala J. Goldberg, *op. cit.*, caps. I y II, y v. p. 91. Lope se preocupó, lo mismo que los autores de manuales de escribientes, de los orígenes del alfabeto y de la relación entre escritura y voz. Para Espinosa y Malo, *op. cit.*, p. 106, “la voz siempre necesita de la escritura para conservarse; pero la escritura basta por sí sola a mantenerse. La voz es una imagen móvil del concepto; pero las letras son como estatuas, y simulacros seguros que la mantienen”. Las voces se las lleva el viento, pero las letras son como áncoras fijas “que puede su Autor pasarlas donde quiere”. La escritura impulsada por la mano aparece en muchos poemas de la época, a veces con efectos metonímicos. Jáuregui la recoge en una silva “A un amigo docto y mal contento de sus obras”, *Poesía*, ed. de Juan Matas Caballero, Madrid: Cátedra, 1993, p. 263.

⁶ Jonathan Goldberg, *op. cit.*, cap. II. Sobre estos aspectos, véase la bibliografía recogida en mis artículos “De *La lengua* de Erasmo al estilo de Gracián”, *II Curso de Lengua y Literatura en Aragón (Siglos de Oro)*, ed. de Aurora Egido y Tomás Buesa, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1992, pp. 141-66 y “La letra en *El Criticón*”, *Bulletin Hispanique*, en prensa.

Lope en el acto mismo de la creación poética. Ello no hace sino enriquecer los resortes de la voz que siempre aparece implícita en la letra (“parlo in rime aspre, e di dolceza ignude”, p. 84), aunque también lo haga de forma independiente, cuando los recursos de la pura oralidad permiten “ser tahúr de cuentos vanos / y hablar sin ortografía”⁷.

Lope establece un diálogo permanente con su poesía a muy distintos niveles, haciendo mención explícita de sus versos y de los escritos ajenos, desde la doble faz de la pluma y de la lengua que se aunan en el acto poético⁸. La pluma se erige como sujeto activo, ya sea para elogiar (p. 118) o para ponerse al servicio de un mecenas (p. 142). Unos tópicos de los que también se sirvió Góngora, entre otros muchos⁹. Pluma que se detiene, mientras tiembla el arte (p. 216), mostrando así los límites de lo inefable:

Lucinda, el alma, pluma y lengua mía
en vuestras alabanzas ocupara,
si en mil ocupaciones, una hallara
para satisfacción de su porfía (p. 102).

⁷ Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona: Planeta, 1989, p. 234. Todas las citas —entre paréntesis, en el texto— irán referidas a esta edición, salvo indicación contraria. Pluma y lengua andan parejas en toda la poesía renacentista y barroca. Medrano las unifica en términos inefables ante el retrato que Pacheco hizo del Arcediano de Sevilla. Véase Francisco de Medrano, *Poesía*, ed. de Dámaso Alonso, Madrid: Cátedra, 1988, p. 281. Sobre ello, en el Renacimiento, Jonathan Goldberg, *op. cit.*, pp. 75 ss. “¿A quién daré...?” recuerda, claro, a Boscán (“¿A quién daré mis amorosos versos?”), pero viene de Catulo: “Quoi dono lepidum nououm libellum....” (“¿A quién daré este libro hermoso y nuevo?”). Tomo esta cita de E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 433. La fortuna de este comienzo fue muy amplia en la poesía del XVI. En el soneto —prólogo de Lope—, “Versos de amor, conceptos esparcidos”, él desarrolla la doble faz de su poesía vivencial y conceptual, como ha señalado E. George Erdman Jr., “Lope de Vega’s *De Absalón a laberinto of conceptos esparcidos*”, *Studies in Philology*, LXV (1968), pp. 753-67. Aparece en este primer soneto de las *Rimas* la idea de los versos *expósitos* que repetirá más adelante. Como Fray Luis, siente que se los han trocado y roto en su difusión manuscrita.

⁸ Véanse los versos de pp. 85, 104 (“con remos de mi pluma y de mi espada”), 142 y 217. Lope menciona al “culto escritor” en p. 108. Sobre el concepto de *doctus poeta*, E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 427. Para pluma y lengua en Lope, pp. 96, 102 y 121. En la “Égloga I al Duque de Alba”, p. 142, se confirma la doblez de la pluma que elogia y es voz a un tiempo. El diálogo, de raigambre clásica, del autor con sus escritos, tan rico en Marcial, se topificó en la época de Lope, sobre todo en los prólogos. Gabriel Bocángel, *La lira de las Musas*, ed. de Trevor J. Dadson, Madrid: Cátedra, 1985, p. 347, da muestra de ello desde el título de su soneto.

⁹ Así en el poema dedicado a Luis de Cabrera para la Historia de Felipe II, en Luis de Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. de José María Micó, Madrid: Espasa-Calpe, 1990, p. 279. Los ejemplos son muy numerosos en prólogos. Juan de Ovando y Santarén, *Ocios de Castalia en diversos poemas*, ed. de Cristóbal Cuevas, Diputación de Málaga, 1987, p. 109, dedica su “inhábil pluma” al realce del Almirante.

Escribir como pintar configuran un arte en el que la pluma y el pincel se hormolongan para ser traslado de un amor del que Lope se sabe gran maestro¹⁰. El tópico manido, desde Simónides de Ceos, de la pintura como poesía muda, reverso del de la poesía como pintura que habla se erige en el pincel parlante de Navarrete el Mudo, declarándose en sus obras. Quien dibujó la creación del mundo como un gran cuadro debía, desde luego, configurar un *Deus artifex* pintándolo en dos tablas mayores como realce máximo de creación artística¹¹. El objeto se convierte en sujeto activo, pues se trata de una escritura viva y, a la par, de una vida que se hace escritura. Todo puede convertirse en grafía, hasta los actos nobles. Así Guzmán el Bueno escribe su propia fama, siendo “la tinta sangre y el cuchillo pluma” (p. 32). Entre armas y letras, pluma y espada corren parejas en el elogio épico o se distancian en la afrenta¹². La pluma se puede tomar con manopla o ser pluma lega de “melenas burdas” (p. 217), con lo que la sátira afila sus ataques contra los ignorantes que trasladan sus borrones (p. 218).

Desde la alabanza hasta la sátira, la pluma de Lope va trazando sus signos con tinta viva que, como en Quevedo, se convierte en sangre (pp. 32 y 184), porque sentir, vivir, escribir y amar son todo uno. La muerte misma equivale al silencio de la escritura o, como dijo recientemente José Saramago: “Entre muerte y vida, entre grafía de muerte y grafía de vida, voy escribiendo estas cosas”¹³. Así lo siente Lope:

¹⁰ Los límites de lo inefable se trasladan a la creación pictórica: “y así queda en la mano temerosa / sin color el pincel, la tabla oscura”, p. 108. Lope presume de ser con el amor “instrumento, pintura, joya, espada / más afinado, porque soy más diestro”, p. 82. En la “Descripción de la Abadía, jardín del Duque de Alba”, se ve el doble juego de la escritura-pintura, p. 196. La cortedad de las letras ante el asunto tratado estaba ya en Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, ed. de Elías L. Rivers, Madrid: Castalia, 1968, p. 1968, p. 164, y se haría inacabable en la poesía posterior, sobre todo en la mística, como se sabe.

¹¹ Para Navarrete el Mudo, cuyas obras hablan por él, p. 232. Sobre el tema, mi artículo “La página y el lienzo. Sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Siglo de Oro”, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, pp. 164-97. Las referencias a la pluma-pincel son amplísimas. No falta la variante pluma-buril, como en Vicente Espinel, *Poesías sueltas*, ed. de José Lara, Diputación de Málaga, 1985, p. 81: “Talla el buril lo que la mano escribe.” Para el desarrollo del tópico de Dios-artista, mi artículo “Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte”, *Fronteras*, pp. 198-215.

¹² Pp. 67, 81, 85 y 180. La “Égloga al Virrey de Nápoles” de Garcilaso conlleva ya esa alabanza que la pluma hace de las armas del homenajeado. Véase Garcilaso, *op. cit.*, p. 70, con el conocido verso: “tomo ora la espada, ora la pluma”, p. 141. El tema de armas y letras es amplísimo, como ya señaló Miguel Herrero García, *Estimaciones literarias del siglo XVII*. Madrid: Voluntad, 1930, pp. 97-8. Lope y otros las utilizaron en posición de rima, según Julián Bravo, “Fortuna de una rima poética castellana durante los siglos de oro: *pluma (s)-espuma (s)*”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, XVII (1991), pp. 35-87. Una variante curiosa es la de *pluma* y arado que Lope ofrece en *El Isidro*, donde Lope cronista truca papeles con el santo labrador. Véase Francisco Márquez Villanueva, *Lope: vida y valores*, ed. de la Universidad de Puerto Rico, p. 105.

¹³ Véase José Saramago, *Manual de pintura y caligrafía*, Barcelona: Seix Barral, Biblioteca Breve, 1983, p. 115. Novela y cuadro que se van haciendo, con referencias constantes al acto mismo de la escritura. El mundo helenístico recreó ampliamente las metáforas de la escritura, como muestra la alusión a la pluma y a otros utensilios en la *Antropología griega*, según E. R. Curtius, *op. cit.*, pp. 428-9, quien hace referencia al uso de otro tanto en Dante, pp. 457 ss.

Haced vos con mi amor que yo no sienta
que yo haré con mi pluma que no escriba
(p. 58).

Poesía y vida amorosa unifican un discurso común que culmina en el soneto “quiero escribir y el llanto no me deja”, donde Lope quiere hacer letra con sus lágrimas (“Que cuanto escribo y lloro todo es muerte”)¹⁴. La identificación del llanto con la escritura ofrece además la metáfora de un rostro convertido en pliego sobre el que se imprime la lucha de contrarios en que el amador se debate con “mil firmas de lealtad”. El recuerdo de Garcilaso es evidente en los gestos que la amada escribe en el alma del poeta¹⁵. Amor engaña con “firmas falsas” y leves esperanzas (p. 78), pero es quien impulsa las palabras de la mano de Lucinda:

paz de los ojos y del alma guerra;
dame a escribir como a penar sujeto
(p. 107).

Pues el escribir presupone, si es que no inventa, el sentimiento, como ya apuntó Don Diego Hurtado de Mendoza: “Amor me manda escribir / amor me fuerza a callar”¹⁶.

¹⁴ La cita en p. 61. Para el soneto 70 de las *Rimas* de Lope, véase, por extenso, el artículo de Antonio Armisén, “Intensidad y altura: Lope de Vega, César Vallejo y los problemas de la escritura poética”, *Bulletin Hispanique* LXXXVII, 3-4 (1985), pp. 277-303, donde se anota, entre otras cosas, la raigambre petrarquista del llanto asimilado a la escritura y la presencia de la página en blanco en el poema loresco. Téngase en cuenta además que en ese soneto Lope recoge el tópico horaciano del autor que despidete al libro para que vaya a llevar su mensaje, aunque con el traslado: “Ve, blanco, al fin, papel...” Los ejemplos de poesía áurea podrían multiplicarse en torno al amor que impulsa o frena el quehacer poético. Así Gabriel de Bocángel, *La lira de las musas*, ed. de Trevor Dadson, Madrid: Cátedra, 1985, p. 176: “Enmudeció el amor la pluma y mano; / volvió el Amor a pluma y mano lengua”.

¹⁵ Para las “firmas de lealtad” y el rostro en el que se imprime, p. 124. El soneto V de Garcilaso “Escrito está en mi alma vuestro gesto” fue el inicio de un largo historial poético con numerosísimas variantes. Véase Garcilaso, *op. cit.*, p. 7. “Escrito está en mi alma y entallado / tu nombre con poder tan yncreible”, dirá Gregorio Silvestre. Véase en Antonio Carreira, “Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea”, *Voz y Letra* I/2 (1990), p. 79. Para el libro del rostro, en Shakespeare, E. R. Curtius, *op. cit.*, pp. 466 ss.; y p. 443, para otros textos medievales. Convendrá tener en cuenta, para Garcilaso y sus seguidores, que el “Escrito está en mi alma...” tiene precedentes en Aristóteles, *De anima* III. Véase E. R. Curtius, *Ib.*, p. 427. Un soneto de Figueroa resume bien el tópico, en Christopher Maurer, *Obra y vida de Francisco de Figueroa*, Madrid: Istmo, 1988, pp. 256-7. Maurer recuerda el origen de la idea: “amans amati figuram suo sculpit in animo” de la *Oratio* de Marsilio Ficino, II, VIII. “El rostro do scrivíó amor de su mano”, dirá Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, Madrid: Cátedra, 1985, p. 203.

¹⁶ Don Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía*, p. 35, para la invención del papel por Alejandro y otras cosas, en la línea de Virgilio Polidoro, p. 96 de Lope.

Pluma y tinta sobre papel inventado por Alejandro, según recogían todos los repertorios, con distintas variantes¹⁷. Papel que se identifica con el contenido mismo que las letras le confieren, portadoras de dulzura o escritas con el veneno de la mentira (p. 159). Toda una teoría literaria se afilia bajo la denuncia de los “cenofantos mamacutos” que introducen novedades aparentes y cuando escriben, “como enfermos, sudan” (p. 176).

El género epistolar es, lógicamente, el que desata más referencias al hecho que lo sustenta, como la “Carta de Alcina a Rugero” (p. 180) o la epístola a Gaspar de Barrionuevo (p. 212), donde plumas, letras, libros, imprenta, borrones, versos y muchas otras imágenes escriturarias dan detalle de una ética y una poética en las que se ataca el plagio y la deformación:

Cogen papeles de una y otra mano,
imprimen libros de mentiras llenos;
danme la paja a mí, llévanse el grano
(p. 218).

En esta carta, Lope marca los pasos entre la escritura autógrafa y el plagio ulterior de sus comedias en la imprenta, “a seis renglones míos, ciento ajenos”. La perversión de sus versos desautoriza esos libros que él no reconoce como suyos y esas representaciones teatrales de sus obras en “salchichas / embutidas de carnes diferentes, / ya impresas en papel, ya en teatros dichas” (p. 220). En la sátira y en la poesía amorosa es donde Lope arriesga más en las metáforas, procediendo a un proceso de materialización que va desde la cosificación al traslado autobiográfico. Los errores de la imprenta no desaniman, sin embargo, a quien se ufana constantemente por publicar y presume de su *Jerusalén* como de “librazo nuevo” (p. 219).

La epístola a Barrionuevo, con sombras de buenas letras (p. 214), conlleva además referencias al *Lazarillo* como carta, aludiendo al final a la revuelta ciencia de una “librería villanesca” que sólo sirve de engañabobos. Lope muestra pertenecer a la cultura de la imprenta y es consciente de todos sus problemas y avances¹⁸.

¹⁷ Cristóval Suárez de Figueroa, *op. cit.*, ff. 584-5, habla sobre el uso del pergamino y del papiro así como de las láminas de plomo y cera para escribir entre los antiguos, atribuyendo a los tiempos del rey Numa, según unos, la invención del papel que otros adjudicaron a Alejandro Magno. También habla del punzón. Ese tópico alejandrino desarrollado a partir de Plinio y Virgilio fue recogido por Polidoro, *op. cit.*, cap. VIII. Véase también Félix de Lucio Espinosa y Malo, *op. cit.*, f. 110. Para la perspectiva actual, Albert Flacon, *L'Univers des livres. Étude historique des origines à la fin du XVIII^e siècle*, París, 1961 e Hipólito Escobar, *Historia del libro*, Fundación Sánchez Rupérez, 1984.

¹⁸ Para el *Lazarillo*, p. 22; y p. 223, para la librería engañosa. En esta epístola Lope hace gala contrahecha del emblema que aparecerá más tarde (*infra*, nota 62): *Poetis abundat aetas*, con un desfile de poetas lerdos, plagiarios y burdos, mientras él se dibuja entre sus libros, observando los excesos cultistas y las vulgaridades de la poesía de su tiempo.

El soneto “A unos papeles rompidos” concentra no sólo su sacralización poética y amorosa, sino la referencia a su vida efímera¹⁹. En él, Lope subvierte en términos escriturarios el mito de las sirenas, materializando en las letras destrozadas la voz de “la sirena que escribiendo encanta”. Esa destrucción de la escritura que atomiza los deseos del poeta le llega, sin embargo, en su trágico desafío, a una comunión con ellos, convirtiéndolos en carne propia:

que pues os vuelvo a mis entrañas rotos,
hijos debéis de ser del alma mía²⁰.

Este acto de consumación final no se acaba en sí mismo, pues Lope no sólo sabe de los silencios y comunicaciones de la escritura propia y ajena, de sus capacidades de cambio y transformación humanas, sino de algo que va más allá en aras de la fama. Ésta, con el amor mismo, no sólo escribe al uso (p. 76), sino que lo hace en letras de oro y láminas de plata, igualándose la pluma a la grandeza del realzado (p. 119). La fama perpetúa “con letras de diamante”, en implacable lucha contra el olvido, eternizando el nombre²¹. El tema está presente y de muy diversas formas en toda la poesía del Siglo de Oro. La escritura se perpetúa, por encima de las demás artes, según el axioma horaciano *Exegi monumentum aere perennius* con el que Góngora jugó ingeniosamente²².

¹⁹ El soneto, en p. 127. Lo fungible del papel es tema común con distintas variantes en muchos escritores. Periandro rompe varios en el *Persiles* cervantino hasta que da con la versión que busca. Quevedo hace la historia del papel que de la podre viene y a ella vuelve. Véase mi artículo en prensa “La escritura viva en la poesía de Quevedo”, *Homenaje al profesor Dietrich Briesemeister*, ed. de K. Zimmermann, Berlín. Don Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía*, p. 338, se pregunta sobre esa carta que ni responde ni calla, que se puede tanto romper como guardar, aunque también la considere medio idóneo para dar cuenta de sus cuidados (*Ib.*, p. 343).

²⁰ P. 127. El tópico del libro o escrito —hijo al que ya se ha aludido tiene aquí mayor calado que en el usual tratamiento horaciano, ya que Lope se come los papeles y en sus entrañas se reconocen hijos de su alma.

²¹ P. 94. La eternidad que proporciona la escritura llena las páginas del Siglo de Oro. Sobre ello, mi artículo citado “La letra en *El Criticón*. ” Todos los elogios de las letras la contienen, aparte el propio afán de los escritores. Virgilio Polidoro, *op. cit.*, ff. 17 ss., incide también en que el uso de las letras “sustenta la Paternidad de la memoria”, librando las cosas memorables de la injuria del olvido. Félix de Lucio Espinosa, *op. cit.*, p. 106, dice de la pluma que “Haze presente los más apartados, vivos los muertos, y modernos en la inteligencia los que serían ya muy antiguos en el olvido”, pero no limita los libros a la enseñanza del pasado, sino también del porvenir, *Ib.*, p. 108. Curtius, *op. cit.*, p. 485, recoge en Calderón la referencia a las hazañas heroicas que la fama escribe con letra dorada y en tablas de diamante.

²² Góngora, *Canciones*, p. 211, convierte las pirámides de Egipto y la estatua de Rodas en despojos: “polvos de lo que en ellas está escrito”. Como indica en nota José María Micó, Góngora juega con el doble sentido de *polvo* y *polvos* con los que se secaba la tinta, aludiendo así a lo efímero de la vida y a lo eterno de la fama. La Torre y Sevil, en Manuel Alvar, *Edición y estudio del “Entretenimiento de las musas”*, de don Francisco de la Torre y Sevil, Universidad de Valencia, 1987, p. 142, al glosar los valores

Otras curiosidades asoman en los versos de Lope, como esa alusión a una *Iliada* escrita en un delicadísimo pergamino que doblado era del tamaño de una nuez, o la consabida escritura cifrada que plagaría los textos de Gracián²³. Claro que Lope lo hace a propósito de las fábulas mitológicas que el jardinero topiario ha ido tallando con plantas y arbustos, convirtiendo el vergel en “otro nuevo Ovidio transformado”²⁴. La imagen es expresión máxima de la archiconocida configuración pastoril de la naturaleza como libro capaz de erigir su propio “discurso” silencioso como el de las aves que escriben en el viento versos no entendidos de los hombres. Góngora en las *Soledades* acrisoló la afortunada imagen de los caracteres de las aves que trazan con sus plumas en el cielo una peculiar escritura, así como las de los “anales diáfanos del viento”²⁵. En la *Égloga I* al Duque de Alba, Lope alude, al

del papel, expresa también la idea de supervivencia de la escritura, haciendo que las armas se conviertan en letras y los puntos, en “eternos siglos”. Para el tema en general, Emilie Bergman, *Art Inscribed. Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Harvard University Press, 1979, pp. 43-56.

²³ Véase p. 188, para la *Iliada*. Como anota Blecua, era un lugar común recogido por Soldino en *De las cosas maravillosas del mundo*. La cifra, en pp. 121, 196 y 228. Sobre ésta en Gracián, el art. cit. “La letra en *El Criticón*.” Cristóval Suárez de Figueroa, *op. cit.*, p. 585, habla de la escritura cifrada u oculta. Eusebio dice que la inventó Ciro; Aulo Gelio, que Cayo César; San Isidoro, que Bruto. Se utilizó en la guerra y en los negocios secretos. La diplomacia renacentista y la jurisprudencia hicieron uso de ella. Polidoro Virgilio la anota, *op. cit.*, entre los clásicos desde Cicerón. Hay que tener en cuenta todo un mundo simbólico y hermético que rodea la escritura en sus grafismos, acercándola a otras ciencias, como muestra posteriormente Juan Claudio Aznar de Polanco, *Arte nuevo de escribir por preceptos geométricos y reglas matemáticas*, Madrid, 1719. El hermetismo y la cábala favorecieron el estudio de los significados escondidos en las *Escrituras* y en el alfabeto hebreo. La cábala cristiana adaptó esos sistemas de magia hermética que desde Ficino y Bico, tan conocidos por Lope, se extendieron por las letras renacentistas. El simbolismo de las letras y el de los nombres es fundamental al respecto. Véase Frances A. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 13 ss. y 41 ss., 87, 144 y 310. Para la escritura cifrada véase también E. R. Curtius, *op. cit.*, pp. 466 ss. *Cifra* es palabra árabe que hizo fortuna en el Siglo de Oro, con la proliferación de jeroglíficos y emblemas. En éstos, la cifra era parte gráfica (*Ib.*, p. 487).

²⁴ P. 196. Lope ve en el jardín la cifra poética y pictórica de las *Metamorfosis*, aludiendo a la costumbre de los jardineros de tallar fábulas en las plantas, como ocurría en el carmen granadino de Soto de Rojas. Para el tema del libro-jardín y del jardín-libro, mi introducción a Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, Madrid: Cátedra, 1982. La doble acepción de *hojas* se topófició tempranamente. En Bartolomé Leonardo, aparecen las hojas “en verdes caracteres”. Véase José Manuel Blecua, *La poesía aragonesa del Barroco*, Zaragoza, 1986, p. 75. Téngase en cuenta toda la tradición bucólica y el aludido origen de la escritura en hojas de palma y en cortezas de árbol. Así Virgilio Polidoro, *op. cit.*, p. 70 y Suárez de Figueroa, *op. cit.*, p. 584. Para el tema en la actualidad, Hipólito Escolar, *op. cit.*, pp. 13 ss., 75 ss. y 109 ss. Sobre el libro de la Naturaleza en Fray Luis de Granada y otros, véase E. R. Curtius, *op. cit.*, pp. 448 ss.

²⁵ Para la referencia al “discurso breve” de las aves lopescas, pp. 29-30. Para Góngora, Andrés Sánchez Robayna, *Silva gongorina*, Madrid: Cátedra, 1993, pp. 43-56. También el poeta cordobés recogió el tema de la escritura pastoril convirtiendo un chopo en rudo papel de pastores, haciendo grafismos y retórica de la Naturaleza. Para la fortuna del papel diáfano del cielo gongorino, *infra*, nota 52. Ya E. R. Curtius, *op. cit.*, pp. 483 ss., anotó los caracteres alados de las grullas de Góngora en la *Sol I*, vv. 609-618, volando en Y. Fray Luis fue un buen precedente.

hilo de los amores entre Ismenia y Albanio, a la consabida escritura arcádica en los olmos del nombre amado. Pero va más lejos:

sea testigo aquesta firme haya
de aqueste juramento y homenaje
que en esta fuente imprime, estampa y raya²⁶.

Por lo mismo, la farmaceutría pastoril recoge la escritura hermética y mágica y hasta juega con las manchas del “cabritillo más escrito”²⁷.

Todo es escritura, hasta la que trazan los pies de Lucinda orillas del Betis, donde estampan huellas que el poeta celoso va leyendo (p. 29). También Góngora escribirá en la arena, provocando, como Lope, una forma nueva de lectura²⁸. El silencio objetual es campo abierto para las letras que se graban en los sitios más peregrinos, como el rótulo que orla un bastón de general o las que hay en un diamante en el memorial a Felipe II (p. 209). El epitafio cifra además en la letra el simbolismo que le confiere la calidad de la persona a quien se le dedica. La M de la Emperatriz María ajusta en tan corto espacio su grandeza y, a la par, su humanidad: madre, mujer y mortal (p. 228). Los juegos de letras invadieron justas y academias, haciéndose alegoría en los autos sacramentales del Siglo de Oro, pero en Lope tales agudezas son occasioales²⁹.

²⁶ P. 154. Recuérdese el afortunado modelo garciliasta en la corteza de un álamo, véase Garcilaso, *op. cit.*, p. 147. La égloga en prosa tiene también muchos ejemplos, como la propia *Galatea* cervantina demuestra.

²⁷ P. 165. Las églogas de Lope dejarían sus huellas en muchos poetas. Véase Pedro Soto de Rojas, *Desengaño de amor en rimas*, ed. facsímil con introducción de Aurora Egido, Málaga, 1991. La ligazón de estas rimas granadinas con las de Lope es bien estrecha. Éste hizo un elogio de Soto en los preliminares. Hay en ellas referencias a los ejercicios de la pluma en f. 12 v.^o. Ya el “Proemio” declara esa unión entre amor y versos: “fuegos de amor abrasan mis escritos”, y v. ff. 126 y 135 v.^o.

²⁸ Andrés Sánchez Robayna, *op. cit.*, pp. 43-56, recoge el ejemplo de la *Soledad II*, v. 566: “en cuanto han impreso tus arenas / a pesar de los vientos mis cadenas”, con otros ejemplos de escritura e impresión sobre piedra en *Sol. II*, vv. 598 y 605. El discurso torcido del río en la *Sol. I* debe compararse con el de Lope en las *Rimas*, p. 29: “con imperfectos círculos enlazan / rayos al aire, que, en discurso breve / sepulta Guadarrama en densa nieve” (p. 29). La escritura en el agua ya se usaba como expresión entre los griegos (y véase *infra*, nota 92). Platón comparaba el arado del campo con la escritura, tema que llega hasta Manuel Machado, pasando por Berceo y otros poetas medievales. Téngase en cuenta que en el *Evangelio de San Juan*, 8, 6, se dice que Cristo escribió en la arena. Es ejemplo aportado, entre otros, para realizar el origen divino de la escritura, por Pedro Madariaga, en su cit. *Honra de escrivanos*. Véase J. Goldberg, *op. cit.*, p. 221.

²⁹ Los autos de Calderón y el teatro en general, como *Los malcasados de Valencia* de Guillén de Castro, I, están llenos de ejemplos. Véase, por caso, Sor Juana Inés de la Cruz, quien en su *Inundación Castálica*, ed. de Georgina Savat, Madrid: Castalia, 1982, pp. 228 ss., ofrece una loa escenificable en la que las letras que portan los personajes forman una cadena alusiva al homenajeado. Ella es buen exponente también de la identificación entre pluma-pincel y de referencias al vuelo de la pluma (pp. 167

De la pluma y el papel a los signos de la escritura en su más variada gama, todo está en esas *Rimas* de 1609 que nos muestran además a un Lope laborioso, sentado en su “roto escritorio” junto a los libros más queridos, en un soneto de *vita beata* que refleja los deseos y los límites de quien encuentra en la escritura su máximo refugio (p. 236). La biblioteca es el ámbito perfecto del humanista, su verdadera residencia, como diría Montaigne³⁰. Lope, como Quevedo y Góngora, encuentra en ella amparo al abrigo de un claro ideal neostoico.

Las rimas sacras (1614) vuelcan a lo divino las imágenes de la escritura que la poesía profana de Lope había ido desarrollando previamente³¹. El cambio es evidente, pero no se trata sólo de un *contrafactum*. La materia impone un nuevo lenguaje y el campo semántico se amplía. Lope toma la pluma desde el desengaño para consagrirla, junto a su voz, a mejor causa (pp. 291 y 309). El imperativo sacro la pondrá al servicio de un amplio santoral y de los diversos temas religiosos que componen la obra. La incidencia en la escritura es, sin embargo, algo menor a la de las *Rimas* de 1609, aunque la conexión con ellas sea estrecha en muchos casos.

Empezando por la pluma, ésta va ligada expresamente a la voz o al canto en varias ocasiones. El carácter meditativo o predictable, lleno de coloquialismo y dramatización que el libro conlleva, hace más intensa esa oralidad a la que la escritura

y 272-3). Los juegos de letras llenaron el Siglo de Oro, particularmente en las graffías de jeroglíficos y emblemas de las justas, cuyos libros están plagados de dibujos caligráficos, acrósticos y de todo tipo. También aparecen en la poesía en general. Véase Juan de Salinas, *Poesías humanas*, ed. de Henry Bonneville, Madrid: Castalia, 1988, p. 432, a propósito del nombre de Tirso, y v. p. 516. El conceptismo se engolcó en estos juegos, incluidos los enigmas, como el de Juan de Jáuregui, *Poesía*, pp. 315-6, sobre las letras de la palabra *Maroma* cuya solución se da en los márgenes. Téngase en cuenta que en el Siglo de Oro se solía enseñar a escribir las letras sin trabazón. Fue Pedro Díaz Morante quien, a juicio de Santiago y Palomares, trató de enseñar, en su *Nueva arte, donde se destierran las ignorancias que hasta oy ha avido en enseñar a escribir*, Madrid, 1616, f. 31, cómo trazar las letras para agilizar la escritura. Por eso gozaban de una individualidad que les venía del modo de leer deletreando y de la caligrafía. Véase Francisco Javier de Santiago y Palomares, *Selected Writtings, 1776-95*, ed. de Dennis P. Seniff, University of Exeter, 1984, p. 17. El texto recoge las habituales normas y formas para tomar la pluma y escribir de los manuales de escribientes, con cierta novedad. También se aprendía a leer deletreando, como sabemos.

³⁰ Tomo la referencia de Roger Chartier, *El mundo como representación*, p. 121. El soneto de Lope “Natura paucis contenta”, p. 236, llama “mudos” a los libros queridos y los dibuja en el venturoso rincón donde pasan su “descansada vida”.

³¹ Lope tenía no sólo, como se ha indicado, una noción divina de la escritura y de las letras, sino del libro que se pone al servicio de lo sagrado. La *Biblia* como libro divino y las tablas divinas aparecen con este sentido en los textos de *Ezequiel e Isaías*, entre otros. Véase Olegario García de Cardenal, “El libro en las religiones”, Fernando Lázaro Carreter, *La cultura del libro*, Madrid: Fundación Sánchez Rupérez, 1983, pp. 185 ss. y E. R. Curtius, *op. cit.*, pp. 435 ss. Las poliantreas dedicaban al libro y a su historial amplio espacio. Suárez de Figueroa, *op. cit.*, pp. 591 ss., habla de sus orígenes, de los libreros famosos y del libro como reflejo del autor. Véase además Polidoro Virgilio, *op. cit.*, ff. 67 v.^oss.

apela constantemente³². De la voz que se hace escritura transformándose nos da cuenta el sermón oído por Lope y cuya memoria él traslada a un poema³³. Un asunto predicable ajeno se convierte en poema propio. También Góngora unió pluma y voz en su poesía religiosa, como ocurre en sus alabanzas a San Francisco de Borja³⁴. El hecho conlleva reflejos obvios en la recepción del texto literario, ya que el oído y la vista andan implícitos en la confluencia de texto y voz³⁵.

La pluma se humilla para cantar a la mudanza (p. 439), pero se eleva a más altos vuelos cuando se trata de textos sagrados o religiosos que se suponen gobernados por la mano divina (“cífrela un Ángel, déle Dios la pluma”, p. 477). La misma ligazón entre la pluma y el pincel cobra nuevo sesgo cuando se aplica a los retóricos colores en alabanza de San Lucas (p. 323). El santoral dignifica y transforma el mismo tópico de las armas y la pluma, cuando unas y otra se aplican a un San Pablo que, tras su conversión, va a seguir el camino de las letras (p. 340). Y otro tanto ocurre con San Ignacio cuando colgó la espada en Monserrat para esculpir el nombre de Dios en el pecho de los gentiles (p. 508). La escritura abreviada de San Pedro, con pluma afilada, a golpes de cuchillo enviado por Dios (p. 376), da buena cuenta de los límites a que lleva lo milagroso y sagrado en el lenguaje de los *contrafacta* donde casi todo cabe. La Iglesia y los Santos Padres son, desde luego, escritura y libro. San Agustín la alumbría con su pluma y San Diego de Alcalá enseña con “letras de fuego” en cátedra divina:

Teólogo salistes admirable
de un libro, cuyas hojas milagrosas
hacen que un alma en todas ciencias hable³⁶.

³² La poesía que es canto religioso viene marcada por la voz implícita que se hace escritura. Basten como ejemplo las primeras estrofas del triunfo primero de El Cartujano Juan de Padilla, *Los doce triunfos de los doce Apóstoles*, ed. de Enzo Norti Gualdani, Messina-Firenze: Casa Editrice D'Anna, 1975, pp. 7-8. El canto será posible gracias al pincel divino que moverá la pluma.

³³ Véanse las correlaciones *pluma* y *voz*, *ingenio* y *mano* o *lengua*, *pluma* y *canto*, en pp. 309 y 377. Para el sermón del Arzobispo de Toledo que el memorioso Lope convirtió en tercetos a los cuatro dígas de orflo, p. 458. Para la historia de cómo Lope hizo tal reconversión, Yolanda Novo, *Las “Rimas sacras” de Lope de Vega. Disposición y sentido*, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, p. 24 y v. p. 123.

³⁴ Luis de Góngora, *Canciones*, p. 254. Como señala Y. Novo, *op. cit.*, p. 31, Lope abre estas *Rimas* desde un yo poético que se eleva hacia lo religioso, una vez desengaño del mundo. Véase además L. Morales Oliver, *La poesía religiosa de Lope de Vega*, Madrid, 1961; E. Müller-Bochès, “Lope, poeta sacro”, *La Torre*, XI, 41 (1963), pp. 65-85 y Antonio Carreño, “El Romancero espiritual de Lope de Vega”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LV, 1-4 (1979), pp. 19-63.

³⁵ Para el tema, Roger Chartier, *El mundo como representación*, pp. 11-2. La fuerza plástica que la iconografía de las *Rimas sacras* implica hace más patente el diseño de lo escrito o pintado y la coherencia de sus imágenes escriturarias.

³⁶ Para San Agustín, pp. 487 y 507. Las citas, en pp. 333-4. San Diego de Alcalá era profesor de Teología en esa Universidad. Para la *Escritura Sagrada* y San Benito Casinenese, patrono de la Academia de Madrid, p. 435, v. p. 463 para el *Levitico*. Para San Pedro, convertido al volver de la escuela en un

La materialidad del libro se sublima en un proceso anagógico cargado de simbolismo. A San Juan Evangelista asigna Lope los atributos de una pluma de oro dedicada a la impresión del más alto sujeto, inspirando, a su vez, otras sumas divinas que escriben *in aeternum* sobre el Verbo Divino³⁷. Religión y poesía se identifican en la figura de San Julián, patrono de la Academia de Madrid y a quien Lope ensalza como poeta (pp. 436 ss.). El santoral se convirtió en el Siglo de Oro en doctíssima academia propicia para todo tipo de imágenes librescas y escriturarias. También Góngora las frecuentó, como en el poema de San Hermenegildo, con la tópica referencia a las abejas horacianas que liban docta erudición³⁸.

La epístola al Obispo de Jaén (p. 460) que le había enviado a Lope un libro sobre reliquias es un buen ejemplo del proceso de divinización de la escritura, pues en ella los conceptos de libro y Cordero Sagrado se identifican. Cordero es uno de los nombres de Cristo que, como se sabe, glosó Fray Luis de León. Lope sigue, como el agustino, el texto apocalíptico y se afilia al nominalismo humanista que ve en el nombre la imagen de la cosa, analizando en él su carácter alegórico o su étimo³⁹. Los nombres divinos son “unas cifras breves en que Dios maravillosamente encerró todo lo que acerca desto el humano entendimiento puede entender y le conviene que entienda”⁴⁰. Lope ve en la Eucaristía una “cifra” y “abreviatura” de la divinidad⁴¹. También el cuerpo puede ser cifra simbólica⁴². Las mismas reliquias se convierten en lectura santa, siendo sus hojas oráculos que hablan en letras misterio-

nuevo David que escribiendo derribaría con un dedo a Goliat, p. 327. La hipérbole invade este tipo de poesía, como ocurre en las imágenes librescas del romance “A San Bernardo” de Juan de Jáuregui, *Poesía*, p. 393, y v. nota de p. 578.

³⁷ Pp. 323-3. Téngase en cuenta que San Juan Evangelista era patrono de los impresores y a ello se dedica el soneto “Pues de tu pluma han hecho tantas plumas, / que eternamente escriben lo que escribes, / y de tu suma innumerables sumas.” También alude al águila de San Juan y al libro en p. 474.

³⁸ Luis de Góngora, *Canciones*, p. 73. Y véanse las dobles referencias a la pluma de ave y al cálamo dedicadas a San Ildefonso, p. 242 y 244, con abundantes agudezas, como indica en notas José María Micó.

³⁹ Véase p. 470. Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid: Cátedra, 1982, p. 89. Para *Cordero*, pp. 564 ss. Véase E. Kohler, “Fray Luis de León et la théorie du nom”, *BHi*, L (1948), pp. 421-8. El león se convierte en el poema de Lope en cordero y, a su vez, éste aparece no como “apólogo fingido”, sino como libro que abre sus siete sellos (p. 441). Lope hace referencia a ellos y al Cordero divino en p. 505. Sigue el *Apocalipsis* V, 5. León y Cordero como nombres de Dios no se contradicen, sino que se complementan. Otras fuentes, en las notas de C. Cuevas al texto citado de Fray Luis.

⁴⁰ Fray Luis de León, *Ib.*, p. 93. Para la teoría del hombre, pp. 153 ss. Lope se acerca a la cosmovisión cristocéntrica que de los nombres tiene el agustino.

⁴¹ Véase el poema “Al Santísimo Sacramento”, p. 423. La Eucaristía es memoria de Cristo. Habla de Él y es Él. Considerarla como cifra y abreviatura es imagen gráfica y tipográfica que la convierte en texto. También dice en otro poemas dedicado al Santísimo Sacramento: “selladnos de vuestras letras / para que ellas nos aparten / de los esclavos del mundo”.

⁴² Lope juega además con el doble significado de “cuerpo escrito” o de libros en el sentido de “volumen”, p. 473.

sas. López de Zárate diría, desengañado, de un esqueleto que “en el compuesto polvo el tiempo escribe”⁴³. Lope juega también a los significados ocultos que lo sagrado conlleva, convirtiendo los textos en cifra y signo de la inmensidad⁴⁴.

El mismo rostro de Dios aparece como libro abierto. La escritura sagrada va mucho más allá del sentido literal para invadir otras esferas. Toda la historia del hombre y la historia de la religión viene marcada por el *Libro Divino* y por otros libros simbólicos, como el libro *del duelo* que Adán dejó a sus míseros descendientes, aunque no se viese contrarrestado por el que Cristo escribió con su presencia⁴⁵. Todo es susceptible de divinizarse y, por lo mismo, hasta los objetos se subliman en el proceso:

Como de su Eterno Padre
es el escritorio el Verbo,
adonde guarda sus joyas,
ganzúas de fe le ha puesto
(p. 410).

Cristo se hizo libro y habitó entre los hombres, como Lope dice en un romance alegórico de San Francisco en sus bodas con Humildad y Pobreza:

Hágense las escrituras
y escribe Dios de su letra
en sus pies, costado y manos
lo que ha de haber de su hacienda
(p. 511).

El Siglo abunda en ejemplos parejos. Alonso de Bonilla hizo un retrato de la Inmaculada Concepción en metáfora de libro con un amplísimo despliegue de imáge-

⁴³ Véanse pp. 469 ss. de Lope, para las reliquias. Se trataba de un libro publicado por Don Sancho de Ávila, *De la veneración que se debe a los cuerpos de los santos y a sus reliquias y de las singulares con que se ha de adorar el Cuerpo de Jesucristo Nuestro Señor en el Santísimo Sacramento*, Madrid, 1611, en el que, como su propio título indica, la Eucaristía tenía un tratamiento de reliquia. Véase además, para la cita, Francisco López de Zárate, en José Manuel Blecua, *Poesía de la Edad de Oro. II. Barroco*, Madrid: Castalia, 1984, p. 183.

⁴⁴ Lope da al sacramento eucarístico, al cuerpo divino en la cruz, a las reliquias, a las estatuas de los santos y a todo lo religioso una lectura que siempre apela al desvelamiento de lo misterioso que se conoce por la fe. La escritura como oráculo que “en misteriosas letras” se declara en p. 478.

⁴⁵ Para el *Libro de duelo* adánico, y el libro divino del rostro de Cristo, p. 395. Como se ha indicado, existía una idea divina del origen de la escritura, de las letras y del libro; también la había de la imprenta, como afirma Juan de Icfar en sus citada *Recopilación subtilíssima*, en la dedicatoria a don Fernando de Aragón. Las polianetas se refieren también a ese concepto. Véase Suárez de Figueroa, *op. cit.*, ff. 591 ss. y Polidoro Virgilio, *op. cit.*, ff. 67 v.^o ss.

nes relativas a la escritura y a la imprenta. María es libro escrito e impreso por el creador, sin erratas ni borrones, para redimir a los hombres del borrón de las culpas que el libro de Adán supone⁴⁶.

Las llagas de Cristo son en Lope rúbrica de “cinco firmas de sangre” con las que se paga la deuda original⁴⁷. Todo el cuerpo divino es susceptible de lectura para el hombre. Ya Sebastián de Córdoba en su *Garcilaso a lo divino* había hecho posible la mutación del soneto V en estos términos:

Escrito está en mi alma vuestro gesto
y cuanto yo escrevir de vos desseo:
vos, Christo, lo escrivís, y yo lo leo,
assí que sólo vos obráys en esto⁴⁸.

La humanización de Cristo hace factible el rescate de los términos vulgares y corpóreos para los asuntos sagrados. La vida del Hijo de Dios se convierte en libro como la vida de los hombres. El cuerpo de San Francisco, como el de Dios, se transforma en limpio papel susceptible de recibir la impresión de un sello, igual que la carta que se cierra con lacre⁴⁹. Se vive para ser escritura, vale decir, testimonio y lección:

¿Quién hay que por tan áspero distrito
mire a Josef, que al superior replique,
caminando a Belén a ser escrito?

(p. 462).

⁴⁶ Véase en José Simón Díaz, *La Bibliografía. Conceptos y aplicaciones*, Barcelona: Planeta, 1971, p. 221. En otro sobre el Bautista juega también con esa metáfora. Todo el proceso de la censura queda sacralizado, así como las correcciones previas. Otro soneto del mismo habla de la ley impresa por Dios en el corazón humano, *Ib.*, pp. 22-3.

⁴⁷ P. 511. El romance “A las llagas” conlleva además las “letras de diamante” que el alba llora escribiendo hojas en jacintos. Antonio Balvás Barona, en un romance a San Francisco, transforma en escritura sus estigmas y desarrolla la metáfora del libro en una alegoría extensa, convirtiendo al santo en libro divino. Véase Simón Díaz, *op. cit.*, pp. 224-5.

⁴⁸ Sebastián de Córdoba, *Garcilaso a lo divino. Introducción, texto y notas*, ed. de Glen R. Gale, University of Michigan, 1971, p. 97. También la pluma de la “Égloga III” se mueve con otros fines que los humanos garciliastas, aunque permanece inamovible el bimembre: “tomando ora la espada ora la pluma”, *Ib.*, pp. 226-7.

⁴⁹ En el romance “A las llagas”, el Serafín se hace sello para recrear en el cuerpo de San Francisco las llagas de Cristo: “imprimiélo como estampa, / viéndole papel tan limpio, / en el Cuerpo a Cristo muerto, / y en el alma a Cristo vivo”, p. 512. Véase J. Romeralo, “Lope de Vega, esclavo del Santísimo Sacramento y la aprobación de las Constituciones de la Congregación del Caballero de Gracia”, *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, ed. por A. Sotelo y M. D. Carbonell, Universidad de Barcelona, 1989, pp. 607-628, para Lope y la Eucaristía.

El Lope de las *Rimas sacras* brilla particularmente en los riesgos simbólicos que comporta lo sagrado. Todo cabe en ellas, incluida la escritura en los olmos (p. 343) o las lágrimas que acompañan a la letra (p. 449), pero desde una visión desengañada que pone sus esperanzas bajo especies de eternidad.

La pluma sirve a la fama, pero lo hará ahora desde la humildad. Letras, inscripciones, anaglifos son verso y voz, plectro y mano trascendidos⁵⁰. La poesía ascética y mística anteriores a Lope habían hecho un trasvase profundo y amplio de lo profano a lo religioso y viceversa fomentando la lexicalización de las imágenes. El *contrafactor* Lope tenía el camino bien abonado tras de sí, aunque sólo llegó ocasionalmente a los límites de equiparación entre lo humano y lo divino de un Ledesma.

Las *Rimas sacras* contienen además el retrato del propio Lope escribiendo sentado un poema elegíaco en el que la escritura se alza contra el tiempo y contra la muerte:

Como el que va escribiendo influye vida
a las letras que animan sus concetos,
y aunque se ausente, allí se ve esculpida
(p. 484)

El retrato del autor era usual en los libros del Siglo de Oro. El de Lope, laureado como Herrera el divino en la edición de 1634 de las *Rimas* de Burguillos, es un buen ejemplo. Ya desde la *Arcadia* de 1598 las obras del poeta muestran una imagen evolutiva y controlada de su autor, según Pierre Civil⁵¹. Pero hay que contar además con esos autorretratos de Lope escribiendo que la poesía —como la prosa y el teatro— nos ofrecen; acto de afirmación que se abre a múltiples interpretaciones.

⁵⁰ Para la fama, p. 447. Para las letras, las inscripciones y la pluma en el epitafio al Cardenal de Toledo, p. 445. Para las imágenes dedicadas “A la muerte de la Reina”, p. 448. El ejercicio de la *éckphrasis* aparece en la alusión al libro de retratos para el que Arias Montano escribiese epigramas, evitando, por humildad, glosar el suyo, pp. 478-9. El género sepulcral conllevaba la necesaria mención gráfica o epigráfica, tan presente en la *Antología griega*. Véase el epitafio: “ronca voz, pluma ciega y triste mano”, de López de Zárate a Villamediana, en José Manuel Blecua, *Poesía de la Edad de Oro, II, Barroco*, p. 215. Y mi artículo en prensa “Góngora ante el sepulcro de Garcilaso”, Congreso sobre *Muerte, religiosidad y cultura popular. Siglos XIII-XVIII*, Zaragoza 12-13 dic. 1990, ed. por Eliseo Serrano, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Sobre el *Deus Pictor*, en Lope y otros, E. Bergman, *op. cit.*, pp. 43-56. Los ámbitos de la escritura áurea eran muchísimos y remitían a los objetos más diversos, incluidas las monedas, como la empresa que Jáuregui, *op. cit.*, p. 211, dedica a la medalla de Felipe III.

⁵¹ Pierre Civil, “De l’image au texte: portrait de l’auteur dans le livre espagnol des XVI^e et XVII^e siècles”, *Le livre et l’édition dans le monde hispanique, XVI^e-XX^e siècles. Pratiques et discours paratextuels. Actes du Colloque International*, Grenoble 1991, Université de Grenoble, 1992, pp. 45-62. Se sigue con esa tradición pictórica la costumbre previa de los manuscritos medievales. Véase además Enrique Lafuente Ferrari, *Los retratos de Lope de Vega*, Madrid, 1935. Cervantes, ya se sabe, siguió esa corriente, como muestra su prólogo al *Quijote*.

La obra, con todo su fondo autobiográfico, bien que matizado por toda la carga bíblica, hagiográfica y religiosa en general, despliega, como hemos visto, numerosas referencias al acto mismo de la escritura, a la par que nos dibuja a un Lope empeñado en dignificar pluma y voz para hacerlos sujeto de asunto más elevado que el de sus otras rimas humanas. Pero, en definitiva, la voz del Lope poeta que se muestra a sí mismo ante sus lectores en el momento de su creación no deja nunca de oírse. La humanización de lo sagrado se hace evidente, como en un viaje de vuelta desde lo anagógico.

Años después *La Filomena* (1621) recreará desde el comienzo el ámbito neoplatónico de la égloga. En ella se ve hasta qué punto el género es determinante. Si el sujeto mismo favorece los extremos de la oralidad poética y musical, no faltan, sin embargo, las referencias constantes a la escritura silenciosa de la naturaleza y la trágica voz del ruiseñor herido. La pluma de Lope se convierte en traslado de ese dolor (pp. 537-8). La coherencia entre tema e imágenes es aquí absoluta. Lope arriesga poco, pero lo abarca todo. Desde “las retóricas fuentes” al firmamento en el que se imprime (pp. 547-8), la pluma de Lope, en su doble acepción, alza el vuelo (p. 551) para escribir en el pergamo celeste versos y mudanzas musicales⁵². Ya antes Góngora, además de ese papel diáfano del cielo que presentan sus *Soledades* hizo que Polifemo, siguiendo una hipérbole virgiliana y ovidiana, escribiera desde lo alto de una roca el nombre de Galatea con el dedo sobre la inmensa plaza celeste⁵³.

También como en Góngora, el lienzo de Progne muestra el trágico suceso en “labrada letra”, mientras la muerte imprime con “letras de sangre en láminas de plata”⁵⁴. El canto del ruiseñor resume en versos la desdichada historia de su metamorfosis, mientras la pluma la constata en mármoles eternos (p. 578). Lope convierte el campo en academia de pájaros cantores (pp. 580 ss.) exaltando la gramática, la retórica, la ortografía, la historia de las lenguas y hasta la misma escritura⁵⁵.

⁵² Pp. 567-8. El pergamo o papel celeste se hizo tópico en el Siglo de Oro (*supra*, nota 25). Calderón y los gongorinos en general lo emplearon muy a menudo. Luis Ulloa y Pereira ofrece un curioso ejemplo, comparando las estrellas con lápices. Véase José Manuel Blecua, *Poesía de la Edad de Oro, II. Barroco*, p. 258. Sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit.*, p. 286, hace otro tanto sobre la lámina celeste que sirve de retrato a Lucinda: “cálamos forma el sol de sus luces, / sílabas las estrellas compongan”. Don Martín de Angulo y Pulgar celebró a Góngora en parecidos términos con la pluma, “formando caracteres / de su glorioso vuelo / en el papel diáfano del cielo”. En *Antología poética en honor de Góngora*, recogida por Gerardo Diego, Madrid: Alianza, 1979, p. 97. E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 431, recuerda las letras escritas en el cielo de Plotino, así como todo cuanto se refiere al libro de la naturaleza. También recoge la escritura en el cielo que hacen las estrellas en Claudio, *Ib.*, p. 434.

⁵³ Dámaso Alonso, *Fábula de Polifemo y Galatea*, II, Madrid: Gredos, 1961, estrofa 52, p. 30, señala la huella de “Ipse arduus altaque pulsat sidera” de Virgilio, *Eneida*, II, vv. 619-20.

⁵⁴ Pp. 565-6. Para la escritura bordada en Góngora, Andrés Sánchez Robayna, *Silva gongorina*, pp. 43-56.

⁵⁵ Lope sigue en estos elogios una ordenación pareja a las de las series en las poliantreas. Compárese con Polidoro Virgilio, *op. cit.*, ff. 19 ss.

Letras y plumas se alían junto a una nutrida lista de poetas latinos, griegos, italianos y españoles, con el concurso de Garcilaso y la propia presencia de Lope que cuenta su historial poético. Vida y obra unidos, una vez más, como grafía y voz. La pluma, la tinta, la escritura en mármoles y en oro, las letras ensangrentadas y las de Fenicia, todo tiene cabida en estos versos nacidos al abrigo de los bosques, con torados eruditos y un ruiseñor poeta como protagonista que es finalmente suplantado por la omnipresencia de Lope⁵⁶. La fábula mitológica se hace así historia poética.

El resto de las composiciones que sigue a los cantos mitológicos de *La Filomena* muestra, como en las Rimas, signos variados de la escritura. Desde los versos insertos en *Las Fortunas de Diana* que inciden en los papeles cruzados entre los amantes, a la poesía descriptiva, donde Lope traza, con la pluma y con la lira, el elogio de la Finca de la Tapada. El poeta afirma la necesidad de que Arte y Naturaleza escriban juntos para que cobren alma y vida en *La Andrómeda*. En ella, recoge al final el mito de Faetón para dar señales de los atrevimientos de su pluma⁵⁷. La doblez que ésta supone se extendió ampliamente en la poesía del Siglo de Oro, con referencia a ese y otros vuelos, como el de Cupido en la décima de Góngora, donde dice del Amor:

Al fin es Dios alado
y plumas no son malas
para lisongear a un dios con alas⁵⁸.

Pero donde menudean las imágenes escriturarias es en las numerosas epístolas de *La Filomena*. Nuevamente el subgénero impone las referencias y favorece las alusiones a los libros, a la pluma, a la página, a los versos y a la carta misma. Ésta aparece, como en caja china, convertida en “nave de pluma” que Amarilis india le envía desde el otro mundo (p. 750). No falta, sin embargo, la pluma que infama

⁵⁶ En las poliantreas se alude al origen fenicio de las letras o a su antigüedad. Véase Suárez de Figueroa, *op. cit.*, pp. 582-3 y Virgilio Polidoro, *op. cit.*, f. 17 v.^o, quien asegura ser diez y seis las letras que los fenicios llevaron a Grecia.

⁵⁷ V. pp. 613 ss., para *Las Fortunas*; y pp. 683 y 695, para la *Andrómeda*. La doblez *pluma / cálamo*, unida al mito de Ícaro, en posición de rima, por parte de Lope, en Julián Bravo, art. cit. Se trataba de un tópico extendidísimo. Véase Pedro Espinosa, *Poesías completas*, ed. de Francisco López Estrada, Madrid: Espasa-Calpe, 1975, p. 196, y v. p. 165. El vuelo anda implícito en el cálamo de Bocángel, *La lira de las Musas*, p. 320. Para Góngora, *Canciones*, p. 97. Vuelve a ello en unos tercetos en los que también se refiere al ruiseñor, p. 268.

⁵⁸ Luis de Góngora, *Ib.*, p. 97. La identificación de los vuelos de la pluma con los del águila se tipificó en los escritores con apellidos Aguilar, según Simón Díaz, *op. cit.*, pp. 231-4. Véase también el soneo de Miguel de Silveira a Suárez de Figueroa, recogido por A. Carreira, “Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea”, *Voz y letra*, I (1990), pp. 88-9.

(p. 787), ni el tono satírico de quien ridiculiza a quienes ponen la poesía al servicio del vulgo, hablándole en necio:

No tengo mano para tantas bocas;
pues pluma, ¿qué podrá, si yo desprecio
quimeras viles de palabras locas?

(P. 705)

La pluma se erige como sujeto activo, unida, una vez más, a la idea de la fama, metonimia del propio autor que se une a ella por la mano que la gobierna. Sin que falte al concurso la pluma-pincel que equipara a Virgilio con Apeles ni los resortes éticos de la escritura cuando va unida a la murmuración, como ocurre con la pluma infamante que tanto obsesionaba a Cervantes en *El Persiles*⁵⁹. La carta y el sello se hacen, por su parte, consustanciales con el propio Lope:

O sea estrella que me fuerza o tema
tal es mi condición que siempre ha hecho
carta del alma y de la lengua nema
de pluma, como el ave, satisfecho.

(P. 742)

La pluma llega a cobrar tal autonomía que corre sola, por cuenta propia, en esa libre disposición de cosas diferentes que el género epistolar conlleva (p. 787). Pluma y mano materializan el poema: “Estilo superior, divina mano / pluma sutil de peregrino corte, / arte divino, contrapunto en llano”⁶⁰.

Las epístolas constituyen en sí toda una poética en la que Lope vierte sus ideas estilísticas y sus opiniones sobre libros y autores. El poema aparece en ellas en su propia hechura, desde la corrección manuscrita a la impresión, pasando por las referencias al plagio⁶¹. Lope habla con sus versos cansados y diversos (pp. 750 y 739)

⁵⁹ Para la pluma y la fama, pp. 701, 714, 723, 747 y 787. Voz y pluma, en p. 733. Libros y versos, en 737-8. Plumas y pinceles, en 762. Son muchos los ejemplos en los que se habla del daño que la lengua y la pluma infieren, o se hace metáfora de ello. Véase, por ejemplo, el poema de Francisco López de Zárate que empieza: “Escribió en caracteres de fuego / el cielo las blasfemias al instante”, en A. Carreira, “Nuevos textos...”, p. 50.

⁶⁰ P. 739. La mano y la pluma se unen en todos los manuales de escribientes que se refieren a su uso y accesorios. Véase, por ejemplo, Icíar, *Recopilación subtilíssima*, cap. dedicado a hablar “De los instrumentos necesarios al buen escribano”, donde sigue a Palatino, Vicentino y Tagliente.

⁶¹ Véanse pp. 698-700, 723-4 y 754. Para los distintos aspectos del paso de lo manuscrito a lo impreso, Armando Petrucci, *Libros, editores y públicos en la Europa Moderna*, Valencia: Edicions Alfons el Magnanim, 1990 y Lucien Febvre y Henri-Jean Marin, *L'apparition du livre*, París, 1958 y *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, ed. por Luis Hay y Aa. Vv., París: CNRS, 1989.

y se retrata a cada paso, construyendo además un jardín poético de autores celebrados, consciente, como el emblemático Soto, de que *Poetis abundat aetas*⁶². La escritura es una lucha contra el tiempo, ya que es en el extremo de la vida cuando mejora. Volviendo la vista atrás, el poeta desearía mejorar lo hecho:

¡Oh quién pudiera recoger, rasgado
tanto escrito papel, pues cuando un hombre
comenzara mejor está acabando!

(P. 781)

Desde la alabanza hasta el cansancio, el arte de escribir va corriendo a impulsos de la escritura misma en la “Epístola a Juan de Arguijo” (p. 781). *La Filomena* recoge, entre otras cosas, el consabido tópico del maridaje entre armas y letras (pp. 796 y 842), hace referencias a la lectura (p. 700) al lenguaje de la jurisprudencia⁶³ y roza también el neoplatonismo del libro de la Naturaleza (p. 731), pero triunfa en ese arte de escribir que es instancia (p. 723) y es amor (p. 745), y es, sobre todo, vida junto a los libros, como ya dijimos a propósito de las *Rimas*: “Mi vida son mis libros”⁶⁴. Todo discurre en el propio curso de la escritura que Lope concibe como acto solidario que acompaña a veces un sentir doloroso (“y por llorar mejor escribo a tiento”, p. 796). Escribir y sentir son uno y lo mismo. Pero si la creación poética le ocupa, también la lectura, con la compañía de los libros que conforman un ámbito de libertad e ingenio lleno de deleites en el soneto “Multum legendum, sed non multa”. Por los libros merece la pena darlo todo, hasta la misma vida:

Ame, pretenda, viva el que prefiere
el gusto, el oro, el ocio al bien que sigo,
pues todo muere, si el sujeto muere⁶⁵.

⁶² Pp. 762-3. En la “Epístola a don Juan de Arguijo”, p. 782, Lope desarrolla a su modo, con ironía, el tema recogido por su amigo el emblemático Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599, pp. 17-9 *supra*, nota 18). Ausonio tiene un poema “In charta” que ya muestra esa presencia de las metáforas escriturarias en las epístolas. Véase E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 433. La Epístola de Boscán a Don Diego Hurtado de Mendoza muestra a las claras la senda de la carta por el caminar de la escritura (“Por do si mi escribir ora no siente / fértil vena...”) o la conocida Epístola de Aldana a Arias Montano (“Mas ya parece que mi pluma sale / del término de epístola...”).

⁶³ P. 721. Para el uso de la sátira con términos jurídicos, Antonio Pérez Lasheras, “Góngora y el Derecho (A propósito de la *Fábula de Píramo y Tisbe*)”, *Anuario de Filosofía del Derecho*, Madrid, 1986, tirada aparte. Y véase mi artículo citado, “La escritura viva en la poesía de Quevedo.”

⁶⁴ P. 756. Un caso curioso es el del poema de Damasio de Frías y Balboa que empieza: “Qual tú me viese yo, libro dichoso”, en el que el poeta desearía verse convertido en libro para así estar junto a la amada que lo abriría y revolvería leyéndolo. En Antonio Carreira, “Nuevos textos y viejas atribuciones...”, p. 36.

⁶⁵ P. 843. También desarrolla la idea de los libros-niños, hijos de las musas, pp. 737-8.

La Circe (1624) y sus aledaños, cargados de epístolas, suponen, de un lado, nuevos hallazgos y, de otro, variaciones sobre imágenes ya usadas. El Canto primero se alza como petición de la maga para que mude a un tiempo pluma y voz; y la última octava vuelve a mencionar voz y letras⁶⁶. La canción obligaba a esas menciones de principio y cierre, como en *La rosa blanca* (pp. 985 y 1.007). *La Circe* desarrolla con mayor riqueza la nave de pluma de *La Filomena*:

Nosotros, casi muertos, y de espuma
y agua las jarcias, que bañó, cubiertas,
la nave hicimos, con los remos, pluma,
y escribimos al mar letras inciertas.

(P. 925)

La magia procura no sólo ese ámbito neoplatónico del mar hecho espacio para la escritura, sino el cielo mismo de la isla Ogigia donde Calipso “en la hermana del Sol letras escribe” (p. 957). También la rosa blanca se convierte en libro en cuyas hojas traza aforismos la verdad⁶⁷.

Las epístolas de *La Circe* son ricas en otras referencias estilísticas y escriturarias. Lope aparece en comunidad con los libros desde el alba y su pluma sigue el rumbo que el amor le marca. Su hijo Carlillos asoma en el recuerdo interrumpiéndole en el acto de la escritura que Lope va haciendo crecer en sus líneas tras la consulta de su biblioteca, mostrándonos el doble proceso mental y vital de la creación literaria⁶⁸.

⁶⁶ Pp. 872 y 959. Las canciones conllevaban genéricamente mención expresa a la escritura en los comienzos y cierres. Entre frente y envío cabían referencias a la canción misma, según el modelo petrarquista, tan extendido. Aunque el envío languideció a partir de Herrera.

⁶⁷ La rosa blanca contiene “caracteres cifrados”, p. 1.001; y véase p. 1.006, para la rosa blanca. Lope inserta en el tema odisíaco de *La Circe* referencias a quienes se acogen al mecenazgo cortesano, pp. 971-2.

⁶⁸ La “Epístola a don Antonio Hurtado de Mendoza”, p. 115, muestra a Lope entre libros, hasta que le llega la hora de irse a comulgar. Véanse pp. 1.120 y 1.150 para Carlillos. En la “Epístola a Herrera Maldonado” también se dice que “no ha de olvidarse de escribir quien ama”, p. 1.137, volviendo a la doble acepción del cálamo y la pluma (p. 1.145). En la dirigida a Matías de Porras menciona cartapacios y gacetas (p. 1.156). También menudean las referencias a la pluma en la carta a Vander Hamen, pp. 1.158 y 1.162, con alusiones a la inefabilidad de la escritura. Juan de Salinas, *Poesías humanas*, Madrid: Castalia, 1989, pp. 314-5, en su “Enigma de la carta”, llega a personificarla y darle voz propia. El género epistolar, desde Garcilaso, implicaba la inserción de una metapoética de la escritura. Las de Bartolomé Leonardo de Argensola pueden servir de ejemplo con sus muchas referencias al estilo, a la escritura, a las letras de oro, a la pluma, a los renglones, al libro y, como no, a la propia carta. Véase José Manuel Blecua, *La poesía aragonesa del Barroco*, pp. 54, 66, 71 y 74. Epístolas que remiten a su vez a otras de Ovidio, conformando una cadena genérica (*Ib.*, p. 75). También Martín Miguel Navarro y Alberto Díez y Foncalda (*Ib.*, pp. 11-2, y 138 y 140) dan testimonio de esa tradición de la epístola como poética de la escritura, del estilo y de la carta misma. Véase además Gonzalo Sobejano, “La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega en su poesía epistolar”, *Estudios ofrecidos a E. Alarcos Llorach II*, Universidad de Oviedo, 1978, pp. 469-494.

Poetas e historiadores desfilan en la dedicada a Fray Plácido de Tosantos (p. 1.116) y la de Juan Pablo Bonet desarrolla la invención de quien redujo las letras a signos nuevos para enseñar a hablar a los mudos. Es éste un poema de encanto al silencio, a ese silencio elocuente sobre el que se alza el arte de Bonet⁶⁹.

El resto de *La Circe* recoge la escritura en los troncos de la égloga y otras referencias a la pluma y a la obra impresa sin apenas novedades, salvo en la conversión satírica de Tebandro cuya cabeza se convierte en “disparatada librería”⁷⁰. Lo impreso aparece como seña de identidad poética (p. 1.201). También aquí Lope desarrolla el emblema de las columnas de Hércules, convertidas en hojas arrancadas del libro de la historia⁷¹. *La Circe* como toda la poesía de Lope, viene presidida en punto a imágenes de la escritura por el signo inequívoco de la variedad, pero también por el sello de Lope que presta unidad personal a todo.

Las *Rimas humanas y divinas* del Licenciado Tomé de Burguillos (1634) coronan una trayectoria de imágenes que es particularmente rica en la sátira. La repetición que da en cansancio hace brotar un nuevo estilo entre ironías y burlas. Burguillos surge entre plumas y pinceles desde la voz de un Conde Claros que desmitifica y distancia textos y voces⁷². Lope ironiza aquí además sobre esos poderes inacabables del amor, como quien se siente prisionero, “en la concha de Venus amarrado”⁷³. Tras el heterónimo, Lope es más Lope, si cabe, y recoge aquí la poética que impulsa sus escritos: “Yo invento, Amor escribe, el tiempo lima” (p. 1.245), pues Amor manda sobre su “ruda pluma” (*Ib.*). Como Quevedo, Lope arremete contra los montes de papel que dan los pleitos (p. 1.257) o contra la lengua y pluma de los maldicientes (p. 1.307). Menciona ar-

⁶⁹ Pp. 1.127-36. Juan Pablo Bonet escribió la *Reducción de las letras y arte de enseñar a hablar a los mudos*, Madrid, 1620.

⁷⁰ Véanse las referencias a la escritura en los olmos en p. 1184. Pp. 1201 y 1209, para la escritura y los pinceles. En p. 1.186 satiriza a los tratadistas de Góngora. La cabeza de Tebrando, en p. 1202, ridiculiza la falsa y presta sabiduría.

⁷¹ P. 1204. Es un tema basado en el lema socrático “Tyranus forma brevis” en el que, al hilo de las ruinas, aparece Silvio —trasunto de Lope—. Sobre ello, mi artículo en prensa, “Las serpientes enlazadas de Lope”, *Homenaje a Robert Jammes*. Universidad de Toulouse-Le Mirail. Las columnas de Hércules fueron ampliamente glosadas por Lope y por la emblemática en general. También aparecen en las *Emblemas morales* de su amigo Hernando de Soto, pp. 40-2.

⁷² P. 1243. Véase Juan Manuel Rozas, “Burguillos como heterónimo de Lope”, *Edad de Oro*, IV (1985), pp. 139-163. “Burguillos” es, según Rozas, el primer heterónimo verdaderamente logrado en la literatura española. Con él funde su yo personal con el poético en el ciclo de *senectute*. Téngase en cuenta que ya desde la portada del libro Lope aparece como editor y dedicador de la obra del autor Burguillos llena de críticas y palinodias.

⁷³ P. 1265. Es, como se sabe, verso de Garcilaso a quien también alude en p. 1.243 y en otros lugares. Como indica Rozas, art. cit., p. 146, estamos ante un libro antigongorino, pero no contra Góngora, sino contra Pellicer y algunos gongorinos. Sobre la parodia estilística, *Ib.*, p. 151. La desmitificación estilística se une así a la amorosa y a la de la misma escritura.

mas y letras y vierte teorías sobre el estilo⁷⁴. Lope se retrata en una mediocridad dorada (“dos libros, tres pinturas, cuatro flores”, p. 1.327), en su propio hogar, “con dos librillos” y sin más ambiciones (p. 1.322), al que le amanece escribiendo:

Tomé la pluma, Fabio, al galicinio,
pasada la intempesta nocturniana
(p. 1.267),

aunque más allá de las sales de la lengua junciana, el desengaño le lleve también a abandonar libros y pluma (p. 1.268). Los cantos a la vida retirada se topificaron al abrigo de escritos y lecturas en Quevedo y Góngora y en tantos otros, cuyos “libros / libres” darían tanto juego a Gracián. En el solitario aislamiento, don Luis sólo veía ventajas:

No gasta así papel, no paga porte
de la gaceta que escribió las bodas
de doña Calamita con el Norte⁷⁵.

Su diálogo con la pluma y la escritura se tiñe de ironía, favoreciendo a veces la enumeración⁷⁶. Los temas de las *Rimas* de 1609 se ven aquí desde la lejanía, incluido el de la escritura que se va haciendo paso a paso (“No salió mal este versillo octavo...”, p. 1.249). Escritos, legajos procesales, cartas, estafetas, se ponen en la piñota de la risa (p. 1.292) y llegan a la misma *Gatomaquia*, donde se olvida del folio de las epístolas de Ovidio (p. 1.354). La biblioteca llena de estantes bufos, libros monjes y escribanía aparece en el poema a don Juan Infante de Olivares, aunque Lope nunca abandona los temas serios, vinculando la pluma a la honra, las letras a

⁷⁴ P. 1.316. En p. 1.319, a propósito de Góngora y de su propio estilo, se mezclan referencias a la pluma, al borrador y al verso. Véanse también pp. 1.328 y 1.335 sobre otro tanto. En el soneto a Bartolomé Leonardo de Argensola, también hace referencia a sus versos limpios y a quienes practican el plagio (p. 1.273). Para los versos impresos de doña Bernarda de la Cerda, p. 1.263; y para el “escribir por mamotero”, p. 1.266.

⁷⁵ Luis de Góngora, *Canciones*, p. 274. Ya don Diego Hurtado de Mendoza *Poesía*, ed. de Luis Díaz Larios y Olga Gete Carpio, Madrid: Cátedra, 1990, p. 101, había expresado en una epístola un ideal de vida en el que aparecen los deleites de la librería: “Arrojaré mis libros por el suelo, / abriré o cerraré aquel que me place”. Lope está desengañoso y lejos del optimismo de años atrás. Todo lo ve con distanciamiento y con ironía. Véase Juan Manuel Rozas, artículo citado, p. 153, quien enclava el soneto de Lope “Tomé la pluma” (pp. 1.267-8) en el desengañoso asunto de su pérdida del puesto de cronista real ante Pellicer en 1629. Visión pesimista que le devuelve al hecho: “déxé los libros y arrojé la pluma”.

⁷⁶ Véanse, por ejemplo, pp. 1.276, 1.282 y 1.292. Para la serie enumerativa, p. 1.295.

la pena y las lágrimas a los versos⁷⁷. Lope da la vuelta a las imágenes de la escritura que despliega en otros poemas serios, como hicieron Quevedo y Góngora. Estos, sin embargo, fueron mucho más lejos en la sátira, como la dedicada por Góngora a un dómine lerdo, que celebraba “con tinta y aun con baba” las fiestas de la corte⁷⁸.

Sin embargo, el punto de mira de Burguillos es muy otro que el del Lope anterior. El diálogo con la pluma y con los libros se intensifica. “Rasgos y borrajos de la pluma” es un buen ejemplo, incidiendo, una vez más, en el ejercicio mismo de la escritura:

Pero, por Dios, que se acabó el soneto.
Perdona, Fabio, que probé la pluma⁷⁹.

Tres poemas concentran los nuevos rumbos de Burguillos respecto a la poética escrituraria vista desde la atalaya burlesca o irónica. En “Que libros sin dueño son tienda y no estudio”, Lope se burla de los que por poseer libros se creen dueños de su sabiduría⁸⁰. En el soneto dedicado a Quevedo, Burguillos baña su pluma en los conceptos de éste convertidos en alma y fuerza de sus propios escritos (p. 1.324). Finalmente el soneto “Cortando la pluma, hablan los dos”, cierra ese diálogo sostenido con el instrumento que hace realidad sus escritos, desde la acotación burlesca gongorina:

—Pluma, las musas de mi ingenio autoras,
versos me piden hoy ¡Alto; a escribillos!
—Yo sólo escribiré, señor Burguillos,
estas que me dictó rimas sonoras⁸¹.

⁷⁷ Pp. 1.262, 1.267 y 1.447. El poema a don Juan Infante, en 1.414. Véanse además las referencias al tintero de cuerno en p. 1.274. Para las bibliotecas del Parnaso, en burla, p. 1.339. Lope desarrolló también en este libro el conceptismo de la letra, como se ve en el soneto que empieza “En esto de pedir los ricos, Fabrio / saben muy bien las enes y las oes”, p. 1.297, donde habla de que mejor sería dar honra y dineros a los poetas en vida.

⁷⁸ Luis de Góngora, *Canciones*, p. 269.

⁷⁹ P. 1.272. Ya en Garcilaso, *Obras completas*, p. 60, la “Elegía a Boscán” mostraba esa autonomía de la pluma que se adelanta al poeta y que aparece varias veces en Lope: “Mas, ¿dónde me llevó la pluma mía? / que a sátira me voy mi passo a passo / y aquesta que os escrivo es elegía”. Y véase también p. 140, para la lucha de pluma y mano, con los cuidados del poeta. La escritura que se delata según va haciéndose es patrimonio de Lope. Véase otro curioso ejemplo en el que va construyendo un poema a Santa Teresa hasta el final: “el soneto acabé, gracias a Elfas”, en Antonio Carreira, “Algo más sobre textos y atribuciones en la lírica áurea”, p. 30.

⁸⁰ P. 1.302. Pedro de Espinosa, *Poesías completas*, p. 192, al encomiar un libro de Rodrigo Caro, dirá: “La anciana antigüedad, que comprehende, te aguarda, amigo Caro, en lo que escribes”. Como Lope, presupone en el libro una comunión con los lectores que traspasa el tiempo y que implica la herencia de una lección permanente y profunda, según se ha indicado.

⁸¹ P. 1.258. Como indicó Dámaso Alonso en su edición de Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea II*, Madrid: Gredos, 1961, p. 37, jugaba el poeta cordobés con el sentido literal y con el sentido latino de *dictar*, por *inspirar*, que también usó en la *Soledad I* y en el *Panegírico*. La *Fábula* lleva también signos de bosquejos, pinceles y escritura (pp. 23-4 y v. *supra*, nota 53).

Lope vuelve al final a su pluma de ganso, cuyo vuelo siente suyo. La pluma es, desde luego, el objeto más glosado del ámbito de la escritura en la poesía lopesca. Su autonomía y capacidad creadora la individualizaron y personificaron hasta alcanzar vida propia. En ocasiones, como se ha indicado, alcanza un valor metonímico, identificándose con el propio autor, como signo y símbolo de sus vuelos anagógicos o de sus descensos satíricos, formando parte de la amistad, del amor y de los días de Lope. La décima de Francisco de la Torre y Servil “A la pluma” es un claro ejemplo de esa independencia que alcanzó el utensilio en poesía. Él dedicó también otra al papel, surcado de líneas, letras y puntos, aunque también sabía, como Lope, del “Papel donde amor escribe / pensamientos y no letras”⁸².

El desgaste de las imágenes era evidente, de ahí que surgiera la desmitificación. Las novedades surgen así en la sátira, donde el ingenio se agudiza y donde además los temas se impregnán de vetas morales, como ese “pendolar ministro” gongorino que bate en oro su escritura, a tanto el rasgo⁸³.

Lope da cuenta en éstas y otras *Rimas* de las dimensiones topográficas de la escritura, del espacio en que se mueve y de los materiales que la hacen posible. Sabe que es un ejercicio físico, manual, pero impregnado de las dignidades y miserias de quien lo lleva a cabo. Pues la escritura es también, y sobre todo, tiempo. El espacio de la página en blanco cobra vida con las grañas. Estas perpetúan lo escrito, haciéndolo renacer en cada lectura. Escritura que se dice haciéndose y que se declara como un quehacer solitario, en compañía de los libros que traen, a su vez, voces del pasado hacia el presente.

La extensa obra de Lope ofrece muchos otros lugares en los que la escritura se declara, pero el tema se haría inabarcable a nuestros propósitos. Alguna mención, sin embargo, cabe de los preliminares que sus libros poéticos despliegan, tan llenos como van, a veces, de cuestiones poéticas. El modelo horaciano del libro —hijo que se va de la casa paterna para correr por cuenta propia— fue ampliamente glosado en

⁸² Manuel Alvar, *Edición y estudio del “Entretenimiento de las musas” de don Francisco de la Torre y Sevil*, 140, 142 y 190. La pluma termina por asumir las facultades de quien la utiliza. Es prolongación del propio poeta y parte de sí mismo. Pedro Espinosa, *Poesías completas*, ed. de F. López Estrada, Madrid: Espasa-Calpe, 1975, p. 171, dirá que en ella se descarga la memoria. Juan de Ovando y Santarén, *Ocios de Castalia*, pp. 110-18, habla de las censuras de la pluma en un romance plagado de señales sobre la escritura, desde los yerros de la imprenta a las necesidades de la estampa, pasando por el libro, la lectura, los lectores y hasta el tamaño mismo del volumen que publica. Lope aludirá a su pluma en las primeras estrofas de su *Jerusalén Conquistada*. I, ed. de J. de Entrambasaguas, Madrid: CSIC, 1951, p. 39 y *vide* p. 40. Góngora hizo un juego conceptual y desengaño entre cálamo y pluma con las del pájaro de Juno, *Canciones*, p. 271, aludiendo a los ojos de las plumas del pavón. También Lope elabora su poética desde el desengaño. Véase F. B. Pedraza Jiménez, “El desengaño barroco en las *Rimas* de Tomé de Burguillos”, *Anuario de Filología*, IV, Barcelona, 1978, pp. 391-418.

⁸³ Luis de Góngora, *Canciones*, p. 166. También de Ovando y Santarén, *Ocios de Castalia*, p. 110, hace referencia al papel sobre el que se esparce la escritura.

la literatura de los Siglos de Oro⁸⁴. El libro se personifica y adquiere entidad propia, lo mismo que, por extensión, ocurre con papeles y páginas escritas cuando salen de la mano de su autor para correr con rumbo aparte. Las *Rimas* de 1609, Lope se las ofrece a don Juan de Arguijo como obra diversa publicada a requerimiento de otros y en formato manual⁸⁵. Las *Sacras* se presentan como frutos del campo, pero también como hijos que se acogen al abrigo del destinatario, según la tópica prologal⁸⁶. Los versos de *La Filomena* son también como frutos y flores que su autor presenta a doña Leonor Pimentel, unidos para formar de varias partes un cuerpo⁸⁷. *La Circe*, en cambio, recoge la consabida unión de espada y pluma⁸⁸. En cuanto a las *Rimas* de Burguillos, desde la distancia del heterónimo, Lope las ofrece como obra variada, de volumen pequeño, libro más que hijo, nacido “como si fuera expósito”. El retrato de Burguillos y de la señora Juana, sujeto de los epigramas, constituyen una parodia suave de los realces que a los propios autores se hacían en los preliminares⁸⁹.

De todo ello, surge un Lope consciente hasta la saciedad de su profesión, buen conocedor de tópicos prologales, ducho en cuanto se refiere al proceso de transmi-

⁸⁴ P. 15. José Simón Díaz, *opus cit.*, pp. 189 ss., recoge el verso de Horacio “Vertumnum Ianumque, liber, spectari videris...”, y su huella, con variantes, en Aguayo, Hurtado de Mendoza, Villegas y otros. Los prólogos en prosa están plagados del tópico.

⁸⁵ El libro manual de pequeño formato es obra del humanismo. Sobre ello mis artículos citados “La escritura en los tratados de Gracián”, *Tropelías*, Universidad de Zaragoza, 2 (1991), pp. 13-22, y “La letra en *El Criticón*”. El libro manual surge con Aldo Manuzio y contra los libros de amplio formato medievales como claro signo humanístico, según Armando Petrucci, *op. cit.*, p. 20. Las *Rimas sacras* ofrecen la relación entre libros y texto, formato y naturaleza. Sobre estos aspectos en general, Jaume Moll, “El libro, entorno del texto”, *Le livre et l'édition dans le monde hispanique*, pp. 9-19. De los aspectos negativos del libro al ser editado, respecto al texto, a que alude Moll, fue muy consciente Lope, que se queja de lo que los impresores hacen con sus versos, como hemos visto.

⁸⁶ P. 287. Para el tópico prologal, mi artículo “Los prólogos teresianos y la santa ignorancia”, *Congreso Internacional Teresiano (Salamanca, 4-7 de octubre de 1984)*, Universidad de Salamanca, 1985, pp. 581-607.

⁸⁷ Pp. 531-3. Lope tiende a ver en el libro un corpus unitario que agavilla lo diverso como otros poetas de su tiempo. Para el tema, Antonio Pérez Lasheras, “Distribución poética de los manuscritos y ediciones de la Edad de Oro y la poesía gongorina: un caso de condicionamiento paratextual”, *Le livre et l'édition*, pp. 129-142.

⁸⁸ Dice en el prólogo a *La Circe*: “Porque también le sucede a la pluma como a los que toman muchas veces la espada. Por lo menos recibiré las heridas en el ánimo y no en el miedo” (p. 870). En la dedicatoria al Conde de Olivares, aparecen sus versos-hijos, esclavos del destinatario, pero realizados, a su vez, por éste, p. 866, según la técnica del prólogo galeoto (cf. *supra*, nota 86).

⁸⁹ Pp. 1.241-3. El carácter de expósito de estas *Rimas* da al libro un vuelco respecto al tópico del libro-hijo que algunos desarrollaron como parido de las entrañas, como es el caso de Antonio de Villegas en su *Inventario* (1565), recogido por Simón Díaz, *op. cit.*, p. 192. Es otro de los hallazgos provocados por el heterónimo Burguillos. Villegas se acoge también al tópico del libro-vergel y hace referencias al tamaño del volumen. Véase también la relación paterno-filial de Pons de Ycart así como el diálogo del autor con el libro en Ledesma y otros. El libro toma a veces la palabra (*Ib.*, pp. 195-9 y 201). Para Juana y Burguillos, Juan M. Rozas, art. cit.

sión y recepción de la obra literaria, y siempre atento a cuanto supone la labor de lama predicada por los clásicos, como él mismo predica desde *La Dorotea*, donde se dibuja en el acto de sacar en limpio un poema, tras corregirlo (“Y ríete, Laurencio, de poeta que no borra”)⁹⁰.

En las primeras *Rimas* Lope recoge, en lo esencial, cuanto su obra posterior iba a desarrollar sobre la escritura, aunque luego presentase novedades en el terreno de la literatura a lo divino y en la desmitificación o la burla. Pluma, pincel, papel, imprenta, renglones, borrones, letras, libros y bibliotecas se despliegan para detallar desde el acto físico y material de la escritura en el espacio y en el tiempo, hasta la expresión de una filosofía neoplatónica con ribetes nominalistas, herméticos o mágicos. El concepto divino de las letras y el del gran libro de la naturaleza no restan a la humanización permanente de las mismas. Amor, vida y escritura se identifican para conformar una poética que sigue latente en las *Rimas sacras*, dentro de un proceso anagógico que no está reñido con el sesgo autobiográfico y el talante humano de sus rimas profanas. Los géneros y el estilo impostan el grado de la mención escrituraria y el tono de su presencia, como muestra la retórica de la naturaleza en *La Filomena* o la abundancia de referentes en las epístolas desplegadas en ella o en *La Circe*. La escritura se alza siempre contra el olvido y en busca de la fama, en una soledad que los libros poéticos detallan. La pluma aparece cada vez con más intensidad y autonomía hasta alzarse como emblema poético⁹¹. Finalmente, Burguillos desmitifica los temas tratados desde la ironía y la distancia, pero sin perder el diálogo dramático que el autor —ahora desde el heterónimo— mantiene con los materiales y con el propio ejercicio poético.

La variedad de resortes empleados por Lope es impresionante y también su capacidad para hacer suyos los tópicos tradicionales, convirtiendo la arena, el agua, el rostro, el firmamento y la vida misma en texto escrito. Lope es consciente de los poderes divinos y mágicos de la escritura, pero también de su fisicidad⁹². En él se

⁹⁰ Sobre este texto, Francisco Márquez Villanueva, *Lope: Vida y valores*, p. 147.

⁹¹ Lope empleó polisémicamente la palabra *plumas* en posición de rima con *espumas* lo que amplía a otros niveles rítmicos y sonoros su presencia. Fue cada vez más afín a Góngora, alejándose, como otros poetas del XVII, del modelo garciliasta. Sobre ello, Julián Bravo, art. cit., quien recoge la evolución de tales rimas desde las de 1609 hasta las de Burguillos, destacando una mayor presencia de *pluma* en sentido de *cálamo* a partir de *La Filomena*.

⁹² En ese sentido, se acerca a los planteamientos de los manuales de escribientes como los de Juan de Icfar, Juan de la Cuesta o Andrés Brun. Véase J. Goldberg, *opus cit.*, pp. 83-5. Para el vocabulario de la escritura es fundamental el libro de Ángel San Vicente, *La recepción de ciencias documentales. Paleografía, Diplomática y Bibliología en la Real Academia Española, 1726-1739*, Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza, 1980. Particularmente interesantes son los registros de refranes en los que se aprecia la lexicalización de la escritura y sus aledaños, incluidas la escritura en la arena, en el polvo o en el agua, o la expresión “al pie de la letra”, por *exactamente*. Véase también *cifra* y *cifrar*. (Pp. 33-6 y 59) o lo referido a los oficios de la pluma, a la escritura en sí o a los libros y bibliotecas.

combina cuanto supuso la cultura de la imprenta con el proceso de creación artística, del poeta ante los folios, en la soledad y en el silencio⁹³. Él va dándonos parte de las vicisitudes de su trabajo poético a la par que de las de su vida, dentro de una línea autobiográfica de carácter petrarquista no exenta de desmitificación⁹⁴.

La escritura en Lope abarca una gama amplísima, como ya vio claramente Curtius. En él, “todo lo creado escribe”⁹⁵. Dios es escritura, pero también el hombre y el mundo. El sincretismo lopesco recoge tradiciones muy variadas que van desde el nominalismo humanista y las referencias a los útiles de la escritura en la *Antología griega* o en Dante, al concepto sagrado de libro en la *Biblia*, sin olvidar el neoplatonismo que homologaba el amor con la escritura, pues como él mismo dice en *La Dorotea*, “amar y hacer versos todo es uno”. El *Cancionero* de Petrarca había abierto el camino, para Lope y para tantos otros, de esa poética del amor y la escritura⁹⁶.

La pluma humana de Lope se eleva a lo divino o se rebaja en los tratamientos burlescos y cómicos al hablar de sí misma. Pero donde alcanza mayores filos de agudeza es en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, donde hay dos plumas superpuestas, la del heterónimo y la suya, conformando dos voces en una. La pluma como lengua muda del pensamiento va reflejando en los blancos de la página cuanto ese doble yo autobiográfico despliega. Los versos de Jorge Guillén en *Cántico* reflejan ese ámbito espacial del que Lope era tan consciente:

En la página el verso, de contorno
resueltamente neto,
se confía a la luz como un objeto
con aire blanco en torno.

⁹³ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 345.

⁹⁴ Véase, para la confluencia entre vida y obra, José Fernández Montesinos, “Lope de Vega, poeta de circunstancias”, *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca: Anaya, 1969, pp. 293-8 y Antonio García Berrio, “Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico”, *RFE*, LX (1978-1980), pp. 23-147. Sobre el proceso de inversión de esos valores, Felipe B. Pedraza Jiménez, “La parodia del petrarquismo en las *Rimas de Tomé de Burguillos*”, *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca: Caja de Ahorros de Salamanca, 1984, pp. 615-38.

⁹⁵ E. R. Curtius, *op. cit.*, p. 484. Según él, más allá del manido genio popular de Lope, sus metáforas de la escritura muestran un alto grado de refinamiento, con variadísimos ejemplos, entre los que no faltan las “Hojas” de la honra. Sobre la mano y su tradición desde Aristóteles al Renacimiento, J. Goldberg, *op. cit.*, p. 325.

⁹⁶ Véase Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. de E. S. Morby, Madrid: Castalia 1968, p. 297. El lema venía de Cicerón que, a propósito de Anacreonte, asentaba que “Tota poesis amatoria est”.

Petrarca inició un nuevo sentido de la escritura, muy diferente a la de los siglos oscuros, pero además abrió en su poesía una nueva senda en la que el amor guía su escritura y en la que los materiales de ésta están presentes (pluma, mano, papel, etc.). Véanse, por ej., Francisco Petrarca, *Cancionero, Sonetos y canciones*, ed. de A. Crespo, Madrid: Espasa-Calpe, 1988, pp. 71-2, 98, 105 y 122. Amor enseña a escribir, como dice Laurencio en *La dama boba* de Lope, Acto III, v. 1.111.

Claro que Lope supo también utilizar ocasionalmente los márgenes para hacer escolios a su poesía, como ocurre con el poema “A la creación del mundo”⁹⁷. El margen conllevaba desde la Edad Media esa frontera entre página y texto que lo hacía terreno propicio para la glosa. Con ello, Lope se comentaba a sí mismo como a un clásico y establecía esa estética de la edición que permite un diálogo con el texto y con el lector. Porque todo en la página dice o calla y los márgenes escritos, como sabían Montaigne y Gracián, son espacio abierto para la intertextualidad⁹⁸.

Pero dejando aparte el margen de las grafías, Lope desarrolla sus versos desde una poética de la escritura que se alza como un ideal de vida horaciano plagado del estoicismo que habían ido desplegando los poetas del siglo XVI⁹⁹.

El desengaño barroco había echado sus raíces en la stoa y Lope supo siempre, pero sobre todo en sus últimos años, acogerse a ese sagrado retiro de la creación literaria y de los libros que convertía todo en escritura¹⁰⁰. Viaje de vuelta de quien, a su vez, sabía que la escritura estaba en todo.

AURORA EGIDO
Universidad de Zaragoza

⁹⁷ De las *Rimas* de 1609. Eran buen ejemplo de sincretismo entre fuentes bíblicas y clásicas que anota al margen, aunque ocultando la fuente principal de la que bebe. Sobre ello, mi art. cit. “Lope de Vega, Rávisio Textor y creación del mundo como obra de arte”, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, pp. 198-215.

⁹⁸ Jacques Neefs, “Marges”, *De la letre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, ed. de Louis Hay, Paris: CNRS, 1989, pp. 57 ss. Daniel Ferrer y Jean-Michel Rabate, “Paragraphes en Expansion”, *Ibid.*, pp. 89-114. El margen conllevaba, desde la Edad Media, esa frontera entre los negros y los blancos de la página que se aprovechaba para los escolios, operación que la imprenta retomó de muy diversos modos, como se sabe.

⁹⁹ Véase Karl Alfred Blüher, *Séneca en España*, Madrid: Gredos, 1983, pp. 298 ss., quien traza las fuentes senequistas y horacianas de la poesía de Garcilaso, Boscán, Fray Luis de León y tantos otros. Téngase en cuenta además, para la relación entre Lope y Horacio, Juan Manuel Rozas, “El género y el significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega”, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid: Cátedra, 1990, pp. 176 ss. En el ciclo de *senectute* Lope imprime una actitud desengañada que le lleva a la preocupación por los temas graves y al deseo de dignidad, *Ib.*, pp. 74 ss.

¹⁰⁰ Para los fundamentos estoicos del desengaño en Quevedo, Gracián y otros, A. Blüher, *op. cit.*, p. 441. Véase también mi introducción a la ed. cit. de Pedro Soto de Rojas, *Desengaño de amor en rimas*.

LA GATOMAQUIA DE LOPE, DE POEMA A COMEDIA

Lope de Vega dedicó gran parte de su esfuerzo creador a los poemas narrativos que con todo cuidado programa, escribe y corrige. Cuando ya había triunfado en el teatro, con su fórmula dramática original, redacta y publica sus poemas “en serio”. Son composiciones épicas que recogen una tradición clásica reelaborada en Italia por los grandes poetas humanistas. Era un género consagrado de gran prestigio, que exigía al autor amplios conocimientos.

Lope de Vega comienza su andadura épica en 1598 con *La Dragontea*, sobre el pirata Drake, obra en donde se sale de la agilidad de sus comedias para complicarse en marañas alegóricas que pierden al lector. Continúa esta línea erudita, ahora en clave pastoril, con *La Arcadia* que narra los amores del Duque de Alba y cuenta con personajes auténticos como el propio poeta. Planteamiento distinto tiene *El Isidro* (1599), que subtitula “poema castellano” en abierto enfrentamiento ya con los *culturanos*. Está escrito en quintillas con la intención de desligarse de la métrica italiana y del tono erudito de estas composiciones. Lope presenta a San Isidro como si se tratase de un dios mitológico, o de un héroe épico, así se muestra desde los versos del principio:

Canto al varón celebrado
sin armas, letras ni amor,
que ha de ser un labrador
de mano de Dios labrado
sujeto de mi labor.

A lo largo de la obra se encuentran también muchos elementos poéticos antecedentes de *La Gatomaquia* por su carácter español popular ajeno al retoricismo de la épica narrativa italiana¹.

¹ Para no alargar innecesariamente este trabajo, omito la cita particular de cada obra puesto que cualquier lector interesado puede encontrarla en monografías y bibliografías dedicadas a Lope de Vega.

No obstante este aparente desdén hacia lo clásico, vuelve sobre ese mundo al escribir en 1602 *La Hermosura de Angélica*, en competencia con *Orlando Furioso* de Ariosto, aunque mucho menos irónico y ameno que éste. Aquí Lope nos presenta a su amada del momento, Camila Lucinda —Micaela Luján—, que rivaliza en belleza con Angélica, interfiriendo lo literario con lo autobiográfico.

En 1609, cuando tiene problemas con los críticos aristotélicos que desdeñan su teatro, publica su más ambicioso poema *La Jerusalén Conquistada*. Lo subtítulo “Epopeya Clásica” y se extiende en veinte cantos en octavas reales con más de veintidós mil versos. Lope pretendía con esta obra convertirse en el poeta épico nacional de España. Toma como modelo a Tasso, pero, para hacer un poema español, incluyó a Alfonso VIII de Castilla como participante en las cruzadas. La obra suscitó polémica y fue duramente atacada, en parte con motivo, ya que la extensión del poema hace que la tensión y calidad poética sea muy desigual.

Durante algunos años Lope dejó de cultivar poemas narrativos hasta que en 1621 publica *La Filomena*. Trata de la fábula mitológica de Tereo que, casado con Progne, violentó a su cuñada Filomena y, por venganza, éstas le dan a comer en un banquete a su propio hijo. Escrito en octavas reales y alejado de la retórica épica es, por su tono y estilo, el primer poema en que utiliza elementos dramáticos para la narración. Cotejando descripciones —como el encuentro entre Tereo y Filomena—, con párrafos de obras dramáticas, observamos cómo Lope se ha ido desprendiendo, en este texto, del prejuicio preceptista para entregarnos los elementos más vivos de su teatro. Al poema se le añadió más adelante una *Segunda Parte*, empezada en octavas reales y concluida en silvas, en donde Filomena, el ruiseñor que simboliza a Lope, ataca a sus enemigos representados por el tordo, el cuervo, la abubilla y otras aves de torpe canto. Incluido en el tomo de *La Filomena* se publica *La Andrómeda*, sobre tema mitológico, en octavas reales, que da lugar a una de sus obras dramáticas: *La Fábula de Perseo*. También su poema *La Virgen de la Almudena*, quizás de 1623, tiene numerosos pasajes, especialmente la ocultación y aparición de la Virgen, que nos recuerdan escenas de algunas de sus comedias.

En 1624 publica otro poema en octavas que titula *La Circe*, basado en *La Odisea*. Es una obra erudita, tal vez escrita para emular a Góngora, en donde vuelve a alejarse de su estilo dramático. Lo mismo sucede en sus dos últimos poemas narrativos *Triunfos Divinos*, escrito en tercetos, y *Corona Trágica* (1627) sobre la vida y muerte de María Estuardo. Este último texto es el más coherente de su obra épica, sin episodios ajenos que interfieran el relato.

La Gatomaquia se publicó en 1634 al final de un tomo titulado *Rimas Humanas y Divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*². Lope, en una graciosa y breve intro-

² Utilizo las ediciones y comentarios de *La Gatomaquia* publicadas por Antonio Gasparetti (Firenze: “La Nuova Italia” Editrice, 1932), Francisco Rodríguez Marín (Madrid: Atlas, 1975) y Celina Sabor de Cortázar (Madrid: Clásicos Castalia, 1982).

ducción, asegura que conoció a Tomé en Salamanca y que “parecía filósofo antiguo en el desprecio de las cosas que el mundo estima”. En general se admite una fecha tardía de redacción del libro, sin embargo, el Profesor Entrambasaguas cree que es cosecha poética de toda una vida, publicada al final cuando Lope ya no tiene competencias literarias. Al igual que en *La Dorotea* aparecen sus amores del principio entremezclados con los sucesos de la época en que se imprime. El recurso del doble nombre Lope de Vega-Tomé de Burguillos permite hablar al *Fénix* en lenguaje popular y metro tradicional, cuando Tomé, y seguir una tradición clásica en cuanto Lope. Como *licenciado* o como *maestro*, Burguillos escribe en broma y se burla con ironía de sí mismo, evitando ser objeto de críticas ajenas. La fórmula tiene mucho de teatral, por ello Rodríguez Marín presenta a Tomé de Burguillos como una más de las *figuras del donaire* características de su comedia. Quevedo también parece aludir a este aspecto cuando en la *aprobación*, al frente de las *Rimas*, dice del libro que: “está escrito con donaires, sumamente entretenido, sin culpar la gracia en malicia, ni mancharla con asco de palabras viles...”.

Una de las primeras cosas que hoy sorprenden en *La Gatomaquia* es el título y el contenido del poema. Sin embargo Lope, en su justificación, remite a textos clásicos e indica cómo Sinesio cantó a *la calva*, Favorino a *la calentura*, Catón a *la avispa*, Filostrato a *la cigarra* y Plinio y Virgilio a *mosquito*. También cita el *Fénix* a algunos autores contemporáneos que escribieron sobre temas inauditos como Erasmo al *escarabajo*, Diego Hurtado de Mendoza a *la zanahoria*, Luis de Ávila a *la araña* y Gutierre de Cetina a *la pulga, la cola y el ser cornudo*. A esta relación podemos añadir composiciones de Cristóbal Mosquera de Figueroa tituladas: *Paradojas en loor de la nariz muy grande* y en *loor de las bubes*, u otros poemas aparecidos en el cancionero de la valenciana Academia de los Nocturnos: del Canónigo Tárrega en alabanza del *haba*, de Matías Fajardo en honor de *las avellanas* y de Hernando Pretel sobre *los alcahuetes* o Jaime Orts sobre *el ratón, el cuervo y el papagallo*.

Más relacionado con el tema lopesco, hasta el punto de que a veces se ha señalado como fuente directa, es la obra de Bernardino de Albornoz, publicada en París en el año 1604 bajo el nombre supuesto de Cintio Meretisio, titulada *La muerte, entierro y honra de Chrespina Mauraузмана, gata de Iván Chrespo. En tres cantos de octava rima intitulados la Gaticida*. Es un poema gracioso que apenas coincide con el de Lope, a excepción de los gatunos protagonistas, y es distinto en su argumento y desarrollo. Parece ser, incluso, que está basado en un suceso de la época y para despitarse da en clave animal.

Otra burla de la épica seria es la obra de José de Villaviciosa titulada *La Mosquea* (1615) que, en doce cantos, a imitación de la *Moscheida* (1517), poema de Teófilo Folengo —Merlín Coccayo—, está escrito en latín macarrónico. Los versos españoles tienen eco de la *Batracomomaquia*, la *Eneida* de Virgilio, las *Metamorfosis* de Ovidio y *La Divina Comedia* de Dante, entre otras obras mayores. Bajo tema tan baladí como la lucha entre moscas y demás congéneres suyos (tábanos,

mosquitos y mirmilones) contra sus enemigos formados por piojos, hormigas y arañas, existe una sátira profunda contra la sociedad de su tiempo desarrollada de forma muy amena.

Más cercano a *la Gatomaquia* de Lope es el romance de Quevedo *Consultación de los Gatos, en cuya figura también se castigan costumbres y aruños*, de 1627, en el cual se critican gentes y defectos de la sociedad española de entonces, presentada a través de los gatos, con verdaderos aciertos de humor como un cabildo de gatos o la denuncia que se hace de la falta de honradez de algunas profesiones.

La Gatomaquia es posible que se gestara y escribiera, totalmente o en parte, entre los años 1605 y 1615, fechas a las que corresponden gran parte de los poemas contenidos en el tomo de las *Rimas*. El poema no parece obra de vejez sino que muestra un momento optimista de Lope, según Entrambasaguas, que se basa para fechar tempranamente la obra en las alusiones a Góngora y al *culturismo*; la coincidencia de versos y expresiones del poema gatuno con un soneto a Camila Lucinda y la costumbre de regalar cuando se efectuaba una sangría³.

Otro aspecto de la creación lopesca que no podemos olvidar es la coincidencia de asuntos en sus obras coetáneas. El *Fénix* solía utilizar los mismos recursos en distintas obras. En este caso se aprecia muy bien cómo en *La Gatomaquia* los usa del teatro y éste se enriquece a su vez con el poema. Muy patentes son las coincidencias entre *La Gatomaquia* y la escena VII del primer acto de *La Dama Boba*, de 1613, ya señalados por Rodríguez Marín:

Salió por donde suele / el Sol, muy galán y rico...
cuando la gata de casa / comenzó con mil suspiros
a decir: “Ay, ay, ay, ay / que quiero parir marido!”

Levantóse Hociquimocho / y fue corriendo a decirlo
a sus parientes y deudos / que deben de ser moriscos,
porque el lenguaje que hablan / en tiple de monacillos,
si no es jerigonza entre ellos, / ni es español ni latino.

Vino una gata viuda, / larga y compuesta de hocico
(sospecho que era su abuela), / de negro y blanco vestido.

Trájole cierta manteca; / desayunóse, y previno
en qué recibir el parto; / hubo temerarios gritos
(no es burla); parió seis gatos, / tan remendados y lindos,
que pudieran, a ser pías, / tirar el coche más rico.

³ Joaquín de Entrambasaguas, *Lope de Vega y su tiempo*, Barcelona: Teide, 1961, I, 219. Felipe B. Pedraza apunta una fecha posterior, más cercana a la publicación de las *Rimas*, en su artículo “La Gatomaquia, parodia del teatro de Lope”, *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, dirección de M. Criado de Val, Madrid: Edi 6, S. A., 1981, 565-580. Son muy interesantes las observaciones de Juan Manuel Rozas sobre el poema gatuno en sus *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. preparada por Jesús Cañas, Madrid: Cátedra, 1990.

Regocijados bajaron / de los tejados vecinos,
caballetes y terrados, / todos sus deudos y amigos:
Lamicol, Aramizaldo, / Marfuz, Marramao, Miscito,
Tumbahollín con Pieldezorra, / Rabicorto, Zapaquildo,
unos, vestidos de blanco, / y otros, de negro vestidos,
y otros, con ropas de martas / en cueras y zapatillos.

De negro vino a la fiesta / el gallardo Golosino,
luto que mostraba entonces / de su padre el gaticidio.

Cuál la morcilla presenta, / cuál el pez, cuál el cabrito,
cuál el gorrión astuto, / cuál el simple palomino.

Trazando quedan agora, / para mayor regocijo,
en su gatesco senado, / correr cañas cinco a cinco.

En este texto existe incluso coincidencia con dos de los nombres que aparecen en la silva V de *La Gatomaquia*, son Hociquimocho y Zapaquildo. En otra comedia, *Las almenas de Toro* de 1619, dice en el acto II:

Aman los perros, las monas, / los machos y los rocines,
y suspiran por sus fines, / como si fueran personas.

Mas todo es poco, igualado / al tierno y gruñido amor
de un gato maullador / por enero en un tejado.

¡Qué cosa es velle rondar, / haciendo espada la cola,
si no está la gata sola, / que nunca lo suele estar!

Pues si acaso hay dos o tres, / ¡qué dama, y qué melindrosa
se relame desdeñosa / el lomo, el cuello y los pies!

Llégase el gato atrevido / y dícele su razón,
en lengua que Salomón / no se la hubiera entendido.

Ella, en un tiple falsete, / respóndele que se vaya;
él la promete una saya, / y ella un favor le promete.

Los gatos que en torno están, / ya, con los celos crueles,
suenan cotas y broqueles / y hacia la gata se van.

Deshónranse unos a otros, / hasta llamarse fulleros;
erizan los lomos fieros / y empínanse como potros.

Comiéñzase una cuestión / que suele durar un día;
la lengua es algarabía; / celos y amor, la ocasión.

No hay en quien la paz se halle; / no hay quien los venga a prender,
ya para todo en caer / desde el tejado a la calle.

La Gatomaquia como poema, dejando aparte su burla a la épica, tiene su primer acierto en la estrofa utilizada. La poesía narrativa solía realizarse en octavas reales que provocaban cierto tono repetitivo en estas obras. Lope utilizó quintillas en el *Isidro* y aquí la silva, que permite mayor libertad y juego creativo a base de endecasílabos y heptasílabos. El argumento se desarrolla en siete silvas de distinto número de versos con un total de 2.802, prácticamente la medida de la mayor parte de sus

comedias. En este aspecto el poema está más cercano a su norma dramática que a su lírica; recordemos que *Fuenteovejuna* sólo tiene 2.453 versos, *El Caballero de Olmedo* 2.700 y *El castigo sin venganza* tres mil.

Otro punto que llama la atención es cómo combina dentro de cada silva versos y rimas para que, según quien hable o el tema tratado, tenga mayor o menor dignidad. Es un recurso que Lope siempre utilizó en sus piezas dramáticas buscando acomodar métrica y estilo a personajes y situaciones, dentro de esa polimetría que caracteriza a la comedia española para lograr mayor verosimilitud.

Uno de los consejos que ofrece Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias* es el uso de figuras retóricas. Cita expresamente la repetición, la anáfora, las ironías, las *adubitaciones*, los apóstrofes y las exclamaciones. En realidad dice muy poco sobre esta forma de expresión porque su experiencia como autor teatral le enseña que el lenguaje se debe acoplar a la calidad de los personajes. En el poema se utilizan como recursos cómicos numerosos ripios en pareados: Gatomaquia rima con Valaquia; cantilena con Juan de Mena; gorra con Calahorra; almanaques con Alfaques... En otro autor no sorprendería, pero en Lope que había demostrado sobradamente su talento lírico en obras anteriores se deja ver enseguida que trata de provocar la risa. Muy ingeniosas son las palabras de lenguaje *gateril* inventadas por el *Fénix*; usos sustantivos, adjetivos y verbos cuya espontaneidad nos hacen dudar a veces de su existencia anterior en el vocabulario español: *melindrífera* (I, v.98) de melindre; *marramizaban* (I, v.155) de marramizar, formación verbal sobre marramao; *nifiñafe* (I, V.198), calco de zipizape; *mizo* (I, V.325) lenguaje *mizo* por gatuno, es un calco sobre *miza*, en germanía amante; *piramizaba* (I, v. 370) del verbo *piramizar* hecho sobre Píramo cuando se encontró con Tisbe expirando, por tanto con el sentido de estar a punto de morir; *epistolio* creada por Lope probablemente para rimar con folio (II, v.128); *gatiquerer* (III, v.177); *gaticida*, término también empleado en *La Dorotea* por homicida (III, v.288), y que ya fue utilizada por Cintio Merotisso. *Gatifero* (IV, v.106); *desgatada* (IV, v.315); *micigriego* (VII, v.1) de gatos griegos, burla de la *Iliada*, contra Marraquiz “gato troyano”, ya que pierde la guerra. Otros vocablos apenas documentados anteriormente son *uñosa* (VII, v.6), *umbrípedes* (VII, v.105), *archimargiros* (VII, v.182) que, según Lope en su *Jerusalén*, es el “príncipe del ejército”.

La creación de los nombres propios de los gatos es acertadísima y podemos compararla, en ingenio, a los numerosos que aparecen en el *Quijote* cervantino: Gatilaso y Gatalea (VI, v.166) por Garcilaso y Galatea; Marraquiz que será denominado *Zapinarciso* por lo bello, o *Zapimarte* por lo belicoso; Zapaquilla y Mici-fuz; el sabio Garfiñato, Zapirón, Tragapanzas, Mocho, Mufildo, Panzudo... Utiliza para mayor comicidad el contraste. Junto a frases deliberadamente, y a veces en exceso, eruditas sitúa expresiones maliciosas, sirvan de ejemplo las siguientes: La re-catada ninfa, la doncella, / en viendo el gato, se mirló de forma / que en una grave dama se transforma / lamiéndose, a manera de manteca, / la superficie de los labios

seca, / y con temor de alguna carambola / tapó las indecencias con la cola;... (I, vv. 125-37). Zapaquilda, admirada, / huyó por el desván, la saya alzada; / que en lo que en las mujeres son las naguas / de raso, tela o chamelete de aguas, / es en las gatas la flexible cola / que *ad libitum* se enrosca o enarbola... (II, vv. 159-165); Micilda... de buena gana dio fácil oído / a los requiebros del galán fingido, / con que ya andaban de los dos las colas / más turbulentas que del mar las olas... (II, vv. 345-349). De esta forma provoca mayor hilaridad pues uno de los aciertos del poema es esa mezcla de cultismos y delicados pensamientos en contraste con donaires, a veces rozando los vulgarismos.

José Martínez Ruiz “Azorín” fue uno de los primeros en señalar que *La Gatomaquia* tenía estructura dramática al decir que: “es la contrapartida de *La Dorotea*... es el poema irrisorio de los celos... Lo que antes causaba el fervor, el entusiasmo, la cólera, el despecho de Lope, ahora es satirizado”⁴. También Agustín del Campo en su edición del poema (Madrid: Castilla, 1948) dice: “se nos impone en seguida la comparación con el teatro infantil, con la farsa amable y fantástica...”, y Antonio Papell señala que “es el mejor poema de su clase... Mejor que poema debería llamarse juguete; un juguete que absorbe la atención del niño de 72 años que es el *Fénix*...”⁵. Frank Pierce al estudiarla la califica de “comedieta alegre y brillante”⁶, en términos muy parecidos se expresan otros editores y estudiosos del texto lopiano.

En efecto los versos finales de *La Gatomaquia* parecen el inicio de una obra dramática: “... y para celebrar el casamiento / llamaron un autor de los famosos, / que estando todos en debido asiento, / en versos numerosos, / con esta acción dispuso el argumento, / dejando alegre en el postrero acento / los ministriales, y de cuatro en cuatro / adornado de luces el teatro”. Así ha sucedido siendo el poema transformado en obra teatral por el grupo Zampanó, en versión de Amaya Curieses y José Maya⁷. Éstos, sin apenas modificar el texto original, representaban el poema de Lope resumiéndolo en el programa de la siguiente forma:

“En los tejados de Madrid habita la gata Zapaquilda, de quien se enamora perdidamente Marramaquiz, gato madrileño, negro y apasionado a quien, después de conocerlo, la bella Zapaquilda da la palabra de casamiento.

Mientras tanto la fama de la hermosura de Zapaquilda se ha extendido más allá de los mares y ha hecho acudan a cortejarla infinidad de gatos, entre los que se en-

⁴ José Martínez Ruiz “Azorín”, *Lope en silueta*, Madrid: Árbol, 1935.

⁵ Antonio Papell, “La poesía culta de los siglos XVI y XVII”, *Historia general de las literaturas hispánicas*, II, Barcelona: Barna, 1951, 775.

⁶ Frank Pierce, *La poesía épica del siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1961, 303-304.

⁷ José Bergamín realizó una breve teatralización de *La Gatomaquia* titulada “Los tejados de Madrid” o “El amor anduvo a gatas” (Escenas de amor y celos). Figuración gatomática, lupiana y maullante de Tomé de Burguillos concertada y compuesta para el teatro por Doña Teresa Vericundia y famosamente conocida por La Zapaquilda”. Véase *Primer Acto*, n.º 21 (1961), 23-39.

cuentra el hidalgo Micifuz, con quien Zapaquilda, voluble y cruel, se compromete, olvidando la palabra dada a Marramaquiz.

Enterado Marramaquiz de tan triste noticia, rapsa a Zapaquilda y la encierra en una torre, hecho que provoca una encarnizada ‘guerra de gatos’.

El asedio a la torre se alarga de tal forma que Zapaquilda está a punto de morir por falta de alimentos. Marramaquiz, viendo la penosa situación de su amada, sale furtivamente a cazar para ella sin miedo al peligro que corre, con tan mala fortuna que es abatido por el arcabuz de un príncipe cazador de no muy buena puntería.

La gran aventura de los gatos la zanja un hombre inconsciente, sin dejar opción a que ellos la resuelvan a su manera. Sólo queda el lamento:

...“qué mal causa la mano
de aquel a quien se nombra ‘ser humano’...”

El poema gatuno queda estructurado dramáticamente de la siguiente forma:

1.º *Planteamiento de la acción*: se utilizan las silvas primera a tercera, de donde se extraen fácilmente personajes y diálogo. Se presenta el amor de Marramaquiz por Zapaquilda y aparece el rival Micifuf, gato forastero y adinerado que, gracias a su porte y su riqueza, conquista a la gata.

2.º *Nudo y desarrollo del tema*: son las silvas cuarta, quinta y sexta, centradas en los celos de Marramaquiz que lo trastornan y enloquecen. Mientras se concierta la boda entre Zapaquilda y Micifuf. Sin embargo el rival, al conocer el casamiento, se presenta en el momento de la ceremonia, rapsa a la novia y la encierra en una torre para ablandar su corazón en su favor. El novio ultrajado declara la guerra y se decide el asedio.

3.º *El desenlace*: como último acto, está de acuerdo con las teorías de Lope de Vega que aconsejaba no se desvelase la resolución de la comedia y se retrasase, a ser posible, a la escena final. En *La Gatomaquia* coincide con la silva séptima en que, una vez cercados los protagonistas, el hambre obliga a salir a Marramaquiz por los tejados, siendo sorprendido por un cazador cegato que lo confunde con un vencejo y mata al valiente galán gatuno.

El paso de poema a comedia se realiza sin apenas alterar su disposición textual y se observa en la representación cómo los versos posibilitan un diálogo fluido. El hecho no sorprende si tenemos en cuenta que, tal como indicó Rodríguez Marín en su estudio de *La Gatomaquia*, numerosos párrafos ya fueron utilizados por Lope en algunas de sus comedias. En *la noche de San Juan*, *Peribáñez*, *El desprecio agradecido*, *El valiente Céspedes*, *El mejor alcalde, el Rey*, *La Dorotea*, *El bobo del colegio*, *Las bizarriás de Belisa*, *Más pueden celos que amor*, *El remedio en la desdicha*, *El Caballero de Olmedo*, *Los Tellos de Meneses*, *Barlaán y Josafat*, *El cuerdo en su casa*, *La dama boba*, *La noche toledana* y *La villana de Getafe* aparecen fra-

ses y expresiones que también se encuentran en el poema gatuno, basten de ejemplo las siguientes: "... Y cantando y tañendo / los músicos con tanto desenfado / como si fuera su tejado el prado; ..." (silva III, 132-4) y en *La noche de San Juan*, acto III se encuentra el siguiente diálogo:

Don Juan	Música lleva el Prado.
Tello	Los tres parecen gatos en tejado.
Don Juan	Conozco aquel romance y quien lo hizo.
Tello	El tiplazo es lechón con romadizo...

En otro momento del poema, al hablar de los celos de Zapaquilda por Micilda, los compara a los de Fátima y Jarifa por el abencerraje Abindarráez y a los de Urraca y María de Meneses por los de Martín Peláez, el sobrino del Cid: "... doña María de Meneses / aquella a quien pedía / con palabras cortesas / las nueces su galán, si no bailaba..." (IV, vv. 162); Lope se refiere a lo mismo en *Los Telloz de Meneses*, acto II, cuando Tello, al leer las condiciones que impone el rey para dar la mano de su hermana dice: "Primeramente a mi hermana / ni en público ni en secreto / la habéis de llamar infanta / sino Elvira de Meneses"; interrumpe entonces la escena Mendo diciendo: "Baile, señora, te han hecho: / solo echad acá mis nueces / faltaba en ese secreto..."

En cuanto a los personajes, estos cuadran perfectamente con los de la comedia. Felipe Pedraza los señala muy acertadamente en su artículo referido y, al decir de los adaptadores, es lo que facilita su dramatización. Aparecen dos galanes, Marraquiz y Micifuf; una dama: Zapaquilda; otra que incitará celos: Micilda; un padre a quien se pide la mano: Ferramoto (o Ferrato en otra ocasión); y los criados respectivos: Maulero y Garraf y la criada Bufalía. Aparte, y como personajes secundarios, numerosos gatos, citados por su nombre, acompañan a los galanes, dan consejo a los mayores e, incluso, actúan en la guerra desatada en favor de uno u otro bando. Especialmente teatral es la escena final de la silva sexta en donde, reunidos los gatos con el marido ultrajado, cada cual da su opinión sobre el amor, los celos, el honor y la consiguiente venganza que deben tomar para reparar la ofensa (vv. 215-446).

Pedraza en su conclusión piensa que *La Gatomaquia* "es una risueña desmitificación de los mitos escénicos lopescos... Punto por punto, el poeta va reproduciendo en el mundo distorsionado de los gatos, los tics, los esquemas y motivos reiterados de su teatro: la fábula de amores, celos y honor... La estructura de la acción dramática", para mi querido colega "no cabe duda de la intención paródica de su teatro"⁸.

Para mí, sin disentir totalmente de esta opinión, *La Gatomaquia* es el final del proceso que emprende Lope con sus poemas narrativos. Estos, una vez abandonada su formulación culta, se van acercando más a la escritura que *El Fénix* mejor domina-

⁸ Felipe Pedraza, *op. cit.*, p. 580.

ba: la dramática. Es un proceso que inicia con *El Isidro* y concluye con el texto gatuno; a medida que sus versos se alivian de carga erudita, se aproximan más a la que había de ser su mejor producción y, sin embargo, la menos considerada por el autor.

Por eso *La Gatomaquia* de Lope ha servido de inspiración a varias piezas dramáticas. En la Biblioteca Nacional (signatura Ms. 14.495-14) se halla una farsa cómica titulada *Zapaquilda o la Metempsicosis*, sacada de un *vaudeville* de Scribe, cuya acción transcurre en Méjico en 1800, que utiliza referencias lopianas en su acción. También recogen referencias del Fénix *La gata de Mari-Ramos* o *El jardín de Vargas* (Biblioteca Nacional, Ms./16.085), *El gato y la montera* (B.N., Ms. 15.403/8) y el sainete *Los gatos de Madrid* (B.N. Ms. 14.530/19). Adaptaciones en torno al poema son las de Luis de Tapia, *Zapaquilda de viaje* (dibujos de Marco, Madrid: Calleja, 1931, B.N. I/c.^a 201/12); *La Gatomaquia*, adaptación para la juventud de Jaime Capdevila (Gerona: Dalmau, 1951, B.N. 7/19.365) y *El gato Micio* (adap. de Ignacio del Río Chicote, Madrid: Impexport, 1986).

En conclusión creo que lo más interesante de *La Gatomaquia* de Lope de Vega es, precisamente, su ritmo teatral, carácter que da más valor al conjunto de la obra. La acción gatuna es, en realidad, una comedia de capa y espada con desenlace dramático presentada en molde de poema épico burlesco. Es el final de un largo proceso de creación, aunque supone la consagración de esa fórmula y ese teatro, la *comedia nueva*, como género híbrido por el que tanto luchó.

MANUEL FERNÁNDEZ NIETO
Universidad Complutense

LAS EPÍSTOLAS DE LOPE DE VEGA

1

El estudioso de Lope de Vega, como el poeta mismo, empieza apoyándose en unos lugares comunes. “¿Cómo ordenar el océano?”¹, preguntaba Dámaso Alonso. Lo más hacedero suele ser admitir su existencia y su inmensidad, al que sólo nos dan acceso los vastos tópicos que el propio Lope fomentó, como ante todo aquel intercambio constituyente entre literatura y vida que nos sirve para bogar por los mares no sólo de su obra sino de toda una trayectoria del Renacimiento europeo, que pasa por Ronsard, Montaigne y los sonetos de Shakespeare. Pero he aquí que el método de aproximación, el que acentúa en Lope la vida literarizada, resulta ser tan problemático como el objeto de estudio; y no queda más remedio, al menos para el común de los lectores, que detener la navegación, echar ancla y empezar a explorar el limitado espacio al alcance de la vista.

Si en Cervantes se lee para luego vivir con ansia lo leído, en Lope se vive para poder luego escribir con afán lo vivido. Si en el mejor Cervantes la literatura conduce a la vida, la vida en el mejor Lope conduce a la literatura. Este esquema se adapta mejor al *Quijote* o a *La ilustre fregona* que a bastantes obras de Lope. La idea de una vida, de una larga vida literarizada, año tras año, que nos ofrecieron Vossler y Spitzer, no se entiende sin postular desde un principio una mutua fecundación entre la palabra escrita y la experiencia, entre el modelo cultural y el comportamiento, en ambas direcciones. Entre la poesía procedente de la vivencia y, como dice Antonio Carreño, la “vivencia como poesía”², el punto de arranque es la creencia en la vitali-

¹ D. Alonso, *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, en *Obras completas*, (Madrid: Gredos, 1989), IX, 354.

² A. Carreño, “Introducción” a Lope de Vega, *Poesía selecta*, (Madrid: Cátedra, 1984), 13.

dad contagiosa de la palabra, la fe en el libro, la entrega a la lectura y a la escritura, que legaron el Humanismo y el Renacimiento. No creo excesivo pensar que en un Petrarca estaba la semilla del talante cervantino y también del de Lope. ¿No se defendió Petrarca de quienes dudaron que había amado verdaderamente a Laura? Si Lope se limitara a la expresión directa de una experiencia tras otra, el resultado hubiera sido la naturaleza y el caos, en vez de lo que tenemos, que es el sistema de una cultura poética que se precia de abrazar la naturaleza. Es el orden cultural lo que permite desde un principio encauzar zonas enteras de una vida y su subsiguiente aprovechamiento artístico, imitando tanto lo leído como lo vivido. Vistos así, Cervantes y Lope no están tan lejos el uno del otro. Lope también pone a prueba la pertinencia para una existencia individual y concreta, sea la suya, sea la de uno de sus personajes, de unas normas generales y abstractas de conducta y de sentido.

El instrumento principal de la prueba es la reiteración. Sabido es que Lope acomoda versos que habían servido en una de sus comedias a las emociones y pasiones que expresa en uno de sus libros posteriores; y que incluso le coloca el mismo poema de amor a distintas mujeres³. No es pereza, ¡por Dios, tratándose de Lope!, sino coherencia y continuidad mostrar que una misma poesía *A* puede adecuarse a un suceso *a* y a otro *b*. El amor como fruto de cultura se confirma por superposición de muchos amores. Cuando se reúnen doscientos sonetos en torno al mismo paradigma amoroso, procedente del petrarquismo, como en las *Rimas* de 1604, es evidente que tanto la escritura como la experiencia descrita giran alrededor de unas mismas normas idealizadas. Las diferencias que fragmentan en el tiempo, los momentos vividos sucesivamente, quedan unidos por la búsqueda de un proceso unitario y la construcción de unos cancioneros⁴ en que se integran los diversos componentes lo mismo de la experiencia que de la escritura. Son frecuentes en toda la obra de Lope los indicios de esta tensión entre la dispersión, primeramente, y el afán de integración y recuperación ulterior.

El unanimismo de Lope no significa una mera entrega a las cosas como son. Ninguno reconoció mejor que él la diversidad de la vida española —recuérdese por ejemplo la comedia *San Diego de Alcalá*, en que aparecen personajes tan diferentes como el labrador, el hidalgo, el cristiano nuevo, el morisco y el guanche. La importante reflexión de Francisco Márquez Villanueva, en torno a sobre todo el *Isidro* y la *Dorotea*, ha iluminado el inmenso esfuerzo de Lope, cuya vocación era digamos que monista y centralizadora, por mitificar, purificar, modelar y unificar ese pluralismo tan real. En el *Isidro* Lope proyectó “una tabla de valores capaz de fundir ambas ortodoxias, religiosa y civil, en una fórmula simplificadora y al alcance de todos”⁵. Su

³ Véase José F. Montesinos, *Estudios sobre Lope*, (Méjico: Colegio de Méjico, 1951), 233, 241 ss.

⁴ Véase Pilar Palomo, “La poesía vivencial de Lope de Vega”, en *Historia de la literatura española*, ed. J. M. Díez Borque (Madrid: Taurus, 1980), 622-623.

⁵ F. Márquez Villanueva, *Lope: vida y valores*, (Río Piedras: Universidad de Puerto Rico), 1988, 61.

actitud no era la del escritor posible que acogiera pasivamente esa abstracción denominada el pueblo, sino “la de un magno forjador de mitos, dueño de armas de creadora ventaja que sólo él podía esgrimir”⁶. No es sorprendente sino, lo repito, coherente el que Lope, ante la diversidad de la propia vida y la complejidad de la propia personalidad, consintiera no la inercia sin forma ni resolución sino la transfiguración creadora y mitificadora.

Protestó Roman Jakobson en un ensayo conocido, “La generación que malgastó a sus poetas”, en torno a sobre todo Vladimir Mayakovsky, contra dos posturas frecuentes en los estudios literarios: el vulgar biografismo que percibe la obra como mera reproducción de la situación específica del autor en el mundo y en su vida; y el vulgar antibiografismo que niega dogmáticamente la existencia de una relación significativa entre la realidad vivida y la sensibilidad o la inteligencia del artista. En el vivir más profundo del escritor las dos esferas tienden a fundirse bajo la forma creada del mito del poeta, “the poet’s own myth”⁷.

Efectivamente, ¿es acaso concebible que lo compuesto a lo largo de tantas décadas por un poeta tan constante y fecundo como Lope no influya sobre su propia persona, no forje su presente y su futuro desde una interpretación que tiene que dar cabida y sentido, por mucho que la objetividad quede olvidada o superada, a los años pasados? Se habla demasiado del influjo de la vida sobre la escritura, y no bastante del influjo de la escritura sobre el propio poeta, de la creación sobre el creador. Lo que sí está muy claro es que en Lope se realiza y se cumple una prodigiosa vocación de escritor. Paul Bénichou, en su libro *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830)* (París, 1973), nos aclara que a partir de mediados del siglo XVIII y hasta el Romanticismo, de Voltaire a Victor Hugo, llegará la consagración del escritor considerado como conciencia rectora de una nación. Por medio de Balzac se afirmará poco después la concepción de la literatura como profesión. Pero con anterioridad hacía falta, siglos antes, que el escritor se presentara y reconociese a sí mismo como tal, sin melindres, afectaciones ni elegancias engañosas. Es lo que manifiesta Lope en grado sumo⁸.

Ahora bien, la claridad con que advertimos esta dimensión de su obra no se debe a factores cuantitativos sino a la actitud del poeta ante su propia obra, que él tantas veces rememora y califica. Si Lope literariza su existencia, transfigurándola, es notable también su proclividad a literarizar la literarización, convirtiendo sus comentarios en autocrítica y metapoesía, y su vida en la trayectoria de un escritor. Hoy parece moderno este Lope, el que se desdobra en Burguillos, el que se proyecta y trans-

⁶ *Ibid.*, 131.

⁷ Véase R. Jakobson, “The Generation that Squandered its Own Poets”, en *Language in Literature*, ed. de Krystyna Pomorska y Stephen Rudy (Cambridge, Mass., 1987), 181-183.

⁸ Véase Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. Jesús Cañas Murillo, (Madrid: Cátedra, 1990), 21.

muta en cuanto poeta. Antonio Carreño ha puesto de relieve algo decisivo, la configuración en la poesía de Lope de una voz elegida, suya, tan imaginada y literaria como empírica y real: por ejemplo, en las *Rimas humanas*, la automodelación de un yo escindido, hecho de dualidades⁹. Pues bien, estos personajes en que la voz de Lope en sus poemas se convierte, muchas veces se definen por sus actitudes ante la propia escritura. De ahí el interés, entre otras razones, de sus epístolas poéticas.

2

El género de la epístola poética se percibirá mejor si apuntamos desde un principio dos características suyas, tan obvias como primordiales. Lo propio de la carta en verso, en primer lugar, es que se manifiesta y presenta a sí misma como escritura, como correspondencia escrita, indicando, por ejemplo, la fecha en que se redacta, o a quién se responde. Es decir, no es poesía lírica, en el sentido tradicional, no es hija o sucesora del canto o de la canción. La poesía se declara como un ir escribiendo, aunque se eche mano luego de los recursos de la oralidad. Es este hecho, el que no se canta o modula la voz sino ante todo se escribe, dirigiéndose primordialmente a los ojos, lo que distingue radicalmente un poema dedicado a Gaspar de Barriónuevo de una epístola al mismo Barriónuevo. Ello queda muy claro en varias de las cartas de Lope, por ejemplo al principio de la enviada al Dr. Gregorio de Angulo (vv. 1-3):

Señor Doctor, yo tengo gran deseo
de escribirlos mil cartas, si me diese
lugar la desventura en que me veo;

o al disculparse con don Francisco de Herrera Maldonado (vv. 10-12):

De mal correspondiente me dan fama;
porque, como el ausencia causa olvido,
no ha olvidarse de escribir quien ama¹⁰.

Y se entiende fácilmente que José F. Montesinos no se interesara por estas epístolas en su selección de poesías líricas de Lope para los dos volúmenes de “Clásicos Castellanos” de 1925 y 1926, encabezados por prólogos que ejercieron durante años una influencia considerable.

Montesinos era a la vez, *mirabile dictu*, un gran filólogo y un finísimo crítico. Próximo a los poetas llamados hoy del 27, sus compañeros de generación, se dedicó

⁹ Véase Carreño, *op. cit.*, 67.

¹⁰ Con arreglo a este criterio no me parece una epístola la “Respuesta a don Sancho de Ávila”, de las *Rimas sacras*, en tercetos, porque no se presenta como tal, como correspondencia. Véanse las *Obras poéticas*, edición de José Manuel Blecua, (Barcelona: Planeta, 1989), 469-479 —edición a la que recorro en este artículo.

a la tarea urgente de aproximar al público las partes del “enorme tesoro poético” de Lope que según él mantenían aún todas sus virtualidades. Aquellos poetas fueron una postvanguardia, empeñados no en destruir sino en salvar las formas de la mejor tradición poética española, es decir, no en respetarlo todo sino en distinguir entre la “letra muerta” y la letra aún, o mejor dicho, ya viva¹¹. “Literatura viene a significar entonces” —recuerda uno de esos poetas— “lirismo”¹². Y así Montesinos descartó las epístolas en general, insuficientemente líricas, mas no sin reconocer su interés ante todo biográfico e informativo. “Lo que ha envejecido no son tanto las epístolas de Lope”, concluye, “cuanto el género mismo, que ahora se nos antoja tremendamente falso y artificial, lo que no era de ningún modo en el siglo XVII”¹³. No pensarán así otros excelentes lectores años después, como Fernando Lázaro Carreter y José Manuel Blecua¹⁴; pero sí Alonso Zamora Vicente, que repite: “no son ellas las que han envejecido, sino el género entero, que hoy nos resulta extremadamente caduco, artificioso”¹⁵.

Se equivocó el gran Montesinos; se equivocaba y no por tachar de artificiales las epístolas mientras procuraba defender la artificialidad de la *Arcadia*. No es hacedero rechazar el género mismo sin olvidar la epístola tan lúcida de Garcilaso a Boscán, los extraordinarios versos de Francisco de Aldana a Arias Montano, y la “Epístola moral a Fabio”, que es uno de los clásicos de la lengua. Yo no conozco en la Europa de los siglos XVI y XVII, más allá de las cartas de Clément Marot, que no tuvieron sucesores hasta La Fontaine, y de las de John Donne y Ben Jonson, tantos ejemplos valiosos del género como en España. Verdad es que vinieron después de aquel prólogo de Montesinos la traducción en 1933 del gran libro de Vossler, que dedica a las epístolas de Lope un par de páginas llenas de simpática comprensión, la publicación en 1934 por José María Cossío en un número de *Cruz y Raya* de la epístola de Aldana, alguna página crítica de Gerardo Diego, y la consagración de Fernández de Andrade.

Esta observación tan tautológica —la carta en verso se presenta como correspondencia, o finge serlo— ayuda a esquivar algunos malentendidos. Vossler opinó que el *Arte nuevo de hacer comedias* recurría a “la forma natural y tradicional” de “la epístola poética de estilo horaciano”¹⁶. Llevaba la razón si nos limitamos a ver en el *Arte nuevo* rasgos propios del *sermo* horaciano, como la informalidad, el acento personal, los cambios rápidos de rumbo y de tono —y si se quiere, hasta el verso blanco—. Rozas, el admirable Rozas se desvivió lo indecible por ir más lejos y conside-

¹¹ Montesinos, *Estudios sobre Lope*, (México: El Colegio de México, 1951), 119.

¹² Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía*, (Madrid: Alianza, 1961), “Apéndice” 185.

¹³ “Introducción” a Lope de Vega, *Poesías líricas*, Madrid, 1925-26, II, p. LVIII.

¹⁴ Véanse F. Lázaro Carreter, *Lope de Vega. Introducción a su vida y obra*, (Salamanca: Anaya, 1966), 122; y J. M. Blecua, ed. de Lope de Vega, *Obras poéticas*, (Barcelona: Planeta, 1989), 8, 521-523.

¹⁵ A. Zamora Vicente, *Lope de Vega. Su vida y su obra*, (Madrid: Gredos, 1961), 188.

¹⁶ K. Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, 2.^a ed. (Madrid: Revista de Occidente, 1940), 146.

rar el poema como una epístola leída ante un público¹⁷. Pero es esto lo que suele llamarse un discurso —un discurso de encargo—. No convence la concepción del *Arte nuevo*, que no implica correspondencia alguna, como carta en verso. Ciento que Lope tenía presente la epístola *ad Pisones*, con sus preceptos y consejos, los del hombre mayor y poeta experimentado que se dirige, como en las demás epístolas de Horacio, a unos amigos más jóvenes. Pero no es ese el marco en que se sitúa buena parte del poema de Lope. No nos pasemos de listos. No es básicamente una carta el *Arte nuevo* sino un discurso, retóricamente dispuesto¹⁸, una *apologia pro domo sua*, y un escrito compuesto, como tantos otros, a petición de alguien, en este caso, de un colectivo de entendidos académicos.

Mi segundo apunte es aún más obvio. La escritura epistolar se produce prioritariamente como vida sin literarizar, en la sociedad misma, la de todos los hombres y mujeres que saben escribir, como instrumento cotidiano de relación interpersonal. Es un cauce de comunicación social que desde los albores de la civilización mediterránea fue objeto de cuidado y enseñanza, así como origen también de determinados géneros literarios. Vale decir que la práctica de uno de estos géneros es uso a la vez de un cauce de comunicación social, extramuros de la literatura, y cultivo de un paradigma literario. No es de extrañar que en este ámbito mixto, donde el arte se cruza con la existencia cotidiana, Lope se sintiera como el pez en el agua.

Recuérdese que la carta estaba en todas partes. Una gran ola de epistolariad había cubierto Europa desde sobre todo la década tercera del siglo XVI, los tiempos de Guevara, el manual de Erasmo, el de Vives, Marot, Aretino y las *lettere volgari* en Venecia. Esa inundación penetra por todos los resquicios de la escritura. La carta se introduce en los géneros no epistolares. Sirve de envoltorio para un relato entero, como *Lazarillo de Tormes*. Los humanistas redactan los prólogos de sus libros en forma de epístolas. En las novelas de caballerías y las narraciones pastoriles, de *Tirant lo Blanch* a *La Galatea* de Cervantes, las cartas son muy frecuentes. En las obras de teatro el uso de una carta provoca equívocos y adelanta la acción. Ophelia escribe a Hamlet y don Quijote a Dulcinea¹⁹.

Pero no se busquen ambigüedades donde no las hay. He procurado responder en un ensayo reciente a la pregunta: ¿cuándo es una carta literatura?²⁰ La cuestión de la literariedad de un texto epistolar no coincide con la de su calidad. No se trata sólo de

¹⁷ Rozas, *op. cit.*, 283.

¹⁸ Ni es una solución postular, como José Rico Verdú en su muy bien informado artículo “La epistolografía y el *Arte nuevo de hacer comedias*”, *Anuario de las Letras*, XIX (1981), 133-162 —que se han confundido siempre la oratoria y la epistolariad— entre las que ya distinguió Vives en su tratado epistolar de 1536. Véase al respecto mi ensayo “Al borde de la literariedad” (nota 20).

¹⁹ Véase C. Guillén, “Notes Toward the Study of the Renaissance Letter”, en *Renaissance Genres*, ed. Barbara K. Lewalski (Cambridge, Mass: Harvard University Press), 1986, 70-101.

²⁰ Véase C. Guillén, “Al borde de la literariedad: literatura y epistolariad”, *Tropelías*, 2 (1991), 71-92.

escribir bien, aunque un dulce estilo desde luego no desagrada a nadie. Lo que hace que unas cartas se perciban como literarias, para bien o para mal, es su adscripción a uno de los géneros epistolares. En vida de Lope estos géneros son fundamentalmente dos: la epístola familiar, en la estela de Cicerón, Plinio, Séneca, Petrarca o Guevara; y la epístola en verso, que todo lo debe a Horacio. Juan de Segura había publicado su *Proceso de cartas de amores* en 1549, pero la novela epistolar no se establecerá como género hasta el siglo XVIII.

3

Lope no se privaba de nada. Su afán integrador y totalizador le llevaba a admitir las instituciones vigentes, y entre ellas los géneros literarios, que eran las instituciones establecidas de la sociedad literaria. Los cultivó todos, salvo la novela picaresca²¹. Conocía desde luego el *Lazarillo*, que cita extensamente en una de sus epístolas²²; era amigo de Mateo Alemán, para cuyo *San Antonio de Padua* escribió un poema laudatorio, pero no quiso, a diferencia de Quevedo, hablar por boca de un personaje que era símbolo de pertinaz distancia y marginación. Claro que ante la escritura epistolar sí quiso, afrontando el desafío de poco menos que todas sus virtualidades.

El prólogo de corte humanístico, al borde de la obra prologada y de la literariedad, le interesó, con su marco epistolar. Así como al final de *La Filomena* (1621) su “Respuesta” era un ensayo de crítica erudita, acerca del culteranismo, las doctas páginas que se presentan en *La Circe* (1624) con el título de “Epístola séptima” introducen una égloga del Príncipe de Esquilache, y las de la novena, la explicación de su insistido soneto “La calidad elementar resiste”. Ciento que lo principal es la querencia en Lope hacia el dialogismo, la amistad, la polémica, la seducción, o sea, todo cuanto supone siempre la copresencia implícita de un “tú” que orienta, imanta y actualiza las palabras de un “yo”. No sorprende que las tres novelitas incluidas en *La Circe* tengan siempre presentes a la destinataria, Marcia Leonarda, dirigiéndose a ella constantemente²³, y que en una de sus intervenciones el narrador diga, tras haber introducido las cartas cruzadas entre Lisardo y Laura:

Los amantes que esto guardan donde hay peligro, ¿qué esperan, señora Marcia?
Pues en llegando a papeles... ¡Oh papeles, cuánto mal habéis hecho! ¿Quién no tembla de escribir una carta? ¿Quién no la lee muchas veces antes de poner la firma? Dos cosas hacen los hombres de gran peligro sin considerarlas: escribir una carta y llevar a su casa un amigo²⁴.

²¹ Véase Lázaro Carreter, *op. cit.*, 59.

²² En “Al contador Gaspar de Barrionuevo”, vv. 289-300; y también *La Dorotea*, I, I.

²³ Véase Francis C. Hayes, *Lope de Vega*, (Nueva York, Twayne), 113.

²⁴ *Obras poéticas*, ed. Blecua, 1068.

Efectivamente, bien conoce Lope las posibilidades novelescas de las cartas o “papeles”, por lo general *lettere amoroze*, como aquella que escribe Flérida, con mucho recato, y a la que resiste el protagonista del *Peregrino en su patria* en el Libro V de la novela. En las cartas los personajes suelen escribir, curiosamente, lo que no pueden o quieren decirse cuando están juntos²⁵.

En cuanto al uso de la carta en el teatro, haría falta que un arrojado colega se atreviera con él. Yo sólo puedo decir que sus posibles relaciones con el argumento y el espacio teatral son muchos, es decir, con todas las cosas o los seres que quedan fuera del escenario. La carta enlaza el dentro con el fuera, el antes con el después. Todos recuerdan aquella carta que la enamorada Dorotea, separada de Fernando, le escribe en el Acto III, escena 6. Se ha dicho que es una Heroida de sabor ovidiano, cuyo protagonista es una mujer abandonada que suplica a su amante perdido²⁶. Claro que Dorotea lamenta la ausencia de Fernando, pero el desahogo de la carta es para ella la ocasión de comentar y revivir lo sucedido anteriormente (I, 5), interviniendo en el pasado y el futuro. La carta es un eslabón de la acción en el tiempo, perfectamente vinculada al resto de la obra.

No me incumbe, en esta breve apreciación de las epístolas literarias de Lope, examinar su correspondencia —publicada no por él sino por abnegados lopistas siglos después— con el duque de Sesa y algunas otras personalidades. Lope tenía muy claro que ciertos textos, superando los límites de lo privado, literarizando lo efímeramente cotidiano, aspiraban a ser publicados; y que otros no. Se conserva una carta al joven poeta sevillano Diego Félix de Quijada y Riquelme, de mayo de 1621, donde le anuncia que va a publicarse la epístola en verso que le ha escrito —para *La Filomena*, efectivamente—, pero que por pereza no se la va a mandar: “una carta en verso escribí a v.M.; estoy tan poltrón, que por no trasladarla va en el libro”²⁷. En lo que toca a las cartas que sí envió, y que leemos hoy, se restringen tanto al entorno inmediato y al presente, o sea, son hasta tal punto privadas y concisamente alusivas que no pueden entenderse sin la constante aportación de información erudita de carácter biográfico y externo. Paradójicamente, el formidable biografismo crítico que hace tan difícil que nos acerquemos a la obra poética de Lope como literatura, se vuelve en este caso, *mutatis mutandis*, indispensable; y precisamente en la medida en que estas cartas, que no se adhieren al género de la epístola familiar, no son literatura.

4

Las epístolas en verso, tan variadas, no se distinguen las unas de las otras de manera sólo individual. Parecen responder a modelos, estilos o temas diferentes, que

²⁵ Véase “Al borde de la literariedad”, 81.

²⁶ Véase Edwin S. Morby, ed. de *La Dorotea*, (Madrid: Castalia, 1987), 280, n. 145.

²⁷ *Cartas*, ed. Nicolás Marín, (Madrid: Castalia, 1985), p. 248.

nos convidan a que hoy las dividamos subgenéricamente. Advertimos primero que no todas, ni mucho menos, emulan el paradigma que había prevalecido en España, el de la epístola moral de origen horaciano que, basándose en la amistad, elaboraba unas reflexiones sobre cuestiones de “filosofía moral”. Las epístolas de Lope pueden agruparse últimamente en cinco modalidades, pero no sin tener muy presente la frecuencia con que éstas se combinan y entremezclan, en consonancia con la especial pluralidad, la apertura y la improvisación propias de la escritura epistolar.

Se destacan, en primer lugar, las epístolas de carácter ficticio o novelado, como la dirigida por Alcina a Rugero en las *Rimas*, que sí es una Heroida de tipo ovidiano²⁸ (vv. 1-2):

La más leal mujer de las mujeres
escribe al más ingrato de los hombres.

La epístola en verso del siglo XVI solía cultivar tonalidades realistas, prenovelescas, o lo que prefiero llamar la ilusión de no-ficcionalidad. El capitán Aldana escribe a su admirado Arias Montano el 7 de septiembre de 1577, como dice al concluir, y el lector se lo cree (aunque eran muchos los numerosos siete). Aquí no, pues Alcina y Rugero son “personajes de los poemas caballerescos italianos”²⁹ y el autor pone en boca de una celosa mujer imaginada sentimientos de lealtad y ternura. Lope da vida, como en el teatro, a una mujer encantadora, Alcina, que nos convence cuando dice (v. 81):

¡Oh cuánto un hombre tierno mueve y daña!

Tal vez por ser novelesca, esta epístola es más fácilmente coherente y homogénea que otras. Sin embargo el estilo se allana al final, dando paso a una escena de vida doméstica —tan de Lope pero también de Boscán en su epístola a Don Diego Hurtado de Mendoza—, cuando Alcina pide que su amado vuelva a casa, ofreciéndole (vv. 209-214)

cama en que duermas, mesa donde comas,
que de nuevo te sirvo y te conquisto.

¡Qué pavos, qué perdices, qué palomas,
qué francojines, qué faisanes crió!
¡Qué vinos te daré llenos de aromas,
y qué alma te daré, Rugero mío!

²⁸ Véase Blecua, *Obras poéticas*, 180, nota.

²⁹ *Ibid.*, 180, nota.

Imaginada también es la sudamericana Amarilis de la epístola “Belardo a Amarilis”, de la *Filomena*, puesto que Lope no la conoce y además caracteriza perfectamente la ilusión de quien toma la pluma para responder a una mujer desconocida cuya carta desde muy lejos ha navegado hasta él (vv. 4-6):

Lo que en duda temí tendré por cierto,
pues, desde el mar del Sur, nave de pluma
en las puertas del alma toma puerto.

Lo cual le da pie al poeta para presentarse, resumiendo años de su vida de escritor y hermoseándose, como corresponde al Belardo poético y a algunos acentos de epístola moral (vv. 193-195):

Mi vida son mis libros, mis acciones
una humildad contenta, que no envidia
las riquezas de ajena posesiones.

Puede también recordarse en este contexto la epístola “Serrana hermosa, que de nieve helada” que se incluye en *El peregrino en su patria* (III); y que Montesinos admiró, excepcionalmente, introduciéndola en su selección³⁰. La elegía se traba con la carta. Un personaje de la novela, Jacinto, compone esta elegía amorosa, cuya forma epistolar le permite dirigirse directamente a la amada ausente.

De estilo no ya mediano sino elevado inicialmente son las epístolas, en segundo lugar, de carácter ante todo panegírico. Pienso en las dos primeras de *La Circe*, a don Antonio Hurtado de Mendoza, secretario de Su Majestad, y a Fray Plácido de Tosantos, del Consejo de la misma; y también, de la *Filomena*, la escrita para Francisco de Rioja, singularmente artificiosa. En la primera sobresalen las alabanzas del Rey y del Conde-Duque, más propias de una oda encomiástica, no sin reconocer lo difícil de la empresa (vv. 235-237):

Yo, siempre agradecido, estoy pensando
qué hipérboles, qué versos, qué concetos
irán mi amor y mi obligación mostrando.

Pero Lope en ninguna de estas cartas pierde la ocasión de hablar de sí mismo, poniendo a prueba la flexibilidad del género, como ante todo la nada habitual posibilidad de pasar de un nivel de estilo a otro, dentro de un mismo poema —el “ágil cambio de estilos” que observó Vossler en las epístolas³¹—. Deben representarse lo mis-

³⁰ Véase Montesinos, “Introducción”, XXXVII.

³¹ Karl Vossler, *op. cit.*, 178.

mo el tú, la persona a quien se escribe, que el yo escritor. Para ello es menester practicar un arte del que Lope es maestro, el de la transición, muchas veces con exclamación o interrogación. Y Lope contará no lo que está haciendo, sino lo que ha hecho. Su querencia es el recuerdo, la recapitulación, la confesión. Ello no exige en absoluto que leamos sus versos en clave biográfica, sino que reconozcamos en la epístola la ocasión para el poeta de pintar su vida, cultivando un arte más, el del autorretrato, y de recrearse en la recreación.

Es más, estos momentos ¿no contribuyen todos a la paulatina creación de Lope de Vega —en cuanto escritor— por sí mismo? Otro tanto sucede, en efecto, en la epístola a Tosantos, asimismo heterogénea y sin embargo perfectamente articulada. Ahora Lope aristoteliza, como él dirá, introduciendo una difícil dimensión filosófica que intenta pero no logra emular ni los más altos conceptos de la epístola de Aldana, ni la opulencia expresiva de Góngora. El poeta vuelve a apelar primero a la transición interrogativa (vv. 133-135):

Mas ¿qué dirá la multitud profana
de aquesta celestial filosofía,
que siempre atiende a la terrestre humana?

y, antes de reanudar el encomio, a la transición autocrítica (vv. 145-147):

Terrible digresión; mas era el texto
digno de aquesta glosa, aunque distinto
del justo panegírico propuesto.

En la *Filomena* es encomiástica también la epístola al conde de Lemos, donde la humildad del poeta ante el gran aristócrata le obliga a moderar el vuelo de un estilo noble pero no gongorino.

Epístola con oda, epístola con elegía: no nos sorprendan estos encuentros de géneros, entonces frecuentes. Los modelos genéricos, teóricamente dispares, se tocan y hasta se combinan en el momento y en el acto de escribir. Y luego estas conciliaciones se vuelven a su vez modélicas. En el mundo literario, a diferencia del animal y del vegetal, las especies híbridas suelen tener descendencia. Me refiero ante todo a una tercera modalidad en Lope, importante, la epístola satírico-literaria. En este caso la *contaminatio* se remonta al paradigma latino. El propio Horacio dedica en su madurez unas epístolas en verso a la búsqueda positiva de un camino ético, pero no sin volver una y otra vez al ademán negativo, a la indignación sin la cual la filosofía moral se aleja demasiado de la realidad humana. Son las más conocidas, por la copiosa información que contienen, como ya apuntaron Rennert y Castro³², estas épis-

³² Américo Castro y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, 2.^a ed., (Nueva York: Las Américas, 1968), 271.

tolas de Lope al contador Gaspar de Barrionuevo, de hacia 1603³³, a don Francisco de la Cueva y Silva, al Dr. Gregorio de Angulo³⁴, y a don Diego Félix Quijada y Riquelme. La carta a Barrionuevo, comenta Gerardo Diego entusiasmado, es “encantadora”, si bien con “el abandono constructivo característico del género”³⁵. Se publican las tres últimas en 1621, con *La Filomena*, y en ellas abundan las declaraciones anticuleranas y las noticias del mentidero literario de Madrid. Con la abundancia de vocabulario que es característica de la escritura satírica y cómica, Lope se defiende, critica a los críticos, que llama “poeticidas” (a don Francisco de la Cueva, v. 104), se mofa de los malos poetas, alaba y enumera prolíjamente a los buenos, y, por supuesto, se autorretrata. La amistad sincera y el afecto se expresan reiteradamente. ¿Sinceridad o amistad? Claro está que la sinceridad, en la literatura como en la vida, es una hipótesis de trabajo. Pero Lope consigue convencernos de la autenticidad de la actitud epistolar, esencialmente afectuosa.

El poema epistolar, por fuerza múltiple, daba entrada en la carta a Quijada a una digresión sobre el amor platónico, que el Lope maduro hace suyo. Esta escritura meditativa se explaya en al menos dos epístolas sobre todo “filosóficas”—a Juan Pablo Bonet y a don Lorenzo Vander Hamen—, muy digresivas, donde las nociones neoristotélicas resultan forzadas y tibias, salvo en aquellos momentos en que el poeta logra convertirlas en experiencias vividas, existenciales. Así cuando habla, a Vander Hamen, del conocimiento de sí mismo (vv. 190-192):

¡Oh gran conocimiento, que ilustrada
dejas el alma desta luz hermosa,
imperio ilustre de la noche errada!

Muchas veces el verso brilla a solas y deslumbra, sin el realce de la rima, como ese mismo:

imperio ilustre de la noche errada.

Lo importante es que la idea, como en la epístola de Garcilaso a Boscán, sea narrable: algo que ha ocurrido y ocurre.

Pueden situarse, por último, en un quinto grupo, las epístolas predominantemente morales, que son la tercera y novena de *La Filomena* —a Baltasar Elisio de Medina y a don Juan de Arguijo— y la cuarta y quinta de *La Circe* —a don Francisco de Herrera Maldonado y al Dr. Matías de Porras—. Estas epístolas, más próximas al

³³ Blecua, ed. de *Obras poéticas*, 212, nota.

³⁴ Véase Juan Millé y Giménez, “La epístola de Lope de Vega al Dr. Gregorio de Angulo”, *Bulletin Hispanique*, XXXVII (1935), 159-188.

³⁵ *Rimas*, ed. y Prólogo de Gerardo Diego (Madrid: Palabra y tiempo, 1963), 32.

modelo de Horacio, como también a Aldana, los Argensola y la “Epístola moral a Fabio”, creo que son sin duda, con las noveladas, las mejores.

Con Horacio el hombre asume la riqueza de la vida, que es una sucesión de perplejidades, de elecciones entre virtualidades y contrarios. La vida es un devenir y el hombre es perfectible. Es esto lo que el poeta no enseña sino comparte, a lo largo de un común proceso, con la persona a quien escribe. La epístola moral, centrada en la amistad, acerca así la ética al vivir. Las de Lope lo consiguen en sus mejores momentos, en que se reflexiona sobre la propia existencia, de amigo a amigo, no didáctica sino generosamente. La dirigida a Herrera Maldonado es poco más que una epístola noticiosa, dicho sea con término ciceroniano. Lope habla con ternura de sus hijos, pero también del ocio y la vida en el campo. Para Matías de Porras el poeta, en torno a un ambiente también doméstico y cotidiano, con la famosa estampa de su hijito Carlillos, reflexiona sobre el discurso imprevisible de la vida (vv. 19-20):

¡Por cuántas variedades de accidentes
pasan los hombres, nunca imaginados...!

Claro que siguen mezclándose los pensamientos con los *exempla*, las anécdotas, las digresiones y pullas satírico-literarias —también en la carta a Baltasar Elisio de Medinailla, la más horaciana, con el proyecto de vida retirada *cum libris*, de trabajo en común de dos poetas, mejorados por el amor divino.

Reléase la importante epístola moral a don Juan de Arguijo, que consta de noventa y nueve estrofas; y que tiene la simpática virtud de no ser tan moralizadora y didáctica como otros ejemplos del mismo género (sin ir más lejos, “La epístola moral a Fabio”). El tema principal es la brevedad de la vida del escritor: *ars longa, vita brevis*. Si hay lección moral, es la que el propio poeta deduce del discurso de su propia existencia. Lope no se propone sino compartir con el amigo y destinatario la conciencia que él tiene, en esta etapa de plena madurez, de lo que prefiere llamar su “humilde” suerte; y ello desde el primer terceto:

En humilde fortuna, mas contento,
aquí, señor don Juan, la vida paso;
ella pasa por mí, yo por el viento.

Es el talante que ya notamos en la epístola de Belardo a Amarilis (“mi vida son mis libros, mis acciones / una humildad contenta”). Lope dice otras cosas de pasada, con la facilidad de digresión que el género consiente —se permite “aristotelizar epistolando” (v. 35) y sobre todo aludir irónicamente a los errores y desvaríos de los culteranos—, pero sin perder nunca el rumbo del poema y su preocupación por el veloz paso del tiempo y la edad del poeta. En unos versos céntricos se manifiestan unos valores de hondo sabor clásico, como la moderación, la contención y fuerza de espí-

ritu, ante la vida breve, y el dominio de sí mismo, puestos siempre en relación con la trayectoria vital de quien escribe en cuanto escritor. En casi un solo momento se encadenan unos tercetos notablemente acertados, por el temple de ánimo que comunican (vv. 46-60):

Pero volviendo a lo que más me exhorta,
que es el discurso de mi humilde vida,
me admira el verla tan ligera y corta.

Pasan las horas de la edad florida,
como suele escribir renglón de fuego
cometa por los aires encendida.

Viene la edad mayor, y viene luego,
tal es su brevedad, y finalmente
pone templanza el varonil sosiego.

Mas cuando un hombre de sí mismo siente
que sabe alguna cosa, y que podría
comenzar a escribir más cueradamente,

ya se acaba la edad, y ya se enfriá
la sangre, el gusto, y la salud padece
avisos varios que la muerte envía.

Es evidente que en lo esencial se trata de la vida del escritor, apreciada por un poeta para otro poeta (vv.73-75, 85-87):

Sale bañada en plata la mañana,
vestida de aires frescos y de olvido,
habiéndose de ver tan presto cana...

¿Cuál es la edad mejor para el poeta?
No sé cómo os lo diga: que en España
es varia en opiniones esta seta.

Y así, cada vez más profesional, Lope esboza un pequeño viaje al Parnaso, con su galería de buen número de poetas, colegas suyos y de don Juan. Todos ellos reciben grandes elogios. Es un ejercicio más de *amplificatio*, que no altera la estructura total. Lope demuestra la generosidad de su criterio crítico. Va quedando claro también que la “humilde fortuna” de Lope —y se supone que asimismo la de Arguijo— se debe a la bajeza de críticos mentirosos y nada elogiosos, ilustrada por otra anécdota amplificadora, la de Alejandro y Doricleo (vv. 229-249). En consecuencia, se hace necesario, para volver al rumbo inicial, una transición, que facilitan una vez más la interrogación y la *correctio* (vv. 250-255), con el adverbio “dónde”:

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

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

No carece Lope, como decía Vossler, de coquetería. Claro que en epístolas como la que se viene escribiendo y que vamos leyendo, a diferencia de los *capitoli* italianos, sí se engarzan las razones; y que la relativa confusión del detalle cede el paso finalmente, como la confusión de la vida misma, al orden y sentido que el poeta se esfuerza por destacar. Y por ello Lope, a punto de terminar, engarzando razones, vuelve a recordar y remodelar los años pasados (vv. 283-291):

Encerróse conmigo mi fortuna
en un rincón de libros y de flores:
ni me fue favorable ni importuna.

En tierna edad canté guerras y amores,
para sin protección disculpa tengo
de no ser más que letras los errores.

Y no penséis que al desengaño vengo,
divino ingenio, vos, tarde y sin gusto;
años ha que le tengo y le entretengo.

Hemos visto, pues, que Lope cultiva la apertura y extremada *varietas* de la carta poética, pero con completo dominio de la construcción de su estructura, que es extremadamente temporal. El encanto del género está en esta difícil conjunción, que Lope aprovecha como imagen de la vida, es decir, del rumbo progresivo, zigzagueante, confuso, pero autocorrectivo y esperanzado, de su propio vivir, tal como él lo viene entendiendo y recapitulando.

En la poesía, lo imprescindible es el cruce de la palabra con el tiempo. Mirada así la epístola es, si no lírica, poesía. Vemos cómo se va escribiendo el poema. Asistimos a cómo el poeta va imponiendo y proyectando un orden sobre la sucesividad temporal de las palabras. La victoria sobre el proceso es de por sí un proceso, y la superación de lo meramente sucesivo es también sucesiva. Con cada terceto, cada verso, el acierto puede llegar, o puede aplazarse; y percibimos con claridad que esta escritura ni oculta ni pierde su tensión de riesgo y su carácter de siempre renovada improvisación. La escritura misma es una aventura.

También vimos que Lope da unos frecuentes golpes de timón que son autointerrogaciones, o reflexiones sobre el estilo adecuado, o críticas de su propia práctica.

Todas estas intervenciones son metapoéticas. Por ejemplo (al conde de Lemos, vv. 19-21):

os aviso...
que amor me da palabras de improviso.

O (a Hurtado de Mendoza, vv. 149-150):

Mas cuando en familiar estilo escribo,
¡qué bachillera andáis, filosofía!

O también (al conde de Lemos, vv. 55-57):

¡Qué prólogo tan largo y excusado!
¡Qué extraño exordio! No diréis, Mecenas,
que no es mayor respeto hablar turbado.

Y (a Barriónuevo, vv. 369-370):

Quedaos con Dios, Gaspar, y no os ofenda
este discurso tan prolijo y necio.

Actitud que se cifra en una figura retórica que Lope tuvo muy presente, la *correctio*, pariente de los procedimientos de *captatio benevolentiae*; y de la figura dubitativa, aunque no tanto, puesto que no es lo mismo decir “yo me corrijo” que “yo dudo”, según sugirió entre tantos Quintiliano (*Inst. orat.* IX, III, 89). Una figura se refiere a lo dicho, la otra a lo que queda por decir y hasta por pensar. Recordemos que en el *Arte nuevo de hacer comedias* se incluye, entre las “figuras retóricas” que “importan” (vv. 317-318):

las ironías y adubitaciones,
apóstrofes también y exclamaciones.

Addubitatio ponían algunas Retóricas por *dubitatio*, figura de la que también escribió Quintiliano (IX, II, 19) que produce la impresión de que decimos la verdad. El maestro Jiménez Patón, tan lopista, como es bien sabido, escribe “adubitación” y también “dubitación” en su *Elocuencia española en arte* de 1604³⁶, no sin citar la estrofa de la *Angélica* que comienza

³⁶ *Elocuencia española en Arte*, por el Maestro Bartolomé Ximénez Patón, Toledo, Thomas de Guzmán, 1604, f. 70 v.: “Addubitación, en griego Aporía, es cuando dudamos qué diremos, o qué haremos, por falta de cosas o abundancia...”

Adónde iré que si los ojos vuelvo
al mar, no hay leño de mi nave fuerte....,
y termina
...ni pena sabe el mundo más temida
que disponer de una confusa vida.

Las dos posturas, correctiva y dubitativa, con “dónde” o “adónde”, aparecen reiteradamente. Conocidísima es la carta de 14 de agosto de 1604 en que Lope murmura y dice: “no cumpla cosa que diga, ni pague si no es forzado, ni favorezca sin interés, ni guarde el rostro a la amistad, y no más, por no imitar a Garcilaso en aquella *figura correctionis*, cuando dijo: a sátira me voy mi paso a paso...”³⁷. Es evidente que a Lope le encantaba el terceto famoso de la Elegía II (“Mas ¿dónde me llevó la pluma mía?, / que a sátira me voy mi paso a paso, / y aquesta que os escribo es elegía”), citado en un terceto suyo de la epístola a Vander Hamen (vv. 31):

Pero advertid que dijo Garcilaso:
“Aquesta que os escribo es elegía,
y a sátira me voy mi paso a paso.”

Y sobre todo es el *dónde* de Garcilaso, que cuestiona el rumbo seguido y por seguir, quizás rectificable, quizás de dudoso destino, lo que vuelve en la epístola al conde de Lemos (vv. 283-285).

Mas ¿dónde voy, que si el amor responde,
señor excellentísimo, que sabe,
porque es amor, y amor que os debo, adónde?

y en la dirigida a Gregorio de Angulo (vv. 121-123):

Mas ¿dónde voy con desatino tanto?
¡Cuán lejos del propósito me veo!
¡Por dónde volveré? De mí me espanto.

Son momentos de modestia, sí, pero también de voluntad de corrección, y hasta de contrición, desde la mirada que recupera los caminos del pasado —los de la “confusa vida” real— y recompone y reconstruye y levanta una vida nueva de escritor a lo largo del camino abierto en las epístolas poéticas.

CLAUDIO GUILLÉN
Universidad Pompeu Fabra

³⁷ *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. de A. G. de Amezúa (Madrid, 1941), III, 4.

LOPE, POETA DE CANCIONERO

Lope de Vega se educó poéticamente leyendo y asimilando varios tipos de poesía que circulaban paralelamente en la España del último tercio del siglo XVI; junto a la poesía italianista, que en las décadas centrales del siglo gana la partida a la cortesana, hay que contar con la pervivencia de cuatro corrientes del siglo XV que José Manuel Blecua dividió así: a) Poesía lírica tradicional; b) El Romancero; c) La poesía culta del siglo XV, Mena, Manrique, y d) La poesía del llamado *Cancionero general*.

Evidentemente no se trata de corrientes que se puedan deslindar con nitidez, pues en el *Cancionero general* hay muchos poemas de Mena y de Manrique y en él encontramos algunos romances; por otra parte, poetas tan cultos como Juan del Encina o Diego de San Pedro componen romances trovadorescos, por lo que estos deslindes nos servirán sólo de modo orientativo. En un sentido amplio las cuatro corrientes mencionadas forman parte de la poesía de cancionero; pero en un sentido más restringido, que es el habitual, identificamos “poesía de cancionero” con la poesía cortesana que nos ha llegado en las colecciones poéticas comprendidas entre el *Cancionero de Baena* y el *Cancionero general*, dejando fuera la lírica tradicional y el Romancero¹.

¹ La primera compilación del cancionero de Baena debió de realizarse hacia 1430, si bien incluye poemas del último cuarto del siglo XIV. Tras la publicación del *Cancionero general* de 1511 se siguió componiendo poesía de cancionero y en las sucesivas ediciones de éste se incluyeron poesías nuevas. Pero no hay duda de que la principal fuente de conocimiento de la poesía de cancionero que tuvieron los poetas de los siglos de oro fue la colección de Hernando del Castillo en sus nueve ediciones conocidas que llegan hasta 1573. Téngase en cuenta, por otra parte, que Mena conoció casi tantas ediciones como Garcilaso en el siglo XVI.

El componente autobiográfico y las formas italianas de la poesía de Lope han merecido abundantes estudios; igualmente se han dedicado numerosos trabajos a la asimilación y recreación de la lírica tradicional y el Romancero por parte del Fénix. Pero son escasas las páginas escritas sobre la actitud de Lope ante la poesía de cancionero y la influencia de esta literatura en la de nuestro poeta. Aunque Lope admiró a poetas cultos del siglo XV como Mena y Manrique, no quiero fijarme ahora en deudas concretas con estos autores, ni tampoco buscar en Lope las huellas de la poesía culta del arte mayor castellano². En este trabajo voy a ocuparme sólo de lo que debe Lope a la “poesía de cancionero” en el sentido restringido del término. Buscar las huellas de esta poesía abstracta y convencional en el poeta más espontáneo y circunstancial de nuestra literatura, puede parecer un contrasentido. Me atrevo a decir aún más: la crítica más autorizada nos ha enseñado a leer la poesía de Lope, en conjunto, como diametralmente opuesta a la de cancionero. En las páginas que siguen intentaré demostrar que se pueden perfilar unas cuantas líneas de pervivencia de la vieja poesía y así poder demostrar que la crítica ha repetido algunos tópicos sin apenas entrar en un análisis detenido.

Antes de sumergirnos en la poesía de Lope, quiero traer aquí algunas declaraciones suyas sobre la poesía antigua, así como ciertos juicios de José F. Montesinos sobre la obra poética del Fénix. Aparecen éstos en la Introducción al tomo I de las *Poesías líricas (Primeros romances. Letras para cantar. Sonetos)*, nº 68 de Clásicos Castellanos, que se publicó en 1925, y ahí el ilustre lopista se esfuerza en demostrar que Lope no debió nada a la poesía de cancionero:

Lope tuvo los tiempos del *Cancionero general* por una edad bárbara en que varios altos ingenios luchaban en vano por superar un estado de deficiente cultura. Sólo algún destello de genio, deslucido por la forma ruda, permite vislumbrar las altas dotes de los viejos maestros. Y esto es todo. Para Lope, la antigua escuela castellana suponía un estadio superado; aquellos poetas le merecieron siempre una viva simpatía, pero nunca los consideró como un modelo³.

El afán de Montesinos por desvincular a Lope de esa poesía le lleva a una manipulación textual que ustedes pueden valorar. Nuestro crítico cita unas palabras de la *Introducción a la justa poética* de esta manera:

² Para la pervivencia de Mena en los siglos de oro véase el correspondiente capítulo de M^a Rosa Lida en *Juan de Mena poeta del prerreinacimiento español* (Méjico: El Colegio de Méjico, 1950) y el artículo de José Manuel Blecuia: “Corrientes poéticas del siglo XVI”, en *Sobre poesía de la Edad de Oro* (Madrid: Gredos, 1970), pp. 11-24 [19]. Igualmente fueron muy admiradas y glosadas las *Coplas de Jorge Manrique* tanto en el Renacimiento como en el Barroco.

³ José F. Montesinos, “Introducción” a las *Poesías líricas*, I de Lope de Vega (Madrid: Espasa Calpe [Clásicos Castellanos, 68], 1960), p. IX.

Cuestión ha sido muchas veces controvertida entre hombres doctos, si los antiguos poetas españoles fueron más excelentes que los modernos, porque de las sentencias, conceptos y agudezas arguyen que si alcanzaran este género de versos largos que Garcilaso y Boscán trasladaron a [pero ha de decir *de*] Italia, no fueran menos hábiles en escribirle que los que ahora le ejercitan, pues nacen en edad que le hallan tan cultivado, que primero comienzan por él que por el propio... Cuando vuelvo los ojos a las agudezas de los poetas españoles antiguos, considero que en este tiempo fueran aquellos ingenios maravillosos, y en razón de la bárbara lengua de que usaban, me acuerdo de lo que dijo Lipsio de nuestro toledano historiador el arzobispo don Rodrigo, en las notas al primero libro de su *Política*, que había escrito bien: *Quantum potuit in tali aevo...*⁴.

Pero los puntos suspensivos que siguen a *proprio*, hacia la mitad del párrafo, silencian unas palabras de Lope que expresan bien a las claras su valoración, en ese momento, de la vieja escuela: “Yo a lo menos —escribe Lope— nunca me atrevería a estar de una ni de otra parte, así por mi insuficiencia como por la dificultad que hallo en este juicio”⁵. Es decir, que Lope, en cuestión tan controvertida, no sabe si inclinarse por los poetas antiguos o por los modernos. Si seguimos leyendo el comentario de Montesinos, nos daremos cuenta de que éste suprimió intencionadamente la frase, pues las afirmaciones que siguen del crítico están en contradicción con las palabras suprimidas de Lope. “Nótese bien: —advierte Montesinos— ni un momento de duda sobre el progreso realizado, ni un momento de duda sobre la superioridad de los metros adquiridos.” El imperativo “nótese” y la repetición “ni un momento de duda” dejan bien a las claras que la frase de Lope (“nunca me atrevería a estar de una ni de otra parte”) le resultaba molesta en su argumentación.

Lo que más llama mi atención es que la cita de Montesinos se haya venido repitiendo sin cotejarla con el texto de Lope. Zamora Vicente, por ejemplo, coincide con Montesinos en que a Lope le interesaba de los antiguos lo que en la jerga literaria de la época, se llamaba *concepto*. Cita luego las palabras de Lope (“Cuestión ha sido muchas veces controvertida...”), pero ahora faltan ya los puntos suspensivos, con lo que no queda rastro de la frase suprimida⁶.

En la *Introducción a la justa poética* hay muchas alabanzas a la poesía de cancionero. Tras la cita de la canción “Ven, muerte, tan escondida”, sigue una docena

⁴ Montesinos, “Introducción”, cit., pp. X-XI.

⁵ El texto completo de la *Introducción a la Justa poética de San Isidro* puede verse en la *Colección de las Obras sueltas, assí en prosa, como en verso, de D. Frey Lope de Vega Carpio*, Tomo XI (Madrid: Antonio de Sancha, 1777), pp. 352-65 (Hay reimpresión facsímil en Madrid, Arco Libros, 1986.) Y también en el tomo 38 de la BAE, *Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope de Vega Carpio* por D. Cayetano Rosell, (Madrid: Hernando, 1926), pp. 145-47.

⁶ Alonso Zamora Vicente, *Lope de Vega, su vida y su obra* (Madrid: Gredos, 2^a ed., 1969), p. 169.

de poesías antiguas, y cada una va acompañada de encendidos elogios. La última de la serie es la canción de Lope de Sosa

La vida aunque da passión,
no querría yo perdella,
por no perder la razón,
que tengo de estar sin ella.

de la que Lope de Vega hace este comentario: “No havrá hombre con entendimiento en el mundo, que no se admire deste pensamiento, porque mientras más se considera, más profundo se halla”. Es indudable que Lope leyó con atención y admiró sinceramente un buen número de poesías de cancionero. En la *Justa poética* pondera la poesía de Quirós, Montoro, Lope de Sosa, Lope de Rueda, Juan del Encina y Juan de Mena. Reconoce que la colección de Hernando del Castillo no era un auténtico florilegio: “Verdaderamente en el *Cancionero antiguo*, que llaman *general*, hay desigualdades grandes; pero lo mismo sucedería ahora si a bullo se imprimiesen las obras de todos los poetas deste siglo”. Tampoco en estas palabras vemos que valore la poesía antigua por debajo de la moderna.

Aunque yo creo que Lope se manifiesta en la *Justa poética* con sinceridad, conviene leer estas palabras en su contexto. La *Introducción a la justa poética* fue leída por Lope en mayo de 1620, con motivo de la beatificación de San Isidro, ante un público madrileño entregado, en el que se encontraban desde los Reyes hasta las gentes más incultas. Por aquellos años se enconaba la polémica antigongorina y Lope encontró en este concurrido certamen (que él mismo organizó y dirigió) una ocasión de oro para censurar las novedades culteranas⁷.

No fue Lope pródigo en declarar sus ideales poéticos, pero hay varios testimonios en que muestra su admiración por una serie de poetas de cancionero. Es bien conocido el pasaje del prólogo al *Isidro* (1599) donde encontramos una viva apología del octosílabo castellano. Si en la *Justa poética* (1620) intentaba descalificar a Góngora y los suyos, en el prólogo al *Isidro* lo que pretende es justificar, en empre-

⁷ Nada mejor para ello que halagar a su público con estrofas del *Cancionero general* que debían de resultar familiares a los oyentes más leídos; y de paso, lanzar algunos dardos contra Góngora al hablar de la nueva poesía y “destas nubes que la ocurecen”. Como muestra de su vacilación y equilibrio entre la vieja y la nueva escuela hay alabanzas a algunos italianistas, en especial a su poeta más admirado cuando dice: “No tuvo Fernando de Herrera la culpa, que su cultura no fue con metáforas de metáforas, ni tantas transposiciones”. De esta manera satirizaba a los culteranos y ponía un ejemplo de cómo se podía escribir en verso italiano sin llegar a “tantas transposiciones”. Estas fiestas en honor de San Isidro significaron el triunfo de los poetas *llanos*, como años antes habían triunfado los *cultos* en las fiestas de la Virgen del Sagrario de Toledo.

sa tan castiza, el uso del metro corto castellano en detrimento del endecasílabo italiano, que era el habitual en la épica culta⁸.

Ya antes, en el libro V de *La Arcadia* (1598) había enumerado laudatoriamente a varios poetas de cancionero (Duque de Sesa, Diego de Mendoza, Cartagena y Castillejo) junto con otros de tendencia italiana⁹; en la *Cuestión de honor debido a la poesía*, que Lope añade al final de sus *Rimas* de 1602, menciona los “encarecimientos atrevidos” y “las virtudes poco honestas” de Juan Álvarez [Gato], Cartagena, Lope de Estúñiga y Tristán [de Estúñiga]; si bien “los diculpa no las haver impreso con su gusto”, para alabar luego la discreción de algunas coplas castellanas del segundo Duque de Alba (“Tú, triste esperança mía”), del duque de Medina (“Son mis passiones de amor”), de Jorge Manrique (“No sé por qué me fatigo”) y de Juan de Mena (“Por pesar del desplacer”)¹⁰. Aunque estas relaciones de poetas son bastante tópicas, Lope suele incluir algunas reflexiones que implican una lectura detenida.

En un pasaje de *La Filomena* (1621) Lope hace recuento de su producción anterior y refiriéndose al *Isidro* escribe lo siguiente:

Que canté con estilo castellano,
Despreciado en España injustamente;
Si bien menos hinchado y elocuente,
Después que con los versos extranjeros,
En quien Lasso y Boscán fueron primeros.

⁸ “No pienso —declara Lope— que el verso largo italiano haga ventaja al nuestro, que si en España lo dicen es porque no sabiendo hacer el suyo, se passan al extranjero, como más largo y licencioso; y yo sé que algunos italianos envidian la gracia, dificultad y sonido de nuestras *Redondillas*, y aun han querido imitállas, como lo hizo Seraphino Aquilino, cuando dixo:

Dala dolce mia nimica
Nasce un duol che ser non suole,
E per piu tormento voile,
Che si sienta, e non si dica.

llamando nuestras coplas castellanas *barzeletas* o *frotolas*, que mejor las pudiera llamar sentencias y conceptos desnudos de todo cansado y inútil artificio: ¿qué cosa iguala a una *redondilla* de Garcí Sánchez o don Diego de Mendoza?”. Y a continuación encareace las redondillas de Camoes (no igualadas por sus estancias, según Lope) y a Jorge Manrique “cuyas *Coplas* castellanas admirán los ingenios extranjeros y merecen estar escritas con letras de oro”. Puede verse el “Prólogo” a *El Isidro* en la *Colección de las Obras sueltas, assí en prosa, como en verso, de D. Frey Lope de Vega Carpio*, Tomo XI, citado, pp. xxv-xxx.

⁹ *La Arcadia*, ed. Edwin S Morby (Madrid: Castalia, 1975), pp. 424-25.

¹⁰ Ahora en la edición crítica de las *Rimas*, I de Lope de Vega preparada por Felipe Pedraza (Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993), pp. 631-649.

Perdimos la agudeza, gracia y gala
 Tan propia de españoles,
 En los conceptos soles,
 Y en las sales fenices.
 Y así, ninguno lo que imita iguala;
 Y son en sus escritos infelices,
 Pues ninguno en el método extranjero
 Puso su ingenio en el lugar primero.¹¹

Otros catálogos de ingenios, a que tan aficionado era Lope, se pueden ver en una carta de 1625 a Vicente Noguera¹², en el acto cuarto de *La Dorotea* y el más extenso en el *Laurel de Apolo* (1630). La proporción de poetas de cancionero varía mucho de unos a otros; desde un predominio de los antiguos en la *Introducción a la justa poética* hasta los casi trescientos del *Laurel de Apolo*, en el que sólo encontramos a Mena entre los poetas del siglo XV.

Pero más que las declaraciones, nos interesa ahora examinar el sustrato cancioneril en los versos de Lope. Los deslindes entre poesía de cancionero y poesía italianizante, como bien analizó el profesor Lapesa, constituyen una tarea ardua principalmente por dos motivos: por las constantes interpolaciones que se produjeron en el siglo XVI y porque “las dos eran brazos de un mismo río, pues descendían de la lírica provenzal, lejana y reencarnada”¹³. Con todo, creo que no es difícil aislar algunos elementos diferenciales.

El léxico, por ejemplo, constituye una diferencia significativa entre ambas formas de entender la poesía. Keith Whinnom, a quien debemos los mayores esfuerzos para reinterpretar la poesía de cancionero, hizo el recuento de los sustantivos de la parte dedicada a las canciones en el *Cancionero general* (folios 122-131); de un total de 297 diferentes, hay 25 que representan más de la mitad de las apariciones (exactamente, 882 sobre 1630). Los sustantivos más frecuentes son *vida* (98 veces), *mal* (80), *dolor* (74), *muerte* (58), *amor* (52), *pena* (52), *razón* (43), *pasión* (41), *gloria* (41), *esperanza* (40), *coração* (35), *fe* (29), *ventura* (26), *alma* (23), *deseo* (20), *plazer* (20), *tormento* (19), *bien* (18), *remedio* (18), *memoria* (17), *temor* (17), *tristura*, *tristeza* (16), *morir* (16), *causa* (15), *pensamiento* (14). La naturaleza y el mundo de lo sensorial y concreto aparecen contadas veces en esta poesía¹⁴.

¹¹ En la *Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope de Vega Carpio* por D. Cayetano Rosell, BAE nº 38 (Madrid: Hernando, 1926), p. 490.

¹² Agustín González de Amezúa, *Epistolario de Lope con Vicente Noguera*, IV, pp. 85-86.

¹³ “Poesía de cancionero y poesía italianizante”, ahora en *Garcilaso: Estudios completos* (Madrid: Istmo, 1985) p. 213.

¹⁴ “Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general*”, *Filología*, 13 (1968-1969), pp. 361-381.

La métrica no es un criterio muy sólido para medir las huellas de la poesía de cancionero en Lope, pues lo habitual es que nuestro poeta vierta vino nuevo en odres viejos. El octosílabo a finales del siglo XVI y durante el XVII, aunque sigue reconociéndose como el metro tradicional castellano, ha experimentado una profunda renovación y su uso no significa por sí solo que estemos en la órbita de la poesía de cancionero¹⁵. Una reminiscencia métrica, muy característica de este tipo de poesía, es el uso del pie quebrado que vemos en unos versos de *La Arcadia*; sin embargo, la filiación cortesana del poema viene dada, más que por la estrofa utilizada, por la concepción del amor y por el lenguaje abstracto. En este poema Olimpio canta a Belisarda en estos términos:

Esto que me abrasa el pecho
no es posible que es amor,
sino celoso dolor
del mal que el amor me ha hecho.
Desesperado y contento,
por lo imposible sospiro;
¿qué me admiro
si no alcanza el pensamiento
lo que con los ojos miro? [...]

(La Arcadia, p. 252)

¹⁵ El octosílabo, que todavía a mediados del siglo XVI diferenciaba con bastante nitidez dos formas de entender la poesía, empieza a ser cauce de la poesía pastoril; y Herrera, como otros poetas contemporáneos, introduce en el octosílabo castellano todo un universo petrarquista. No obstante, con la maestría de Lope el octosílabo adquiere una especie de confirmación nacional y a la vez experimenta una metamorfosis renovadora; Lope confiesa su patriotismo al usar el octosílabo en el prólogo de *El Isidro* y lo vuelve a repetir en el prólogo a la primera edición separada de sus *Rimas* (Sevilla, 1604) con palabras que no por ser muy citadas puedo dejar de copiar aquí:

“Algunos quieren que sean [los octosílabos] la cartilla de los poetas; yo no lo siento así, antes bien los hallo capaces, no sólo de exprimir y declarar cualquier concepto con fácil dulzura, pero de proseguir toda grave acción de numeroso poema. Y soy tan de veras español, que por ser en nuestro idioma natural este género, no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación” (*Rimas I* de Lope de Vega, ed. de Felipe Pedraza, citada, p. 163). Años atrás, con sus romances pastoriles y moriscos, el octosílabo había conquistado definitivamente la asonancia (frente a la rima consonante de los romances trovadorescos) y la posibilidad de desarrollar cualquier temática. En el *Laurel de Apolo* (Silva IV) reconocería Lope que el endecasílabo era ya en España “lo que solía ser el arte mayor” y le llegaron a hacer “Príncipe del Parnaso, /Dándole con razón la monarquía / De la heroica poesía”. No obstante señala que las copias castellanas “después de ser puras y llanas / Son de naturaleza tan suave / Que exceden en dulzura al verso grave...”; pero ahí mismo aprovecha para criticar el endecasílabo culterano con estas palabras: “Que cuando de lo claro se retira / Al limbo de sí mismo, / No está lejos de dar en barbarismo” (en la *Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope de Vega Carpio* por D. Cayetano Rosell, tomo 38 de la BAE [Madrid: Hernando, 1926], p. 202b).

El amor como fuego abrasador es un tópico de la poesía de cancionero; y también el hecho de encontrarse a la vez “desesperado y contento”, como se razona en la canción de Jorge Manrique “Justa fue mi perdición / de mis males soy contento”. Habitual es también comprobar cómo el poeta de cancionero prefiere amar siendo aborrecido antes que amado por quien aborrece, como lo expresa Lope cuando escribe unos versos más adelante:

vivo de vuestro cuidado
más pagado
donde amo aborrecido
que donde aborrezco amado.

Veíamos en el prólogo a *El Isidro* cómo Lope consideraba las redondillas de Garcí Sánchez o Diego de Mendoza difíciles de igualar. Los poetas de cancionero escribieron redondillas sueltas o como cabeza de una canción, pero nunca se les ocurrió ensartarlas para formar con ellas un poema. Esto es lo que hace Lope en la “Carta de Anfriso a Belisarda”, en el libro II de *La Arcadia*, largo poema en el que la filosofía amorosa cortesana se manifiesta a las claras en estos fragmentos que copio:

Alegre después que os vi
y muerto porque os miré,
mi alma esfuerza mi fe
que esto os escriba de mí;
que aunque más el deseares
me lleve a morir, más quiero
por miraros ver que muero,
que vivir y no miraros.

Y si vos no me miráis,
señora, por no matarme,
más crueldad es no mirarme,
y más bien si me matáis.

Véaos yo para perderos;
que el no ver ni desear
no es bien que puede igualar
al bien de perderme y veros.[...]

Que con ser mi pena dura
incomparable, aunque buena,
aun no es tan grande mi pena,
que iguale vuestra hermosura.

El premio de padecella,
pastora, ya no le pido,
pues la propia pena ha sido
el galardón de tenella.

Pues si la satisfacción
está en lo que padeciere,
cuanto más pena tuviere,
tendré mayor galardón.

Y así, pues vuestras vitorias
están de despojos llenas,
dadme, señora, mil penas,
que yo las tengo por glorias.[...]

Bien haya pena que causa,
siendo pena, tanta gloria,
con sólo que la memoria
se ponga a pensar la causa;
que sólo este pensamiento
me tiene a mí tan pagado
que no daré mi cuidado
por ningún contentamiento.

(*La Arcadia*, pp. 190-4)

Los versos “más quiero / por miraros ver que muero,/ que vivir y no miraros” se encuentran con ligeras variantes en el villancico de Juan del Encina “Más quiero morir por veros / que vivir sin conoceros”, en una canción del Conde de Oliva recogida en el *Cancionero general* y en numerosas fuentes castellanas y portuguesas que menciona Torner¹⁶. Los sustantivos *pena*, *gloria*, *galardón*, *cuidado*, *pensamiento*, *señora*, *memoria* y los infinitivos *morir*, *matar*, *perderse* y *mirar* que usa Lope están en la más pura tradición cortesana y así debió de parecer a sus lectores. Obsérvese, por otro lado, que en los versos anteriores sólo hay dos adjetivos, *alegre* y *llenas*, de significación nada colorista y bien atestiguados en la poesía cancioneroil.

Aunque, según parece, Lope no compuso canciones trovadorescas, utilizó y se apropió de sus versos y estrofas como y cuando le convino. En el Libro I de *La Arcadia* discuten varios pastores si los hombres deben llorar; admiten que las damas lloren fingidamente, “pero el hombre robusto, y finalmente hombre, —dice Danteo— ¿cómo podrá llorar sin verdadero dolor? Pues así dijo aquella canción:

Quien canta espanta sus males,
y quién llora los aumenta;
no es llorar un hombre afrenta
cuando las causas son tales
(ed. Morby, p. 111)

¹⁶ Eduardo M. Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto* (Madrid: Castalia, 1966), pp. 176-83, nº 100.

Supone Morby que esta canción o décima es de Lope, “aunque por la manera de introducirla podría ser ajena”. Como canción entera no se ha conservado; pero sí que debió de existir, pues el estribillo “Quien canta / todos sus males espanta”, lo cita Pinar en el “Juego trobado que hizo a la reyna Isabel”, poema alegórico recogido en el *Cancionero general* de 1511¹⁷.

Las tradiciones cortesana y petrarquista se entrelazan frecuentemente en la lírica de Lope y un buen ejemplo de este cruce es el último verso del soneto “Querido manso mío” que había aparecido en la comedia *Belardo el furioso* y que pasó luego a las *Rimas humanas* con el nº 189. Su terceto final dice así:

Aquí está vuestra vega, monte y selva;
yo soy vuestro pastor y vos mi dueño;
vos mi ganado y yo vuestro perdido.

El juego de palabras *ganado / perdido*, típico de la poesía cortesana del siglo XV, lo conoció Lope en una poesía antigua que copia en la *Introducción a la justa poética*:

Si vais a ver el ganado
Muy lejos estáis de verme,
Porque en haberos mirado
no supe sino perderme.

Si vais a ver el perdido,
Tampoco me ved a mí,
pues desde que me perdí,
Por ganado me he tenido.

Y si al perdido y ganado
Vais a ver, bien podéis verme,
Pues en haberos mirado
Supe ganarme y perderme.

Esta poesía, que Lope llama “epigrama”, no es otra cosa que una canción trovadoresca, documentada con algunas variantes en el ms. 3168 (f.15) de la BNM. El soneto de Lope nos permite ver cómo, junto a la textura pastoril y al trasfondo au-

¹⁷ Desconocemos la fuente directa de Lope, pues Torner documenta una variante del estribillo en los *Romancerillos de la Biblioteca Ambrosiana* (siglo XVI) (nº 89), en el *Quijote* (I, XXII) y en el folclore moderno de varios países hispanoamericanos, síntoma claro de que fue muy popular en los siglos de oro (*Lírica hispánica*, p. 353).

tobiográfico, asoma la nota de los cancioneros cuatrocentistas. Igualmente, el soneto 133 de las *Rimas* se desenvuelve en los cuartetos con un lenguaje que debe mucho a la poesía de cancionero:

Ya no quiero más bien que sólo amaros,
ni más vida, Lucinda, que ofreceros
la que me dais cuando merezco veros,
ni ver más luz que vuestros ojos claros.

Para vivir me basta deseарos;
para ser venturoso conoceros;
para admirar el mundo, engrandecerlos,
y para ser Eróstrato, abrasaros¹⁸.

Una tradición poética que arranca de los cancioneros es la de glosar motes o canciones preexistentes¹⁹. Lope, que quiso competir en todos los terrenos literarios, practicó el género de la glosa con la soltura y variedad acostumbradas. En su novela pastoril *Las fortunas de Diana*, escrita como iniciación literaria para Marta de Nevares, la glosa es una poesía en la que Diana, separada de su amado Celio, se queja de sus desgracias. *Los pastores de Belén* sirven a Dios con bellos versos y mediante la glosa demuestran sus habilidades versificadoras. Quizá las más delicadas glosas de Lope son las de sus *Rimas sacras*, algunas dulcemente emotivas.

Un buen número de glosas se encuentran diseminadas en sus comedias; las más de las veces constituyen un monólogo de importancia principal en la evolución de la obra. Aunque está perfectamente imbricada en la comedia, la glosa supone una herencia extraña por proceder de los cancioneros cortesanos y, a la vez, un procedimiento que prestigia al poeta cuando éste sabía manejarla con elegancia; el público instruido, por su parte, sabía premiarlas con su aplauso. La condición aristocráti-

¹⁸ Este soneto había aparecido ya en el Ms. 4117 de la BNM y en la comedia *Los comendadores de Córdoba* (anterior a 1598), aunque luego sufrió algunos retoques en la edición de las *Rimas humanas*. Dámaso Alonso en *Poesía española* (Madrid: Gredos, 5^a ed., 1971) dedicó un hermoso comentario a este soneto y Felipe Pedraza (*Rimas I*, p. 477) ofrece una síntesis de la bibliografía que ha originado.

¹⁹ Cuando se glosaba el mote, se hacía mediante una canción trovadoresca; si se tomaba como base una canción o un villancico, cada verso daba lugar a una estrofa. Hans Janner documenta las primeras glosas en el *Cancionero de Estúñiga*; y por la rúbrica que precede a una glosa del Comendador Román en el *Cancionero general* de 1511 (f. 112v) se puede documentar esta costumbre en la corte de Enrique IV; esa rúbrica deja entrever que la canción “Nunca fue pena mayor”, de García Álvarez de Toledo, era ya popular en la corte de Enrique IV y el Comendador Román no hizo sino satisfacer los deseos de la reina Juana que deseaba verla glosada. A Hans Janner debemos el estudio más detallado del tema en “La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas”, *Revista de Filología Española*, 27 (1943), pp. 181-232.

ca de la glosa queda manifiesta cuando el gracioso se queja de su virtuosismo literario. En *El caballero de Olmedo*, *El príncipe perfecto*, *El saber puede dañar* y *La inocente sangre* es glosada aquella vieja quintilla que recuerda Cervantes en su Prólogo al *Persiles*, cuando ve próximo su final:

Puesto ya el pie en el estribo,
con las ansias de la muerte,
señora, aquesta te escribo,
pues partir no puedo vivo,
cuanto más volver a verte.

Pero la glosa más citada es sin duda la que constituye el momento culminante de *El castigo sin venganza*. El mote aparece con glosa de Cartagena en la forma “Yo sin vos, sin mí, sin Dios”; la glosa de Jorge Manrique, superior a la de Cartagena en calidad, toma como base “Sin Dios y sin vos y mí”. A finales del siglo XVI y a principios del XVII circuló sobre el mote en cuestión un soneto que añade los conceptos *ser* y *vida* a la triple correlación manriqueña y que lo encontramos atribuido en las diferentes fuentes a Francisco de Figueroa, a Gregorio Silvestre, a Bernardo de Balbuena y al Licenciado Antonio Mergullón²⁰. Como en las canciones de Cartagena y Manrique domina en los sonetos un conceptualismo que los ata a la tradición cancionera; apenas los únicos epítetos “bellos ojos, luz preciosa” dulcifican su aire intelectual. En 1631, ya al final de su carrera, Lope prefirió el metro corto de las dobles quintillas para glosar el mote, a partir de este encabezamiento:

En fin, señora, me veo
sin mí, sin vos y sin Dios:
sin Dios por lo que os deseo;
sin mí, porque estoy sin vos;
sin vos, porque no os poseo.

Lapesa demuestra que “Lope de Vega amplía, sutiliza y profundiza los razonamientos de Manrique y del soneto. Aunque en el encabezamiento sólo figuran los tres términos originarios, *sin mí, sin vos y sin Dios*, en la glosa tienen función prin-

²⁰ Torner cita abundantes ejemplos antiguos y modernos que recrean este mote en *Lírica antigua*, cit., pp. 328-330. Sobre la atribución del soneto véase el artículo de José María de Cossío, “El mote *Sin mí, sin vos y sin Dios* glosado por Lope de Vega”, *Revista de Filología Española*, 20 (1933), pp. 397-400; el de Rafael Lapesa, “Poesía de cancionero y poesía italianizante” ahora en *Garcilaso: Estudios completos* (Madrid: Istmo, 1985), pp. 213-38 [pp. 232-3]; y el de Christopher Maurer, “Hacia una nueva edición de Francisco de Figueroa”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 60 (1984), pp. 185-211.

cipalísima los conceptos de *ser* y de *vida*, añadidos en el soneto”²¹. Lope intenta poner orden en el caos de su pasión lírica en un alarde de conceptismo: cada palabra importante se repite dos o tres veces en poco trecho, bien con plurivalencia semántica, bien con la misma significación. El octosílabo castellano seguía viviendo con su temática cortesana, aunque como tantas veces se había Enriquecido y dignificado con la impronta italiano.

También fue muy glosada en los siglos XVI y XVII la canción trovadoresca “Ven, muerte, tan escondida”²². La versión más antigua que conocemos (*Cancionero general* de 1511, f. 128v) es del Comendador Escrivá; como ya anotó J.M. Blecua, Lope partió de la de Santa Teresa, algo distinta, tanto para glosarla a lo divino en la *Rimas sacras* como para encarecer su profundidad en la *Introducción a la Justa poética* donde se pregunta “en qué estudiado soneto o canción tendrá igual este pensamiento de los antiguos: Ven, muerte, tan escondida, etc.” Lope glosa la redondilla dándole un significado ascético; en él se repiten y se exprimen todas las acepciones de los conceptos *morir* y *vivir*, *muerte* y *vida* en su vertiente religiosa, para expresar la liberación que experimenta el que se reúne con Dios en la otra vida. Semejantes juegos conceptuales, con abundancia de antítesis y paradojas, podemos leer en las demás glosas de la *Rimas sacras*.

También la glosa se utilizó para fines burlescos y Lope acudió a la cita festiva (para su propio recreo y el del público), bajo el disfraz de Tomé de Burguillos; la glosa adquiere ahora en la mano de Lope una forma ágil y graciosa muy alejada del intelectualismo que acarreó en el siglo XVI; en cierto sentido recobra los dulces galanteos de que se hacía gala en los viejos cancioneros. Como dice Janner: “Lope de Vega rejuveneció la glosa con el elemento chispeante del buen humor” (p. 211).

Sin dejar aún el juego poético de las glosas, quiero traer aquí una redondilla dedicada “A la muerte de la reina nuestra señora”, seguramente original de Lope, que mereció su glosa en las *Rimas sacras*:

Falta, sin poder faltar,
hoy Margarita en el suelo,
porque quien reina en el cielo
no ha dejado de reinar.²³

²¹ Lapesa, *Garcilaso: Estudios completos*, cit., p. 236.

²² La citan, entre otros, Cervantes en el *Quijote*, II, 38, y Calderón en *El mayor monstruo los celos* y en *El Tetrarca de Jerusalén*. De esta canción se conocen glosas del Marqués de Alenquer, Jorge de Montemayor, Eugenio de Salazar y Agustín Moreto.

²³ La reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III, murió en El Escorial el 3 de octubre de 1611.

Esta redondilla, y su glosa, recuerdan la poesía de cancionero en la utilización de la hipérbole sagrada, recurso muy utilizado en el siglo XV y que la crítica ha explicado con razones muy diversas²⁴. A la reina Isabel la Católica, Antón de Montoro y otros poetas le dedicaron canciones que la equiparaban a la Virgen²⁵; igualmente Lope de Vega se vale de la hipérbole sacroprofana para decirnos que la reina difunta sigue reinando en el cielo.

La canción trovadoresca había sido la estrofa preferida para la expresión del amor, quizá por su carácter sintético, hasta que el triunfo del soneto hace de ella una antigualla. Se mantuvo la canción todavía en el siglo XVII en el campo de la poesía religiosa, pero en la poesía profana apenas llega a finales del XVI. La utilizó Juan de la Cueva, en la segunda jornada de *Los infantes de Lara*, y Cervantes en algunas de las poesías intercaladas en *La Galatea*; sólo conozco un ejemplo en Lope de Vega y aun éste es problemático, pues la comedia en que se encuentra, *Al pasar el arroyo*, no se le atribuye con seguridad. Aunque no hubiera utilizado la estrofa en cuestión, Lope evoca su conceptismo en muchas de sus redondillas, cuartetas y quintillas. Algunas canciones trovadorescas de finales del siglo XV y principios del XVI siguieron cantándose cien años después y, como el público las conocía, Lope las engasta en sus novelas y en su teatro; en su asimilación e incorporación de elementos anteriores, Lope no hace distinción entre la poesía tradicional y la de cancionero. Nos servirá de ejemplo una famosa canción, atribuida a Jorge Manrique:

Justa fue mi perdición,
de mis males soy contento;
ya no espero galardón,
pues vuestro merecimiento
satisfizo mi passión.

Es vitoria conocida
quien de vos queda vençido,
que perder por vos la vida
es ganar lo qu' es perdido,
Pues lo consiente razón,
consiento mi perdimiento
sin esperar galardón,
pues vuestro merecimiento
satisfizo mi passión.

²⁴ De este controvertido asunto se han ocupado, entre otros, María Rosa Lida, Le Gentil, Royston O. Jones, Huizinga, J. Romeu Figueras y Michael Gerli. Ofrezco un resumen de la polémica sobre el origen de la hipérbole sacroprofana en el siglo XV en mi *Cancionero musical de la Catedral de Segovia* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1994).

²⁵ Royston O. Jones, "Isabel la Católica y el amor cortés", *Revista de Literatura*, 21 (1962), pp. 55-64.

El lenguaje abstracto y el juego de conceptos basado en términos con la raíz *perder* la identifican como una canción trovadoresca muy representativa del género. La música de Francisco de la Torre, las numerosas reediciones en el *Cancionero general* y las abundantes glosas que mereció hicieron de ésta una de las canciones más conocidas en los siglos XVI y XVII. Lope se vale de ella en tres ocasiones con finalidad bien diversa: en las comedias *La prueba de los ingenios* y *Porfiar hasta morir*, y en *La Dorotea*²⁶.

Pero la huella de la poesía de cancionero no sólo pervive en una serie de fórmulas estróficas, recursos y temas de la poesía de Lope; el amor cortesano, tal como se cultivaba en siglo XV, se hace palaciego en la época de Lope y es la fuente de un buen número de comedias barrocas²⁷. El amor idealizado de los personajes de la comedia de Lope no siempre sigue cauces renacentistas; a veces el amante sigue el código cortesano del amor tal como nos lo habían trasmítido los poetas de cancionero: un amor fiel, discreto, constante y sufrido, pero a la vez deseado y vivido como placentero, a pesar de saber que nunca se obtendría “el galardón” de ser correspondido. Creo que en la obra de Lope la mejor elaboración dramática del amor cortés se encuentra en la comedia *Porfiar hasta morir*, en la que pone en escena la leyenda de Macías, el poeta enamorado. Sus versos conservados en el *Cancionero de Baena*, en gallego-portugués, hablan de una amor intenso próximo a la desesperación, que le valieron su enorme fama durante los siglos siguientes como mártir de amor. *Porfiar hasta morir* es una comedia tardía, compuesta entre 1624 y 1628²⁸; la fecha me parece significativa para atestiguar que el amor cortés, como motivo literario, seguía interesando a Lope en sus últimos años.

²⁶ Me he ocupado de esta canción en mi trabajo “Fama póstuma de ‘Justa fue mi perdición’, canción atribuida a Jorge Manrique”, en *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (en prensa); en él enumero las fuentes en que se documenta y las múltiples interpretaciones a que ha dado lugar. El texto de las trece glosas, de los siglos XVI y XVII, que he podido encontrar figura en mi edición del cancionero segoviano.

²⁷ Así refiere esta práctica Ludwig Pfandl: “En virtud del concepto de amor y galantería se introdujo en la Corte la costumbre de permitir a los caballeros, casados o no, escoger entre las damas de palacio a una, a la que convertirían en objeto de su amorosa devoción, dedicándole una veneración platónica, cortejándola públicamente, llevando sus colores y emblemas en las fiestas, danzas, torneos y procesiones: todo un protocolo que se conocía con el nombre de ‘galantear en palacio’” (*Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII: Introducción al estudio del Siglo de Oro* [Barcelona, 1929], pp. 171-72, citado por Otis H. Green en *España y la tradición occidental*, Tomo I [Madrid: Gredos, 1969], p. 267). El arraigo de esta práctica cortesana se justifica sin duda por la costumbre medieval de dedicar motes, invenciones, canciones y glosas a las damas. Pero lo interesante de esta tradición es que inspira todo un género dramático, el de la “comedia palaciega”, cuyas damas y caballeros pertenecen al mundo cortesano, un mundo mucho más idealizado y lejano que el de las comedias de capa y espada, por ejemplo.

²⁸ S. G. Morley y C. Bruerton, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias* (Nueva York, 1940), p. 371.

En *Porfiar hasta morir* Macías es un forastero que entra a servir al Gran Maestre de la orden de Santiago; inmediatamente se enamora de doña Clara, a quien Tello había estado cortejando durante dos años; a pesar de los desdenes de la dama, ésta acaba aceptándole como pretendiente y se va preparando la boda. Macías persiste en su amor y piensa que puede aspirar a la mano de doña Clara y, en caso de que se casara con Tello, aún la seguiría queriendo, pues el amor es más intenso cuanto más imposible.

En el acto II el gran Maestre debe partir con sus tropas ante una nueva alarma de guerra. Macías anuncia a doña Clara que él quiere participar para hacerse merecedor de su amor y le pide una señal. La dama se la niega con la excusa de que está preparando la boda. Macías vuelve cubierto de gloria y, como le ofrecen un premio, no duda en pedir al rey la mano de doña Clara. Pero ya es demasiado tarde, pues el contrato matrimonial se ha firmado. Macías se presenta ante la dama y le pide, al menos, el galardón cortesano de la compasión. Clara se lo niega, por estar comprometida, pero Macías promete seguir amándola: "Desde hoy comienzo a servir / a Clara", le dice a su criado Nuño.

En el acto III aparece Macías agradeciendo al rey haberle admitido en la orden de Santiago. En el cortejo nupcial de la boda Macías se imagina ser Orlando Furioso²⁹, precedido de su criado Astolfo que lleva los sesos de su amo en un frasco con una inscripción que decía: "ya no los necesito", como queriendo decir que prefería la locura a la salud³⁰. Tello se queja al Gran Maestre de que Macías ha cortejado poéticamente a su mujer, con lo que su honor está en peligro; pero Macías aprovecha cualquier nueva oportunidad para dirigirse a doña Clara. Ahora ella le está agradecida por su servicio, pero le ruega que deje de escribir más versos amorosos. Le dice entonces a su criado:

Ya no esperes,
mientras con vida me vieres
sino locuras de amor.

Macías no atiende los ruegos de doña Clara y acaba en la cárcel. Aún desde la cárcel puede enviar a unos músicos que canten a doña Clara un romance cantando su mal de ausencia. Como desenlace, Tello atraviesa el cuerpo de Macías con una lanza que sortea las rejas de la torre; antes de morir aún puede protestar Macías, porque su amor es inocente, y pedir perdón al cielo. El Gran Maestre jura vengar su

²⁹ No es preciso destacar el anacronismo, tan frecuente en las comedias españolas.

³⁰ El hecho de que el amante "perdiera el seso" es un tópico que se repite con frecuencia en la poesía del siglo XV, desde Villasandino hasta Garcí Sánchez de Badajoz.

muerte en la persona de Tello, que ha salido huyendo. Aparentemente el código del honor se ha impuesto sobre el código del amor cortés; pero en el ánimo del público de la época, y en el de los lectores de hoy, el único vencedor es el amor de Macías, un amor sin esperanza y fiel hasta la muerte.

Pero volvamos al principio. Tras estos ejemplos, ¿cabe pensar que la antigua escuela era para Lope algo superado y que nunca tomó a aquellos poetas como modelo? Después de escuchar las alabanzas que Lope dedica al metro castellano y ver cómo lo usa en situaciones en que lo normal era recurrir al italiano, ¿podríamos repetir con Montesinos aquello de “ni un momento de duda sobre la superioridad de los metros adquiridos”. Entonces, ¿por qué ese empeño de Montesinos en negar o minusvalorar la deuda de Lope con la poesía de cancionero? Creo que la respuesta hay que buscarla, como tantas veces, en la proyección de las preferencias del crítico en el objeto estudiado. Cuando Montesinos publica las dos antologías de Lope, se estaba iniciando una revalorización de la poesía tradicional (recordemos los libros de Lorca, Alberti y Gerardo Diego de aquellos años) y Montesinos se enorgullece de haber participado en ella como crítico³¹.

Y ahora unas conclusiones. La actitud de Lope ante la poesía de cancionero fue siempre de respeto y de admiración, reconociendo los normales altibajos en una colección, el *Cancionero general*, que no intentó seleccionar lo mejor sino ofrecer todo lo conocido. A juzgar por sus abundantes declaraciones y sus acertados juicios, Lope valoró la poesía de cancionero muy por encima de lo que era normal en su época; por esta razón se queja a menudo de que los poetas aprendan a versificar antes en el verso italiano que en el castellano. Los múltiples ejemplos aducidos nos permiten pensar que Lope no sólo hizo suya la lírica tradicional y el romancero (como se ha venido repitiendo hasta la saciedad), sino que en su proteica capacidad asimiladora recreó de mil maneras los temas, la métrica y el lenguaje de la poesía de antaño. Y sabe hacerlo con tal maestría que cuando los conceptos se sutilizan demasiado, aparece una nota de pasión, un verso vibrante o una plegaria ardiente que nos transporta a un mundo nuevo.

Lo que le atrae de la vieja poesía es el *concepto*, entendido como profundidad y sutileza, cualidades éstas que echa de menos en la poesía de inspiración italiana; y es el concepto precisamente aquello que él más parece envidiar, quizá por ser lo que más le costaba apresar en sus versos. El término *concepto* salió muchas veces

³¹ Recuerda Montesinos, por ejemplo, cómo “se me había ocurrido hacer lo que nadie, creo, había hecho antes: reunir en ella [la antología] las cancionillas, de tipo tradicional o no, de que tan rico es el teatro de Lope”; y en seguida cuenta cómo le dio a conocer a Lorca la seguidilla de Lope “Río de Sevilla / cuán bien pareces...” (*Estudios sobre Lope* [Madrid: Anaya, 1969], p. xii). Por otro lado, no hay que olvidar aquí cuán vilipendiada estaba la poesía de cancionero desde que Menéndez Pelayo lanzara contra ella juicios tan negativos.

de su pluma, teniéndolo siempre por patrimonio de la poesía castellana. No deja de ser sorprendente que lo que más se le ha achacado a Lope, la falta de reflexión y de profundidad, es precisamente lo que él más admiraba de la vieja poesía; Lope era bien consciente de sus prodigiosas cualidades, pero también de algunas de sus limitaciones*.

VÍCTOR DE LAMA

* Agradezco a la profesora M^a Luz Villarroya la lectura crítica de una redacción previa de este trabajo, que en el programa de Edad de Oro se presentó en su día con el título "Lope ante la poesía de cancionero".

BEATUS ILLE Y LOPE (A VUELTAS CON UN “CUÁN BIENAVENTURADO”)

Si a mucho obliga la primera parte de este título, aclararé desde ahora que con ella he pretendido simplemente delimitar el espacio de referencias en el que me voy a situar para —tal como reza la segunda— atender a la lectura de un texto poético de Lope de Vega¹, texto que es una de las tantas actualizaciones que el vigoroso *topos* suscitó en la literatura española del llamado Siglo de Oro.

De por qué el éxito de la inserción de esa *res retorica* en nuestra historia literaria y cultural, ha sido ha sido cuestión abordada en multitud de ocasiones, desde vertientes más atenidas a lo textual hasta reflexiones en el ámbito amplio de lo que llamaríamos la historia de las ideas (si es que procede poner, para entendernos, puertas a un campo que es el mismo). Hay que decir que la interpretación de este lugar común puede parecer, en principio —y pongo énfasis en ello— tan fácil, que resulta casi enfadosa de puro obvia, pues el deseo de retiro resulta ser la expresión más connatural de quien como el hombre, ser social por naturaleza y por cultura, siente la necesidad al tiempo de preservar su intimidad cuando el entorno resulta o agresivo u hostil. Ello supone un doble movimiento: de rechazo, por una parte, de búsqueda, por otra. En el primer movimiento se pondrán en evidencia las circuns-

¹ Se trata de un poema, de 102 versos en 17 sextetos-lira, que Lope incluyó en su libro en prosa los *Pastores de Belén*, 1612. Fue recogido en la espléndida selección de José F. Montesinos, *Lope de Vega. Poesías líricas*, 2 vols. (1926-1927). Madrid: Espasa-Calpe, 1963, II, pp. 69-72, con observaciones en Introducción p. XLI (luego reproducidas en sus *Estudios sobre Lope de Vega*. Salamanca: Anaya, 1969, p. 185). Ha sido también incluido en la antología preparada por Antonio Carreño. *Lope de Vega. Poesía selecta*. Madrid: Cátedra, 1984, pp. 304-307. A este último investigador debemos asimismo la más reciente y enjundiosa edición de los *Pastores de Belén* (Barcelona: PPU, 1991) donde el texto en cuestión aparece en pp. 140-144. Para mayor facilidad del lector de estas páginas, lo reproduczo al final, tomándolo del ejemplar R-30712 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

tancias adversas que vive; en el segundo se manifestarán los *desiderata* hacia los que camina. Cuando esa voz individual forma coro con otras tantas que vienen a decir lo mismo, nos hallamos ante un estado de conciencia colectivo que nos alerta sobre crisis y nos ilustra sobre utopías. Tal ocurre en la literatura española del Siglo de Oro. Pero aquí es donde habría que empezar a poner coto a la aparente obviedad. No es que la cultura y la sociedad española de los siglos XVI y XVII —período, por lo demás, tan dilatado que valdría por sí mismo para invalidar cualquier construcción crítica monolítica— padeciera más crisis y proyectara más utopías que otras (cada cual tiene las suyas); es que, por lo que quiera que sea (y parece lícito pensar que por la adicción que los espíritus selectos de la época sintieron por las formulaciones hechas por los clásicos grecolatinos) esa concreta *res rhetorica* entra en el conjunto de las fijaciones discursivas preferidas, en los modelos literarios y mentales del tiempo (que ambas se implican, pues si el mundo hace lenguaje, el lenguaje hace mundo).

Por otra parte, es tan proteico el coro resultante de las voces que entonan el *Beatus ille* que, bajo tan hermosa cobertura, parecen esconderse nociones harto heterogéneas. Porque, ¿es en realidad homologable la voz del pastor, caricato de cortesano —por eso de la corte huir quiere— aspirante a Arcadias ficticias, con la del selecto y refinado sabio, horticultor ideal si acaso, cuya más sabrosa soledad es la del estudio, y con la del espíritu atormentado que proyecta expectativas trascendentes de encuentro con la paz divina? Y aun más, pues si ya cierta disparidad asoma en los casos antedichos, ¿cómo hacer compatibles esas formulaciones con otras, también entonadas al son del mismo *topos* y que, de nuevo presentan entre sí discrepancias notables? ¿Acaso tiene el mismo timbre la voz del rústico que cifra sus aspiraciones —materiales y espirituales— en valorar lo que tiene y despreciar lo que no tiene y la del empecinado y hasta cínico comodón que renuncia a cuanto le inquieta?

Se observará en la cadena anterior de interrogantes que, al menos, los “tonos” se distribuyen en dos grupos, que pudieran parecer homogéneos en su formulación discursiva bajo la presión del tópico, pero que en realidad son opuestos: si en el primer grupo se pone en evidencia el doble movimiento antes aludido —hay renuncia a algo en cuanto se propende a otra cosa—, las señas de identidad del segundo son justamente las de no renunciar a ningún precio a lo que se tiene, y en consecuencia no aspirar a nada diferente. Estaríamos, en realidad, en la negación del *Beatus ille*: no se canta “dichoso aquél”, sino “dichoso yo”.

Claro está, y hay que precisarlo en seguida, que la afirmación anterior se entiende desde el sujeto de la enunciación, no del enunciado. Desde éste, “dichoso yo” es también el pastor, que vive “realmente” en paraísos tan ficticios como él mismo; por eso todo el género bucólico no es ya la aspiración, sino la realización de una utopía. En este sentido, desde la pura instancia textual, el pastor vive tan plácidamente como el rústico, y ambos —¿cómo no verlo?— son productos de la

ficción misma. Sólo que con una diferencia esencial en cuanto al sentido del tópico que analizamos: el pastor vive el resultado de la proyección: se ha disfrazado de otro personaje distinto al que era; el rústico vive el punto de partida: se ha disfrazado de sí mismo.

Distinciones de tal naturaleza creo que son pertinentes para adentrarnos en el bosque. Y las sombras que más pueden confundir a la hora de enfrentar el *beatus ille* son las de equiparar, igualar o neutralizar instancias textuales. Instancias que podemos dividir, como antes, en voz del enunciado y voz de la enunciación, o en el yo ficcional integrado en el texto y el yo constructor del texto, que darían como resultado dos tipos de “verdades” (por supuesto no necesariamente opuestas): la del texto y la del sentido o sentidos que proyecta. Todo esto tiene mucho que ver con que los discursos literarios ahormados en la fórmula del *beatus ille* hayan sido los más frecuentemente vistos bajo el prisma del *autobiographico modo*. Especialmente, claro está, aquellas realizaciones en que las dos instancias señaladas coinciden en una: de hecho, ningún lector se confundió nunca ni con el pellico ni con el arado, pues ni jamás pastor bucólico existió, ni rústico cantó a la horaciana. Pero de seguro existieron e hicieron versos espíritus refinados, almas atormentadas y acomodaticios burlones. Y no es que en estos casos la ficción autorial no exista: simplemente es de otro signo. Debemos, pues, leer el texto con la misma distancia crítica en un supuesto que en otro y decidir, llegado el caso, de la misma manera el mundo de sus “sentidos proyectados”. De cuáles sean éstos nos llevaría muy lejos, pero lo que parece seguro es que tanto canto al retiro más parece fruto de una aspiración que de una realidad, resultando con ello elocuente expresión de un síntoma: la de un anhelo personal (y colectivo, si sumamos las voces) permanentemente inclumplido. Lo cual resulta de una naturalidad también enfadosamente obvia: todo el mundo aspira a lo que no tiene (y hasta hace ostentación de tenerlo; resume la sabiduría popular: “dime de lo que presumes y te diré de lo que careces”).

Pero dejando ahora aparte el inabarcable mundo de los sentidos proyectados (tantos y hasta posiblemente dispares a tenor de las “vozess” y los “tonos” antes aludidos), si nos fijamos en lo puramente textual, es de notar que nos enfrentamos a textos cargados de hipertextualidad, esto es, textos que sólo se entienden de pleno en la confrontación con otros sobre los que conscientemente se construyen. No hace falta acudir a modernas teorizaciones, como las formuladas por Kristeva y particularmente Genette, con sus respectivos conceptos de *intertextualidad* y de *trans-textualidad*², para darnos cuenta de que en el caso de discursos elaborados sobre lugares comunes nos hallamos ante series literarias muy claras, muy pragmáticas y muy determinadas, esto es, ante modelos retóricos muy definidos, y lo que es más

² Julia Kristeva, *Semiotica*. Madrid: Fundamentos, 1978; Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

importante, muy conscientemente admitidos. Si en general puede decirse que cuando leemos un texto *leemos* muchos textos, en estos supuestos de que hablamos la verdad del aserto llega hasta la literalidad del discurso, pues la relación entre ellos es voluntariamente manifiesta.

Vayamos ya al texto de Lope de Vega. Cualquier lector medianamente avezado verá resaltar como en negrita determinadas marcas que encadenan este texto con otros textos. Particularmente el arranque³: el “Quán bienaventurado / aquél puede llamarse ...”, remite al canto de Salicio, vv. 38-76 de la égloga II de Garcilaso. Lope añade el “justamente”, de acaso alguna impertinencia semántica (por redundante), como de tanta pertinencia métrica, pues el añadido le permite construir el obligado endecasílabo del sexteto-lira aBaBcC. No es en absoluto gratuito el cambio métrico operado respecto al modelo de Garcilaso, porque a esas alturas de principios del XVII —y aún mucho antes— la expresión del *beatus ille* estaba normalizada en los cauces de la estancia alirada. Con ello Lope no hace sino acogerse a otro canon: el genérico de la oda.

Tras la consciente emulación del poeta toledano en el inicio —con la importancia que esto tiene: toda una *señal* para orientar la lectura del texto—, observamos, sin embargo, en seguida su distanciamiento, pues en la cadena textual que llega a Lope, Garcilaso es sólo un eslabón que ejerce de mediador entre el primer referente, el “Beatus ille...” de Horacio y su propio texto. Por otra parte, entre Garcilaso y Lope se interpone el recuerdo de quien mejor formuló en romance el *topos*, es decir, fray Luis. Los tres referentes superpuestos actúan ahora. Y actúan especialmente en las primeras estrofas del poema, que, por ser precisamente las que más conceden a la tradición textual, en cierta forma ya estereotipada, son las menos novedosas. Lope (como Horacio, como Garcilaso, como fray Luis, si bien él ahora por la vía de una moderada *amplificatio*) no expresa apenas sus dicterios contra la ambición, la lisonja, la sumisión, la adulación, etc., por la referencia directa a las propias abstracciones, sino por la plástica de los iconos: “altas casas”, “fuertes columnas”, “soberbias puertas”, “altos frontispicios”, etc. Es la tradición retórica del lugar común que se repite, pues Horacio había dicho “...forumque vitat et superba civium / potentiorum limina”⁴; Garcilaso había parafraseado “No ve la llena plaça / ni la soberbia puerta / de los grandes señores...”⁵; y fray Luis había recreado “Que no le

³ Hay que decir que en cualquier serie textual es el arranque el signo más distintivo de reconocimiento. Es el caso, entre los archiconocidos, de la prótasis condicional con que se inician las imitaciones en la estela de la garciliiana *Ode ad florem Gnidi*, o del défictico inicial separado de su sustantivo por la interposición de un elemento adjetival en la serie de las composiciones a las ruinas.

⁴ “...Y el foro rehuye y umbrales soberbios / de los ciudadanos ricos” (Horacio, *Odas y Epodos*, edición bilingüe de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal. Madrid: Cátedra, 1990, pp. 388-389).

⁵ Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición de Elias L. Rivers. Madrid: Castalia, 1974, p. 308.

enturbia el pecho / de los sobervios grandes el estado, / ni del dorado techo / se admira, fabricado / del sabio moro, en jaspes sustentado”⁶ (Obsérvese, por cierto, la recurrencia del lexema *soberbio*).

Pero, como decía, Lope va siguiendo su propio camino. A pesar de la señal del arranque, pronto abandona las pretensiones garciliásicas de la “dulce soledad”, para embarcarse por otros derroteros acordes con sus propósitos. El principal lo desvela desde la primera estrofa: el primer apartamiento reclamado es “de la malicia y lengua de la gente”. Es cierto que todavía podría ser concesión al *topos*: Garcilaso mencionaba a “los aduladores” y fray Luis se refería a “la lengua lisonjera”. Pero, a decir verdad, a Lope esas lenguas de doble filo parecen importarle, más que por lo que adulen, por lo que critiquen; de hecho entiendo que está preparando el camino —ya desde la primera estrofa— a lo que será propósito central de su poema, expresado igualmente en la parte central del mismo: las lenguas de doble filo provenientes de la república literaria.

Por lo demás, si poco le importa a Lope la “soledad” garciliásiana, es porque otro es su designio. Definitivamenteatrás quedaba el pastor de estirpe literaria que “a la sombra holgando” contaba su ganado. Llegados a este punto, me parece obligado decir dos palabras sobre la función del canto de Salicio en la conformación genérica del *topos*. Y digo genérica, por su vinculación con el género de la oda.

Garcilaso en ese canto de Salicio de la égloga II recupera el referente horaciano del *Beatus ille* para la poesía española, pero lo orienta en una dirección que da la espalda al verdadero sentido del original latino, manifiesto en los irónicos versos finales⁷ (que, puestos en boca del usurero Alfio, nos hacen comprender la oblicuidad de tanto elogio hacia una vida sencilla y campesina hecho por quien no está dispuesto a cambiar la suya de siempre⁸). Al mismo tiempo Garcilaso somete el recuerdo del texto de Horacio a un proceso de mixtura con otros de origen virgiliano⁹,

⁶ Fray Luis de León, *Poesía completa*, edición de José Manuel Blecua. Madrid: Gredos, 1990, p. 158.

⁷ “Haec ubi locutus faenerator Alfius, / iam iam futurus rusticus, / omnem redegit Iibus pecuniam, / querit Kalendis ponere”: Y Alfio el prestamista, queriendo labriegu / ser, pensaba en el dinero, / cómo a colocar iba en las calendas / lo recogido en los idus” (ed. cit., pp. 390-391). Conviene, por lo demás, no perder de vista que el “*Beatus ille*” de Horacio es un epodo (con las profundas diferencias genéricas, esto es, métrico-formales y temáticas, que respecto de la oda tenía en la literatura latina) y llamar la atención sobre la curiosidad de que sea un epodo —por más que amputado en su coda final— el que haya generado más larga estela de imitaciones en la oda española.

⁸ Tal vez ahí radique —como ha señalado Vicente Cristóbal— el sentido último del texto: el de que “nadie está conforme con lo que tiene, a pesar de que por inercia siga aferrado a ello” (ed. cit., p. 386). Lectura esta que encuentra perfecta coherencia con otros poemas del propio Horacio, comprensivo y desenfadado relator de la vida humana en sus recaídas permanentes y cílicos comportamientos. De este sentido último acaso tenga mucho toda la tradición auricular del *topos* leída en su conjunto, lo que sería el mejor homenaje de reconocimiento al maestro Horacio.

⁹ Particularmente de las *Geórgicas*, II 458-542: “O fortunatos nimium...”. Cfr. G. A. Davies, “Notes on Some Classical Sources for Garcilaso and Luis de León”, *Hispanic Review*, XXXII (1964) pp. 202-216.

consiguiendo con ello una perfecta adecuación al marco de la égloga y dejando, a más, como herencia la formulación compleja del motivo utópico, base en nuestra poesía del Siglo de Oro.

Pero Garcilaso no formula todavía este motivo en los cauces métricos (él lo hace en estancias de trece versos de canción petrarquista) que se harán luego consustanciales al *topos* en la lírica del Siglo de Oro: tal será la serie de la lira y otras formas de estancias aliradas, que ocuparán prioritariamente —estas estrofas y aquel motivo— el espacio genérico de la oda. Este espacio genérico es, desde luego, también ensayado magistralmente por Garcilaso en su *Ode ad florem Gnidi*, de designios igualmente horacianos, pero bien distintos de los que ahora nos ocupan. De este modo, el poeta toledano instaura una doble modelización que los realizadores posteriores de odas, fray Luis en particular, reducirán a una, integrando en el mismo diseño genérico el canto al retiro de Salicio y el marchamo tan clasicista formal y métricamente de la *Flor de Gnido*¹⁰.

Tal es el resultado en la famosísima canción u oda *A la vida retirada* de fray Luis de León, que aquí traigo a colación exclusivamente como eslabón intermedio en la cadena textual hacia el poema de Lope. En esta oda la “dulce soledad” se ha transformado en “escondida senda”, sólo transitada por “sabios”: naturaleza domeniada, en fin, presidida por un ameno huerto y una mesa “de amable paz bien abastada”¹¹. Queda claro que se dejan de lado los universos bucólicos garcilaianos, en la misma medida que tampoco se restituye el sentido original horaciano. (Sin embargo de los dos tiene, al quedar instaurado el poema del agustino en una tradición retórica cuya marca formal más notable acaso sea la referencia a los iconos señalados engarzados en una secuencia de negaciones.)

Si aunque con muchas matizaciones, es indudable que la famosa oda estaba presente en la memoria del Fénix, también lo es —a lo que creo— que asimismo ejerció sobre él poderosa influencia la otra paráfrasis que del epodo horaciano realizó fray Luis. Me refiero a su feliz traducción¹². Una marca textual del poema de Lope transparenta de manera inequívoca esta mediación. Recuérdese que la traduc-

¹⁰ Vid. Begoña López Bueno “Hacia la delimitación del género oda en la poesía española del Siglo de Oro”, en *La oda (II Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad, 1993, pp. 175-214.

¹¹ Ed. cit. de J. M. Blecua, pp. 157-161.

¹² Es, desde luego, la traducción de Fray Luis bellísima y de singulares méritos, entre los que cuenta, como no menor, la disposición métrica, que, en un intento de remediar el ritmo del original horaciano escrito en dípticos de trímetro y dímetro yámbico, se vierte en la forma de cuarteto-lira AbAb (Ed. cit. de J. M. Blecua, pp. 433-435). Esta organización estrófica fue con razón saludada por el Brocense, en cuyas *Anotaciones a Garcilaso* incluye la traducción del epodo, como “nueva manera de verso, y muy conforme al latino” (*Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. de A. Gallego Morell. Madrid: Gredos, 1972, p. 286) y será retomada más tarde por el propio Fray Luis para sus más logradas traducciones de salmos (Cfr. J. Valentín Núñez Rivera, “La versión poética de los salmos en el Siglo de Oro: vinculaciones con la oda”, en *La oda*, cit., pp. 335-382).

ción luisiana arrancaba así: “Dichoso el que de pleitos alejado...”. En efecto, *beatus* es tanto “bienaventurado” como “dichoso”. Si el primer apelativo vincula el texto de Lope a la tradición garciliásiana (con el evidente mimetismo del arranque ya señalado), el “dichoso” lo vincula a la luisiana. Por lo demás, es tan importante este elemento, que a mi modo de ver, su presencia anafórica en vv. 7, 31 y 61 segmenta las tres partes en que se estructura el texto de Lope.

El poema se organiza, en efecto, en una secuencia tripartita, siempre iniciada con el “Dichoso...”, precedida de una especie de *introito*, que corresponde a la primera estrofa, con dos funciones encomendadas muy claras: 1/ integrar al lector en el referente cultural y textual del *beatus ille*, y 2/ orientar el sentido de éste hacia el retiro que le importa destacar (“sin tener cuidado...”, vv. 3-6).

La primera parte (vv. 7-30) es —como ya señalé antes— la que más debe a la tradición del *topos*, tanto en las figuraciones icónicas, como en la *dispositio* del discurso por las cláusulas negativas “no..., ni..., ni...”. Con todo, a su final (vv. 25-30) asistimos a una novedad. El ir a ciegas (“sin luz delante”) en el cortejo previo que acompaña al poderoso es novedad incrustada en la retahíla tradicional de negaciones del *beatus ille*; aunque no lo es tanto en el conjunto de figuraciones asociadas a la sátira anticurial del siglo XVII, con la representación heliocéntrica del poderoso y su expresión en *conceptos* tan del gusto de la época, que podemos encontrar en Espinosa, Villamediana o Góngora.

Ya en la segunda parte (vv. 31-60) Lope entra de lleno en el asunto. Su *beatus ille* es ahora literario y su deseo de retiro lo es de los “que se tienen por discretos” (1.^a estrofa), de los maliciosos y críticos enfadosos (2.^a estrofa), de los arrogantes (3.^a estrofa). La mención de los primeros trae de la mano un aspecto —podríamos decir— técnico: la del uso de *conceptos* y neologismos. La de los segundos evoca los sinsabores de estar atenido a dictámenes adversos. La de los terceros, en fin, introduce una cuestión medular: la de las premisas y fundamentos de la Poesía (en sentido aristotélico). Es preciso ahora tomar más espacio y lleva el asunto también a la siguiente estancia, donde se pronuncia (“No da el saber el grado...”) y termina en un concluyente epifonema (vv. 52-54). Todavía, antes de cerrar esta parte del texto, se permite un cambio de táctica: de la defensiva pasa a la ofensiva para criticar directamente a los que escriben encorsetados en un mimetismo tiránicamente reductor (vv. 55-60). Integrada perfectamente la exclamación en el diseño textual, se diría que asistimos a la recriminación del *non beatus*: “;Oh cuántos [desdichados] hay que viven...”.

Muchas son las cuestiones vertebradas en esta segunda parte del texto, pero el tiempo de que dispongo sólo me permite una rápida mención. Lope satura prácticamente sus versos de pronunciamientos: desde su autoafirmación en el *ingenium* (“No da el saber el grado / sino el ingenio natural”), bien que concediendo —en línea muy horaciana, por cierto— que “del arte / y estudio acompañado”. Su proclama, a la altura de quienes en esos momentos están por la reivindicación de la *vena*

y el *furor* poéticos, se mitiga así para acoplarse al prestigiado eclecticismo de la época, desde el Pinciano a Cascales¹³, pero no sin dejar clara su preferencia: “Que el hábito y los cursos no son parte, / ni aquella ilustre rama, / faltando lo esencial, para dar fama”¹⁴.

Las otras dos cuestiones (su ataque/defensa contra/de los nuevos poetas y los críticos) son harto largas y complejas. Largas y complejas por los acontecimientos que se sucedieron, y largas y complejas por la actitud, en el fondo ambigua, de Lope, que lo mismo se excluía olímpicamente (casi siempre en la teoría, como aquí) de la para él tan detestable grey, que hacía ingentes méritos (casi siempre en la práctica) para formar parte de sus filas como poeta culto. Indagaciones de ilustres lopistas han dado cuenta de cuanto aludo: una interminable guerra literaria forzosamente enredada al hilo de un vivir desmesurado en todos los frentes¹⁵.

Muchas páginas de Lope, insertadas como disquisiciones en obras de ficción o escritas *ex professo*, muestran sus planteamientos y defensas. Es verdad que por lo general son más tardías: a partir de *La Filomena* (1621), pues para ese entonces ya se han sucedido las polémicas que acarreó la difusión de las *Soledades* gongorinas y ya Lope ha sufrido el ataque de Torres Rámila en la *Spongia*. Por eso es interesante este texto que comentamos en razón de su fecha temprana (octubre de 1611 como término *ad quem*, fecha en que se terminan los *Pastores de Belén*, publicados al año siguiente¹⁶).

Pero desde luego tampoco es el primero en esta onda. La siempre citada, como elocuentísima que es, *Epístola a Barrionuevo*, de 1603 (momento en el que Lope

¹³ Antonio García Berrio ha estudiado pormenorizadamente la secuencia de las dualidades *ingenium-ars*, *docere-delectare* y *res-verba* en la teoría poética del Siglo de Oro, poniendo de manifiesto la indudable evolución a favor de los segundos términos, esto es, a la consideración de la autonomía del texto artístico, una realidad que se iba imponiendo en la práctica, y que los teóricos, mucho más pacatos, no tuvieron más remedio que aceptar (*Formación de la teoría literaria moderna. Teoría poética del Siglo de Oro*. Murcia: Universidad, 1980).

¹⁴ No faltan textos paralelos en Lope que vienen a insistir en lo mismo. Muy claros son estos versos de *La Andrómeda* (poema incluido en *La Filomena*, 1621): “Despídase de ser jamás poeta / quien no bebiere aquí [la fuente Castalia], por más que el arte / le esfuerce, le envanezca y le prometa / que el natural es la primera parte”, vv. 329-332; aunque a continuación también aquí concede: “que si arte y natural juntos no escriben, / sin ojos andan y sin alma viven”, vv. 335-336. (Lope de Vega, *Obras poéticas. Rimass. Rimas sacras. La Filomena. La Circe. Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguilllos*, edición de José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1989, p. 683).

¹⁵ A tan crucial asunto se ha dedicado buena parte de la ingente bibliografía lopesca; por eso me ceñiré aquí a la referencia imprescindible de los siguientes estudios ya clásicos: Hugo Rennert y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega*, Madrid, 1919 (nueva ed. con adiciones de Fernando Lázaro. Salamanca: Anaya, 1968); Joaquín de Entrambasaguas, “Una guerra literaria del Siglo de Oro: Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos” (1933, 1934), en *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: CSIC, I, 1946, pp. 63-417 y II, 1947, pp. 7-411; Emilio Orozco, *Lope y Góngora frente a frente*. Madrid: Gredos, 1973; Juan Manuel Rozas, “Pellicer frente a Lope (historia de una guerra literaria)” (1984), en *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 1990, pp. 133-168.

¹⁶ Cfr. la Introducción de la ed. cit. de A. Carreño, pp. 20-24.

padece ya una batalla contra él), con sus graciosísimos versos satíricos contra vicios poéticos¹⁷, es todo una avance —como ya señalara Montesinos¹⁸— de lo que vendrá después. A esa referencia hay que añadir sin duda otra —como indicó Blecu¹⁹—, incluida en la misma *Segunda Parte de las Rimas* de la edición sevillana de 1604: las quejas de Apolo en su diálogo con Caronte²⁰.

Por lo demás, esta curiosa composición nos sirve especialmente para ilustrar y completar el sentido de algún pasaje de nuestro texto, con una apostilla extensible al proceder lopesco. Apolo lanza sus virulentos dichterios, entre otros, contra:

hombres que apenas una carta escriben,
y cuando escriben, como enfermos sudan,
y después que escribiendo
otra camisa (si la tienen) mudan,
paren un monstruo horrendo,
como escoria de alquimia ametalado;
mal parto, y no Mendoza, aunque es hurtado,
del mismo a quien murmura²¹.

La crítica contra poetas de alicorta inspiración (aquí, al igual que en los vv. 55-60 del poema que comentamos) lleva implícita —cómo no verlo— la defensa de su propia facilidad y aun de su versatilidad poética, sin duda el santo y seña más característico de Lope de Vega. Y a propósito de versatilidad, va el segundo objetivo del citado parlamento de Apolo: auténtica perla cultivada los últimos versos para quien se erige en debelador de “sutiles sentencias y concetos”. De nuevo la ambigüedad en Lope. Si en teoría proclama una y otra vez su adhesión a una estética que podríamos llamar “natural”, en el doble sentido de sencilla y atenida a la naturaleza²², en la práctica es un seguidor más que regular de ese tipo de chocantes y extravagantes asociaciones tan a la moda.

¹⁷ “Otros que por lo hinchado se desvelan, / tundiendo el paño al mar, frisando el polo, / y con decir que es tropos se arrodelan; / hacen candil la luna, incendio a Apolo, / peores que la dama de mi tierra, / que dijo en un baptismo birlo al volo. / Estos veréis que pintan una guerra / llena de escolopendrios y de grifos [...]”, vv. 115 y ss. (ed. cit. de J. M. Blecu, p. 216). Obsérvese que alguna semejanza literal con el texto que comentamos (“se desvelan” y “no habla desvelado”) integra a ambos en la misma comunidad de propósitos.

¹⁸ *Poesías líricas*, cit., II, pp. XXXII-XXXIII, y *Estudios...*, cit., p. 179.

¹⁹ Ed. cit. de las *Obras poéticas* de Lope de Vega, p. 8.

²⁰ *Ib.*, pp. 174-180. Es cierto que cabría preguntarse si esta composición no está más bien en la línea de las *sátiras*, en boga desde la segunda mitad del XVI (Apolo en realidad implora “contra poetas legos romanizados” v. 70). Pero otras señales orientan el texto en la pista perseguida, así la alusión a “cenofantos” (v. 72), que Blecu anota como voz griega, que significa “introduction de novedades”).

²¹ *Ib.*, p. 176.

²² A. Carreño (ed. cit. de los *Pastores de Belén*, pp. 141-142) ilustra oportunamente en nota este pasaje con otros del propio Lope donde hace gala de sacar *conceptos* de las flores y frutos de su huertecillo. Es, por lo demás, asunto recurrente en temas como el del *Isidro*.

La cuestión sería ésta: ¿Es posible pretender coherencia entre teoría y práctica en un poeta cuya seña más distintiva y poderosa es la de una proteica versatilidad? ¿Es posible tomar a Lope de Vega al pie de la letra? Y sobre todo, ¿es posible tomar un *beatus ille* al pie de la letra?

Con esta pregunta en el aire nos enfrentamos a la tercera y última parte del texto (vv.61-102). Asistimos en ella a una de tantas glorificaciones del rústico en la obra de Lope, y como en tantas ocasiones su pluma camina ahora segura en la consecución de logros poéticos. Porque sin duda es esta la parte más conseguida del poema.

Guardando, como guarda sin duda el texto, memoria colectiva de otras realizaciones españolas del tópico, queda claro que a Lope no le interesa para nada el pastor holgazán a la bucólica, ni el sabio retirado, sino el afanoso labrador que vive del sudor de su frente (“quanto rompiendo va con el arado”, vv. 64-66). Repristina así el lugar común y hace, como en el epodo de Horacio, todo un *macarismós* del campesinado, retornando a los *loci* conocidos, entre ellos el del hogar familiar (“Calientase el enero / alrededor de sus hijuelos todos...”, vv. 91 y ss.)²³.

Comprenderán Vds. que llegados a este asunto en Lope, se agiganta la interpretación de los “sentidos proyectados” del texto. Varios tipos de lectura son posibles, desde las más intencionadas en buscar sentidos también intencionados, hasta las que, más apegadas al texto, insisten menos en su proyección significativa, o al menos no la entienden en una dirección exclusivamente unívoca.

Es posible por el primer camino una lectura que llamaríamos política. Invocaría este texto con otros muchísimos de Lope (no debemos pasar por alto un dato: la primera estancia y la penúltima son incluidas por Lope en una comedia tan significativa como es *El villano en su rincón*²⁴) en un conjunto cuya misión sería la de impulsar desde lo literario (y en particular desde las tablas, vehículo muy eficaz de transmisión de “mensajes”) una “vuelta a la tierra”, preconizada en el tiempo por economistas y moralistas. Es, como se sabe bien, la tesis de Noel Salomon²⁵. O bien, dentro igualmente de una intencionalidad política, pero con un prisma axiológico muy distinto, podemos interpretar, con Márquez Villa-nueva²⁶, esa “rusticidad carismática” de Lope como defensa de un sistema de valores inmovilista: “utopía isidril” que estaría en las antípodas del sentido más

²³ Porque la aspiración a una vida rústica en Lope (como en Horacio) no es sólo a vivir en el campo, sino a atenerse a un orden de vida “en orden”. El mundo del labrador se clausura así en su hogar y en torno a la “pudica mulier”. Si falta esa referencia en este texto de Lope, reaparece en otros, como la *Epístola a Baltasar Elísio de Medinilla* (Cfr. Gustavo Agrait, *El “beatus ille” en la poesía lírica del Siglo de Oro*, Universidad de Puerto Rico, 1971, pp. 126-128).

²⁴ Lo que le sirvió a Montesinos para datar esta comedia entre 1611-1616, más previsiblemente hacia la primera fecha (*Estudios...*, cit., pp. 244-245).

²⁵ *Recherches sur le thème paysan dans la “comedia” au temps de Lope de Vega*. Bordeaux: Féret, 1965.

²⁶ *Lope: vida y valores*. Universidad de Puerto Rico, 1988.

general del *beatus ille*, pues no florece en aquélla “la igualitaria anarquía inculpable de la Edad de Oro, sino por el contrario una sociedad férreamente estratificada”²⁷.

Sea como fuere, es lo cierto que el *macarismós* campesino de Lope puede tener otras lecturas. Una simplemente poética, tal vez ingenua, pero legítima: la pura estética del tema, que le proporcionaba una y otra vez ocasión de lucimiento en el desfile de tantos y tan logrados desfiles rústicos. Y no sería de desdeñar tampoco el sentido último que antes proyectábamos ya desde el original horaciano y que se extiende como generosa sombra sobre toda la descendencia: la contradicción permanente en la que vive el ser humano, una de cuyas más recurrentes figuraciones es la alternativa vida rural/vida urbana. Hasta a los cuentos infantiles ha llegado la faccia del ratón de campo y ratón de ciudad con que cierra Horacio una de sus sátiras (II 6)²⁸, y el mismo Horacio, ahora en una epístola (I 8, 12), confiesa tener nostalgia de Tíbur cuando está en Roma, y de Roma cuando está en Tíbur. Claro que por este camino propendemos a la tentación autobiográfica, que debe ser evitable en el contexto de una *res retorica*, aunque en un caso extremo nos hallemos —tal el de Lope— en enredar literatura y vida.

Porque, por lo demás, el *beatus ille* es también proteico en Lope. Una pródiga nota de Montesinos²⁹ suministra una relación importante de cantos al retiro repartidos por la ancha y larga obra del Fénix. Varios comienzan precisamente por el “¡Cuán bienaventurado...!”. Otras tienen como emblema la palabra “soledad” (“Desiertas soledades...”, “¡Oh soledad dichosa...!”). Bajo su evidente diversidad, el denominador común es —de nuevo— el canto a la libertad que prodiga la vida rural. Con todo, acaso lo más importante sea su intermitente presencia, que supone toda una veta en la producción lírica lopesca, con incluso algún proceso de reescritura: “¡Oh libertad preciosa...” comienza una canción de la *Arcadia* (1598), y con el mismo verso otra incluida en *La vida de San Pedro Nolasco* (1629), réplica a lo moral de la primera (en la *Arcadia* se canta a la libertad que se tiene, en la otra a la que no se tiene)³⁰.

Pero todavía hay otras formas del *beatus ille* en Lope. Si se despintan ahora del elogio campesino —ciertamente el más propio y reconocible en el autor— entroncan, sin embargo, con la forma más prestigiada del *topos* preconizada por tantos poetas del tiempo. Me refiero, por ejemplo, al soneto con que cierra sus *Rimas* en la edición de 1609 y que sitúa inmediatamente antes del *Arte nuevo*. Con el significativo título de *Natura paucis contenta*, evoca en él un reducido mundo a la medida

²⁷ *Ib.*, p. 75.

²⁸ Cfr. V. Cristóbal, “Conflictos de vida privada y pública en la poesía de Horacio”, *Polis*, 2 (1990), pp. 127-142.

²⁹ *Estudios...,* p. 175, n. 96.

³⁰ Pueden verse ambas en la citada antología de Montesinos, II, pp. 18-21 y 163-164.

de un espíritu austero, para terminar en la forma discursiva prevista. Merece ser leído en su totalidad:

Venturoso rincón, amigos mudos,
libros queridos, pobre y corto lecho;
viejas paredes donde el tosco techo
muestra apenas sus árboles desnudos;

pintura humilde de pinceles rudos,
roto escritorio de haya frágil hecho,
donde a la traza de mi abierto pecho,
de paciencia no más guardáis escudos;

vidros, ejemplo de ambición subida
que de los vientos vive con recato,
dichoso yo que sin tener asida

el alma al oro, a la esperanza el plato,
paso en vosotros descansada vida,
lejos de idolatrar en dueño ingrato³¹.

También estamos ahora en la estela del horacianismo. Pero del horacianismo del “Otium divos rogat...” y del “Odi profanum vulgus...”, largamente contaminado con el *beatus ille* en toda una literatura de espíritus selectos del tiempo, tiempo que a más se permeabiliza de moral e ideas neoestóicas³².

Y voy a terminar. *Beatus ille* muy particular el comentado. Verdadero mosaico de piezas integradas al son de una memoria colectiva de textos encadenados a un fecundo *topos*. Palimpsesto, en fin, este poema de Lope, que además —y es la última reflexión que quiero hacer— aumenta en claves de lectura al no ofrecérnoslo su autor de modo autónomo o exento, sino integrado en un libro de “prosa y versos divinos”.

Su inclusión en los *Pastores de Belén* se hace según una convención muy usual en los libros del género, cual es la de interrumpir sencillamente el relato por la llegada cantarina de un pastor o comitiva. Así aquí:

Interrumpió a este tiempo el sabroso discurso del pastor de las montañas, un coro de tres pastoras, Cloris, Antandra y Lesbia, y el famoso Pireno, que guiando sus ovejas a los seguros rediles de sus cabañas, iban a cuatro voces suspendiendo las selvas con estos versos.

Pero, aunque con procedimiento habitual, esta integración se percibe como bastante artificial en su relación interna con el contexto. Frente a la mayor parte de las

³¹ Ed. cit. de J. M. Blecua, p. 236.

³² Cfr. Begoña López Bueno, *La poética cultista de Herrera a Góngora*. Sevilla: Alfar, 1987, pp. 89-96.

muchas piezas líricas de los *Pastores de Belén* (ya de prosapia popular —numerosos villancicos, letrillas, glosas, etc.—, ya culta —entre ellas un soneto con eco, “Dichoso aquél que en un comprado prado”³³, que es, por cierto, otro *beatus ille*—), este “¡Quán bienaventurado...!” aparece como un elemento claramente impostado (de muy probable composición anterior a la del libro). Y no precisamente por su temática no sacra (otras composiciones tampoco la tienen), o por su referencia a cuestiones literarias o metapoéticas (que también se acogen abundantemente en el género), sino sobre todo porque estas últimas apuntan aquí a referentes contemporáneos que producen un conflicto de sincronías en el desarrollo del relato.

Sin embargo, bien mirado, es decir, desde la radical convención de inverosimilitud que preside el género pastoril —a lo divino o a lo humano—, el poema no desentonía precisamente con el complejísimo entramado que son los *Pastores de Belén*, mosaico y palimpsesto a su vez de tantas y tantas referencias y tradiciones, como ha señalado su editor A. Carreño³⁴. Además Lope consigue —a lo que creo— un habilísimo encaje técnico en el libro: ¿acaso esas “cuatro voces” de los pastores no se reparten entre el *introito* y las tres partes señaladas en el texto? Función coral, pues, la de este poema en el contexto de una *Arcadia*: exactamente la misma del modelo primero, el canto de Salicio en el discurrir de una égloga.

BEGOÑA LÓPEZ BUENO
Universidad de Sevilla

³³ Ed. cit. de A. Carreño, pp. 101-102.

³⁴ Intr. a la ed. cit. Es, por lo demás, tan particular este libro de Lope, que nace con la rara peculiaridad de ser *contrafactum* de su propia *Arcadia* juvenil, tal como se aprecia en el epílogo de “Belardo, a la zampoña.”

APÉNDICE

- ¡Quán bienaventurado
aquél puede llamarse justamente
que sin tener cuidado
de la malicia y lengua de la gente
a la virtud contraria, 5
la suya passa en vida solitaria!
- Dichoso el que no mira
del altivo señor las altas casas,
ni de mirar se admira
fuertes columnas oprimiendo bassas
en las soberbias puertas 10
a la lisonja eternamente abiertas.
- Los altos frontispicios
con el noble blasón de sus passados,
los béticos oficios 15
de timbres y vanderas coronados
desprecia y tiene en menos
que en el campo los olmos de hojas llenos.
- Ni sufre al confiado
en quien puede morir, y que al fin muere, 20
ni humilde al levantado
con vanas sumisiones le prefiere,
sin ver que no ay coluna
segura en las mudanças de fortuna.
- Ni va sin luz delante 25
del señor poderoso que atropella
sus fuerças arrogante,
pues es mejor de noche ser estrella
que por la compañía
del sol dorado no luzir de día. 30
- Dichoso el que apartado
de aquéllos que se tienen por discretos,
no habla desvelado
en sutiles sentencias y concetos,
ni inventa voces nuevas, 35
más de ambición que del ingenio pruevas;

ni escucha al malicioso
que todo quanto ve le desagrada,
ni al crítico enfadoso

- teme la esquiva condición, fundada 40
 en la calumnia sola,
 fuego activo del oro que acrysola;
- ni aquellos arrogantes
 por el verde laurel de alguna ciencia,
 que llaman ignorantes 45
 los que tiene por sabios la esperiencia,
 porque la ciencia, en suma,
 no sale del laurel, mas de la pluma.
- No da el saber el grado,
 sino el ingenio natural, del arte 50
 y estudio acompañado:
 que el hábito y los cursos no son parte,
 ni aquella illustre rama,
 faltando lo esencial, para dar fama.
- ¡O quántos hay que viven 55
 a sus cortas esferas condenados!
 Oy lo que ayer escriven,
 ingenios como espejos que, quebrados,
 muestran siempre de un modo
 lo mismo en cualquier parte que en el todo. 60
- Dichoso, pues, mil veces
 el solo que en su campo, descuydado
 de vanas altivezas,
 quanto rompiendo va con el arado
 baña con la corriente 65
 del agua que distila de su frente.
- El ave sacra a Marte
 le despierta del sueño perezoso,
 y el vestido sin arte
 traslada presto al cuerpo, temeroso 70
 de que la luz del día
 por las quiebras del techo entrar porfía.
- Rebuelve la ceniza,
 sopla el humoso pino mal quemado;
 el animal se eriza 75
 que estaba entre las pajas acostado;
 ya la tiniebla huye
 y lo que hurtó a la luz le restituye.
- El pobre almuerzo aliña,
 come y da de comer a los dos bueyes, 80

y en el barvecho o viña,
sin embidiar los patios de los Reyes,
ufano se passea
a vista de las casas de su aldea;

y son tan derribadas,
que aún no llega el soldado a su aposento,
ni sus armas colgadas
de sus paredes vio, ni el corpulento
caballo estar atado
al humilde pesebre del ganado.

85

Calientase el enero
alrededor de sus hijuelos todos
a un roble ardiente entero,
y allí contando de diversos modos,
de la estrangera guerra
duerme seguro y goza de su tierra.

95

Ni deuda en plazo breve,
ni nave por la mar su paz impide,
ni a la fama se atreve;
con el relox del sol sus horas mide,
y la incierta postrera
ni la teme cobarde ni la espera.

100

Pastores de Belén. Prosa y Versos Divinos de Lope de Vega Carpio, Madrid, Joan de la Cuesta, 1612, fols. 32-34 (Biblioteca Nacional de Madrid R-30712). Conservo las grafías, excepto en la regularización *u-v*, y modernizo acentuación y puntuación.

LOS EDITORES DE LOPE DE VEGA

Entre los grandes escritores del Siglo de Oro, Lope de Vega es uno de los que se valen de la imprenta para dar a conocer su obra, lo que no excluye la difusión manuscrita de sus poesías y su inclusión —anónimas o con su atribución— en publicaciones antológicas de amplia circulación. Esta voluntad de publicación tiene, sin embargo, una limitación: su obra dramática. La comedia es espectáculo representado, no un texto para ser leído. Lope se preocupa de editar sus obras poéticas o en prosa, profanas o religiosas, pero no quiere publicar sus comedias. Si lo hace, como veremos, es ante la demanda lectora que impulsa a editores a publicarlas —mejor o peor, auténticas o falsamente atribuidas— al margen de su autor. La presión del lector y el aprecio a su obra le obligan a intervenir en la edición de sus comedias.

Es desgraciadamente habitual olvidar la actuación de un personaje importante en la relación entre la obra y el lector: el editor. Ciertos autores, pocos, podrán financiar la edición de sus obras —queda el problema de su distribución— u obtener ayudas privadas o institucionales para hacerlo. La mayoría utilizará la acción del editor, con lo que, si bien no logrará grandes beneficios en la venta del privilegio de edición, por lo menos podrá ver impresa su obra, a disposición de los futuros lectores. La relación entre autor y editor —cambiante, permanente— merece ser objeto de estudio. Siempre que sea posible conocerlo, por aparecer su nombre en la portada, deducirlo de los preliminares o declarada en documentos, las ediciones deben atribuirse al editor, no al impresor. Éste —a no ser que se desdoble en editor— se limita a recibir un encargo, ejecutarlo lo mejor posible y entregar los pliegos impresos resultantes. Con ello no pretendemos rebajar la importancia de la confección material del libro ni de la industria gráfica, siempre, por otra parte, condicionada por su costeador. Podremos admirar o criticar el aspecto de una edición, su calidad, pero debemos insistir que no siempre es el impresor el responsable de no aprove-

char todas las posibilidades de que dispone. Ha recibido un encargo con unas determinadas condiciones y el producto resultante responde a lo que se le ha pedido, no a lo que hubiese podido hacer.

En el presente estudio nos limitamos a analizar la relación de Lope con sus editores. Prescindimos —con alguna excepción forzosa— de ediciones de sus escritos hechas sin su intervención o que nos es desconocida. Tampoco tendremos en cuenta algunos poemas difundidos en la forma que hoy llamamos pliegos sueltos —¿edición de Lope o de sus amigos?— que creemos de difusión limitada, no comercial, al margen de los circuitos habitualmente usados para las coplas, historias y demás papeles. Por supuesto, no consideramos el gran número de reediciones de sus obras realizadas fuera de los reinos de Castilla. De gran interés para la sociología de la lectura, demostración de las expectativas editoriales que ofrecían las obras de Lope, están al margen de la relación directa y personal que tuvo con los editores, casi todos de Madrid.

A mediados del año 1598, sale en Valencia el primer libro impreso de Lope, *La Dragontea*. Desconocemos el editor que hizo posible su publicación, pero creemos de interés reseñar la peripécia editorial de esta obra de actualidad con la que inicia Lope la publicación de sus escritos.

A fines de 1597, solicita licencia para *La Dragontea* al Consejo de Castilla, presentando al mismo el original. El poeta, ya fraile carmelita, Pedro de Padilla, firma en su convento del Carmen, de Madrid, el 9 de diciembre, la aprobación, que le sirve, además, para elogiar la obra de su amigo. Sin embargo, el Consejo no concede la licencia solicitada. Lope, aprovechando sus amistades valencianas, inicia los trámites para su publicación en el reino de Valencia, fuera de la jurisdicción del Consejo de Castilla. El doctor en teología, Pedro Juan Assensio, a quien el arzobispo Juan de Ribera había encargado la censura eclesiástica, la firma aprobatoria el 16 de abril de 1598. La licencia civil es de 29 del mismo mes, con lo que Pedro Patricio Mey puede ya iniciar su impresión.

Ejemplares de la edición valenciana de 1598 llegaron a los reinos de Castilla. Ello provocó que el cronista de Indias Antonio de Herrera se dirigiese al rey, a primeros de febrero de 1599, comunicándole que “Lope de Vega compuso un libro llamado la Dragontea, en que se contiene lo sucedido a Francisco Draque quando fue resistido en Tierra Firme, siendo capitán general don Alonso de Sotomayor¹, adonde quenta aquel suceso muy en contrario de la verdad, con manifiesto agravio de las personas que ally sirvieron; y porque aquí no se le quiso dar licencia de ymprimille, se fue a Valencia a donde le ha ynpreso, y aora pide licencia de nuevo para ello”.

¹ María Goyri de Menéndez Pidal cree que la objeción de Herrera se debe a que Lope hizo héroe de la resistencia a los ingleses a Diego Suárez de Amaya y no al capitán general Alonso de Sotomayor. *De Lope de Vega y del romancero*, Zaragoza, 1953, 148-49.

Solicita al rey que se vea el libro y se coteje con las relaciones oficiales de los sucesos poetizados por Lope. El rey ordena el 15 de febrero que se compre un ejemplar y que Herrera lo lleve al miembro del Consejo de Indias Alonso Molina de Medrano².

En consulta del 13 de marzo de 1599, el Consejo de Indias pide al rey que no se dé por el Consejo de Castilla licencia a libros que traten de Indias sin que los vea previamente. Asimismo, expresa la conveniencia de que por el Consejo de Castilla sean recogidos los ejemplares de *La Dragontea*, impresa en Valencia, por las razones expuestas por Herrera. El rey aceptó las propuestas³.

Antonio de Herrera señala, en febrero de 1599, que Lope “pide licencia de nuevo” para *La Dragontea*. Cristóbal Pérez Pastor⁴ dio a conocer un poder de Lope, de 27 de octubre de 1598, al licenciado Pedro Várez de Castro, impresor y editor, antiguo corrector en Alcalá de Henares, para solicitar del Consejo de Castilla licencia y del rey privilegio para “un libro intitulado La Hermosura de Angélica”, cediéndole los derechos de edición. Es raro este único contacto con Várez de Castro, iniciada ya, como veremos, la relación con el editor Juan de Montoya. Teniendo en cuenta lo que sucedió posteriormente, en 1602, que bajo el título de *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas* publicó la Dragontea, cabe la posibilidad que Lope se valiese de Várez de Castro, introducido en ambientes oficiales, para el segundo intento de publicar *La Dragontea* denunciado por Herrera.

Con anterioridad al citado contacto con Várez de Castro, había ya Lope iniciado su relación editorial con Juan de Montoya, mercader de libros, del que tenemos noticias que van de 1584 a 1612. Su actividad conocida como editor abarca de 1585 a 1605, encargando sus ediciones a impresores de Madrid y Alcalá. Cultivó el campo jurídico en su aspecto práctico (Francisco González de Torneo, Diego de Ribera), la historia (Antonio de Herrera), las obras religiosas (Pedro Ruiz Alcoholo, Pedro de Ribadeneyra, Alonso de Villegas) y buena parte de sus ediciones son de obras literarias (la versión de Diego Vázquez de Contreras del *Orlando furioso*, de Ariosto, 1585; *La Austríada*, de Juan Rufo, 1586; *Primera parte del romancero y tragedias*, de Gabriel Lasso de la Vega, 1587; *Diversas rimas*, de Vicen-

² Este documento ha sido localizado en el Archivo de Indias por tres investigadores, desconociendo los dos últimos que ya se había publicado. Francisco Rodríguez Marín, “Nuevos datos para las biografías de algunos escritores españoles de los siglos XVI y XVII”, *Boletín de la Real Academia Española*, V (1918), 461; Carmen Villanueva Rico, “Antonio de Herrera contra ‘La Dragontea’”, *Correo eruditio*, III (1943), 101; Rafael de Balbín Lucas, “La primera edición de ‘La Dragontea’”, *Revista de Bibliografía Nacional*, VI (1945), 355-56.

³ La consulta fue publicada por José Torre Revello, *El libro, la imprenta y el periodismo en América*. Buenos Aires, 1940, LXV, doc. 35. Reproducido por Juan Antonio Tamayo, “Viejos libros de España que cruzaron el mar”, en Agustín Palau Claveras, *Ensayo de bibliografía marítima española*, Madrid, 1943, XLIX-L.

⁴ A. Tomillo, C. Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, 1901, 253-55.

te Espinel, 1591; *La Araucana*, de Alonso de Ercilla, 1597). Entre sus publicaciones abundan las primeras ediciones.

A fines de 1598 (la tasa es de 27 de noviembre⁵) aparece la primera edición de la *Arcadia*, realizada por Juan de Montoya, que también editó en 1599 su poema *Isidro*. Las reediciones de ambas obras por Juan de Montoya, se suceden rápidamente, muestra de su éxito editorial⁶.

Hasta 1602 Lope no publica una nueva obra, para la que había obtenido privilegio real el 20 de septiembre del mismo año⁷. Se trata de *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas*, que, como hemos visto, pretendía publicar en 1598. No figura el nombre de su costeador, ni aprobación alguna entre los preliminares. En tres partes se divide la obra: *La hermosura de Angélica, Segunda parte de las rimas*, según reza la portada interior, con doscientos sonetos, y la *Tercera parte de las rimas*, que comprende la primera edición castellana de *La Dragontea*. Lope ha logrado publicar en Madrid la obra vetada por Antonio de Herrera y que el Consejo de Castilla no había autorizado su publicación. El intento logrado lo repetirá en la segunda edición de *La hermosura de Angélica*, de 1605 —que no incluye los doscientos sonetos—, en la que tampoco figura editor. ¿Lo será de las dos ediciones Juan de Montoya, que prefirió no figurar en la portada?

Fruto de la estancia de Lope en Sevilla son dos nuevos libros, ambos impresos por Clemente Hidalgo. En un pequeño volumen en 16.⁸, bajo el título de *Rimas*, reedita los sonetos, publicados anteriormente, junto con una *Segunda parte de las Rimas* “que no se imprimieron con las passadas la primera vez, por no hazer tan gran volumen”. Se indica que el libro fue aprobado por el doctor Viana. En el mismo año 1604, publica en Sevilla, también sin indicación de editor, *El peregrino en su patria*.

El tres de septiembre de 1605, escribe Lope desde Toledo al duque de Sesa: “Mi ‘Jerusalén’ enbié a Valledolid para que el Consejo me diesse liçença; ympri mirela muy aprissa...”⁹. La prisa de Lope no la compartía el Consejo de Castilla, pues hasta el 23 de agosto de 1608 no firmó el rey el privilegio concediendo a Lope la exclusiva de su publicación por el tiempo de diez años. A primeros de 1609 se publicó la *Jerusalén conquistada*, editada —al menos parte de la edición— por el librero de Toledo Cristóbal de Loarte. ¿A qué se debió tanta demora? En el prólogo al conde de Saldaña, escribe Lope: “Tarde y esperada sale a luz, que por ocasión de algunos libros sin doctrina, sustancia y ingenio, escritos para el vulgo, se prohibió la impressión de todos generalmente”.

⁵ En la siguiente edición, de 1599, se actualiza el año de la tasa, figurando 1599.

⁶ La *Arcadia* se reedita en 1599, 1602, 1603 (1602), 1603 y 1605; el *Isidro* en 1602 y 1603.

⁷ En la suma del privilegio figura por error 20 de octubre. En los preliminares no se imprimió la aprobación.

⁸ *Epistolario de Lope de Vega*, edic. A.G. de Amezúa, III, Madrid, 1941, 6.

Hasta ahora, no se ha localizado decreto alguno del Consejo prohibiendo la edición de nuevos libros. Podría, sin embargo, tratarse de una orden interior, no publicada, como sucedió en 1625 con la suspensión de licencias para comedias y novelas. Lo que sí conocemos es la drástica reducción de concesión de privilegios reales para los reinos de Catilla, desde el 14 de abril de 1605 hasta principios de 1608⁹. La estadística de los privilegios y prorrrogas de privilegios concedidos desde 1600 hasta 1612 nos mostrará claramente la reducción señalada:

Años	Privilegios	Prorrrogas
1600	89	9
1601	53	9
1602	64	17
1603	98	8
1604	91	5
1605		
hasta 13 IV	18	2
desde 14 IV	0	1
1606	1	1
1607	3	1
1608	62	8
1609	76	10
1610	78	20
1611	63	9
1612	68	7

Las seis obras que excepcionalmente obtuvieron privilegio son las siguientes, indicando previamente la fecha del mismo: 5-VII-1606, fray Cristóbal González, *Consideraciones del agradecimiento christiano*, Madrid: Luis Sánchez, 1606, 4.^o; 11-VII-1607, fray Juan de los Angeles, *Manual de vida perfeta*, Madrid: Imprenta Real, a costa de Francisco López, 1608, 8.^o; 2-X-1607, fray Antonio de Molina, *Instrucción de sacerdotes*, Burgos: Juan Baptista Veresio, 1608, 4.^o; 23-XII-1607, dos obras de Francisco Coster traducidas por el P. Luis Ferrer: *Meditaciones de la sacratissima passion y muerte de Christo nuestro Redentor* y *Meditaciones de la vida y alabanzas de la sacratissima Virgen Maria nuestra Señora*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1608, los dos libros en 16.^o; 28-I-1608, fray Pedro de Lorca, *Commentaria et disputationes in universam primam secundae sancti Thomae*, Alcalá: Viuda de Juan Gracián, 1609, fol., 2 vol.; 5-II-1608, fray Diego Nuño, *Expositio in tertiam divi Thomae partem*, Valladolid: Juan Godínez de Millis, 1609, fol.

⁹ En 1608, sólo se conceden dos privilegios antes de 17 de marzo.

Iniciada en 1598, la relación de Lope con su editor Juan de Montoya finaliza en 1605, con una reedición de la *Arcadia*.

A Montoya le substituye el también mercader de libros Alonso Pérez, manteniendo una constante colaboración con Lope, sólo alterada por unas pocas ediciones a cargo de Miguel de Siles.

Alonso Pérez, padre de Juan Pérez de Montalbán, es uno de los grandes libreros-editores de la primera mitad del siglo XVII. Librero de gran actividad, proveedor de los consejos y otras oficinas públicas de libros en blanco, papel, tinta y demás aparejos de escribir, fue nombrado librero del rey. Las primeras noticias que tenemos de su actividad como librero remontan a 1591. Siguió a la corte en su traslado a Valladolid. Murió el 22 de diciembre de 1647. Desplegó una gran actividad editorial desde 1602, año en que coeditó con Andrés López *La Diana*, de Jorge de Montemayor, y la mantuvo hasta 1646, en que reeditó *El diablo Cojuelo*, de Luis Vélez de Guevara, cuya primera edición había publicado cinco años antes. Editó libros de todas las materias, aunque destaca su dedicación a las obras literarias, principalmente primeras ediciones. Como editor está al margen de estilos, escuelas y grupos literarios.

Ya nos hemos referido a la actitud de Lope frente a la publicación de sus comedias, que no pudo impedir su paso de la escena a las librerías. Después del intento de 1603 del librero Francisco López —*Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores*, libro que debe ser objeto de un minucioso análisis bibliográfico— Angelo Tavanno lanzó en Zaragoza, en 1604, un tomo en 4.^º con doce comedias de Lope, recopiladas por Bernardo Grassa, que se transformará en el primero de una larga serie y creará el modelo de lo que se llamará *parte de comedias*. De su éxito editorial responden las reediciones realizadas, siendo la primera en los reinos de Castilla la que en el mismo año hizo Alonso Pérez, con licencia, impresa en Valladolid por Luis Sánchez.

La continuación de *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio* será titulada *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, que contiene otras doze*. Su editor es Alonso Pérez, que el 11 de agosto de 1609 obtiene licencia para publicarla. Después del 18 de noviembre del mismo año, salía el libro de la imprenta de Alonso Martín. En la dedicatoria a doña Casilda de Gauna Varona, mujer del alcalde mayor de Burgos, escribe Alonso Pérez: "... di a la estampa doze comedias de Lope de Vega Carpio, librando la perpetuidad de su fama en mi atrevimiento y la disculpa de mi osadía en la grandeza de v.m.", de quien espera lograr para "estas obras perpetuidad en el tiempo y yo gracia cerca de su autor ...".

Este mismo año 1609 se inicia la relación editorial de Lope de Vega con el librero-editor Alonso Pérez. ¿Publicó la *Segunda parte* con la tolerancia de su autor¹⁰? Es una pregunta que podremos repetir unos años más tarde. La primera

¹⁰ La fe de erratas de las *Rimas*, único trámite administrativo actualizado, es de 9 de enero de 1609, mientras que los correspondientes a la *Segunda parte de las comedias* van del 30 de julio al 18 de noviembre del mismo año.

obra de Lope, con privilegio a su favor, que edita Alonso Pérez es una reedición de las *Rimas* —de las dos partes publicadas en 1604, en Sevilla— “aora de nuevo añadidas, con el nuevo arte de hazer comedias deste tiempo”, impresas por Alonso Martín. En 1612, publica Alonso Pérez la primera edición de *Pastores de Belén*, impresa por Juan de la Cuesta. Un año antes había reeditado la *Arcadia* y en 1613 los *Pastores de Belén* y el *Isidro*.

Un nuevo editor interviene en la publicación de las obras de Lope, aunque sus ediciones, exceptuada una, son de partes de comedias. Se trata del librero Miguel de Siles, que sólo conocemos como editor de obras literarias (Cristóbal de Mesa, *El patrón de España*, 1612; Cervantes, *Persiles*, 1619; Antonio Liñán y Verdugo, *Guía y avisos de forasteros*, 1620; *Primavera y flor de los mejores romances* recogidos por Pedro Arias Pérez, 1621 y 1622; Ovidio, *Las Metamorphoses o Transformaciones*, 1622). En 1613 reeditarán las *Rimas*, edición que plantea el problema de si fue Lope el que la encargó o, lo que creemos más probable, fue el propio Alonso Pérez el que le cedió los derechos de publicación.

En Sevilla, en 1612¹¹, se publica la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega Carpio y otros autores*, edición falsificada, que será reeditada legalmente en Madrid, en 1613, por el librero Miguel Martínez, a quien Alonso Pérez le había cedido la licencia del Consejo, que había obtenido el 24 de diciembre de 1612. El mismo Miguel Martínez obtuvo el 18 de septiembre de 1613 licencia para la reedición de las *Doce comedias famosas de quatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia*, que publicó en 1614. En este año, Miguel de Siles edita *Doce comedias de Lope de Vega Carpio familiar del Santo Oficio. Sacadas de sus originales. Quarta parte*, con privilegio de 5 de febrero de 1614 a favor del representante Gaspar de Porres. Desconocemos la relación del dramaturgo con esta edición, pero es preciso notar que se conserva, escrito por Lope, el borrador de la dedicatoria al duque de Sesa, que en el impreso firma Gaspar de Porres¹². Miguel de Siles intervendrá posteriormente, como veremos, en la edición de las partes de comedias de Lope, tanto en las ediciones no autorizadas por el autor como en las que tenía Lope privilegio.

La primera edición de las *Rimas sacras* corrió a cargo de Alonso Pérez, en 1614, quien edita en 1618 el *Triunfo de la fee en los reynos del Japón por los años de 1614 y 1615*. Siempre al cuidado del mismo editor, se publica en 1620 la *Justa poética, y alabanzas justas que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado san Isidro en las fiestas de su beatificación, recopiladas por Lope de Vega Carpio*; en 1621, la *Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos*; tres años más tar-

¹¹ Jaime Moll, “La ‘Tercera parte de comedias de Lope de Vega y otros autores’, falsificación sevillana”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXVII (1974), 619-626.

¹² *Epistolario de Lope de Vega*, edic. A.G. de Amezúa, III, Madrid, 1941, 135.

de, la *Circe con otras rimas y prosas*; en 1625, los *Triunfos divinos con otras rimas sacras* y en 1627, dos obras, la *Corona trágica. Vida y muerte de la sereníssima reyna de Escocia María Estuardo* y los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*¹³. Junto a estas primeras ediciones, Alonso Pérez reedita el *Peregrino* (1618), las *Rimas sacras* (1619), la *Arcadia* (1620, 1621 y 1629) y las *Rimas* (1621). Sin editor explícito aparece en 1622 la *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón san Isidro*, y en 1630 el *Laurel de Apolo con otras rimas*.

Entre tanto, un mercader de lienzos de Madrid, Francisco de Ávila, reúne doce comedias de Lope y otros autores, obtiene privilegio real el 15 de noviembre de 1614, y cede su edición al librero alcalaíno Antonio Sánchez. Bajo el título de *Flor de las comedias de España de diferentes autores, quinta parte*, se publica en 1615, impresa en Alcalá por la Viuda de Luis Martínez Grande. Las doce comedias se imprimieron como comedias sueltas, con paginación y signaturas independientes y dejando páginas en blanco si no coincidía el final de la comedia con el del cuaderno.

Interesantísimo es el contrato¹⁴ que Antonio Sánchez firmó con el librero Miguel Martínez, editor ya citado anteriormente por sus reediciones de la parte III de Lope y otros autores (1613) y de las doce comedias de autores valencianos (1614). El 5 de junio de 1615, se da la certificación de la tasa fijada por el Consejo para la *Flor*, con lo que ya se podía imprimir el pliego que había de contener la portada y los preliminares. El día siguiente, 6 de junio, se firma en Madrid el contrato por el que Antonio Sánchez vende a Miguel Martínez doscientos ejemplares encuadrados, a entregar en su casa de Madrid “dentro de quince días primeros siguientes”, por el precio de 1.200 reales, o sea a 6 reales el ejemplar. La condición fijada es que “Antonio Sánchez no ha de trocar ni vender a ningún librero en esta corte otros ningunos libros de la dicha impresión e nombre *Flor de las comedias de España*, por tiempo de tres meses contados desde hoy día de la fecha de esta escritura”. Miguel Martínez, que conocería el éxito de las partes de comedias que había editado, piensa vender en su librería de la calle Mayor, en las gradas de San Felipe, nada menos que doscientos ejemplares de la nueva edición en los dos meses y medio que durará su exclusiva de venta. Si Antonio Sánchez no respeta lo pactado, se verá obligado a venderle otros doscientos ejemplares encuadrados, pero a cinco reales cada uno.

Ante el éxito editorial que ofrecen las comedias de Lope, Francisco de Ávila logra reunir nuevas comedias, obteniendo privilegio para su publicación el 24 de di-

¹³ Según el *Catálogo de la Exposición Bibliográfica de Lope de Vega organizada por la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1935, 211, n.º 821, en la primera edición de los *Soliloquios*, Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1626, no figura el nombre del editor.

¹⁴ Publicado por Cristóbal Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña*, II, Madrid, 1906, 371-72.

ciembre de 1614. Adquirido por Miguel de Siles¹⁵, publica en 1615 las doce comedias con el título de *El Fénix de España Lope de Vega Carpio, familiar del Santo Oficio, sexta parte de sus comedias*, reeditada el año siguiente con la indicación en su portada de *corregida y enmendada en esta segunda impresión de Madrid por los originales del propio Autor*. De nuevo se plantea el problema de la relación de esta parte con Lope.

Florecente se presentaba este negocio a Francisco de Ávila, y el 29 de febrero de 1616 firma ante notario la compra de doce nuevas comedias de Lope a Juan Fernández, a quien se las había dado María de la O, viuda del autor de comedias Luis de Vergara, por el precio de 72 reales. Más baratas le salieron, 50 reales, las doce comedias que el 31 de marzo del mismo año compró al autor de comedias Baltasar de Pinedo¹⁶. La finalidad de la adquisición queda especificada en los contratos: su impresión. Francisco de Ávila inicia los trámites de solicitud de licencia y privilegio. Enterado de ello Lope de Vega¹⁷, a mediados de junio de 1616 contradice ante el Consejo la pretensión de Francisco de Ávila, pues “no vendió las dichas comedias a los autores para que se imprimiesen, sino tan solamente para que se representasen en los teatros”. El 23 de agosto, Francisco de Ávila vio confirmada su postura: como Lope vendió sus comedias, “no es parte para contradecir la impresión que pretendo, pues con la venta se enajenó de su derecho y yo sucedí en él por las dichas compras”. El 10 de setiembre de 1616 obtenía Francisco de Ávila privilegio real para las partes séptima y octava, que cedió por 160 ducados¹⁸ al librero Miguel de Siles y se pusieron a la venta a primeros del año 1617.

Perdido el pleito, decide Lope hacerse cargo de la edición de sus comedias, solicitando a su favor los correspondientes privilegios. En el mismo año 1617 publica la parte IX —acepta continuar la numeración de la serie desarrollada sin su autorización— editada por Alonso Pérez. En el prólogo de la misma expone su postura frente a la publicación de sus comedias:

“Viendo imprimir cada día mis comedias, de suerte que era imposible llamarlas mías y que en los pleytos desta defensa siempre me condenavan los que tenían más solicitud y dicha para seguirlos, me he resuelto a imprimirlas por mis originales: que aunque es verdad que no las escriví con este ánimo ni para que de los oy-

¹⁵ Miguel de Siles pagó a Francisco de Ávila por el privilegio de la Sexta parte la cantidad de 543 reales y 11 ejemplares encuadrados. (Luis Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Tomo VII, Madrid, 1958, 188, nota 1, III).

¹⁶ Unos 500 reales era el precio que solían pagar los autores de comedias a Lope por una comedia. José María Díez Borque, “¿De qué vivía Lope de Vega?”, *Segismundo*, VIII (1972), 76-7.

¹⁷ Ángel González Palencia, “Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, III (1921), 17-26.

¹⁸ Luis Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, tomo VII, Madrid, 1958, 188, nota 1, VI y VII. Frente a los 543 reales y 11 ejemplares encuadrados que cobró por el privilegio de la parte VI, obtuvo Francisco de Ávila 880 reales por cada una de las partes VII y VIII.

dos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos, ya lo tengo por mejor que ver la crueldad con que se despedazan mi opinión algunos interesses.

Este será el primer tomo, que comienza por esta novena parte, y assí yrán prosiguiendo las demás, en gracia de los que hablan la lengua castellana como nos la enseñaron nuestros padres".

En nueve años se publican doce partes autorizadas, que se reeditarán. Alonso Pérez ha de solicitar la colaboración de Miguel de Siles para la realización de este plan editorial. El editor habitual de Lope desde 1609 edita las partes IX (1617), XI (1618), XII (1619), XIII (1620), XV y XVI (1621), XVIII (1623), XIX (1624) y XX (1625). Miguel de Siles edita las partes X (1618), XIV (1620) y XVII (1621).

La decisión interna del Consejo de Castilla de suspender la concesión de licencias para comedias y novelas, del 6 de marzo de 1625¹⁹, detiene la continuidad de la serie autorizada, pero no impide que editores de reinos distintos de los de Castilla o en los mismos, aparentando estar impresas en otros reinos, prosiga la serie con comedias de Lope —o a él atribuidas— y de otros autores, pues lejos de la corte se hace difícil reunir sus comedias.

Como hemos visto, Lope sigue publicando sus obras no dramáticas. Ante la difusión de comedias que falsamente se le atribuyen, surge la reacción. No burla la ley, la sobrepasa: en 1632, Alonso Pérez edita *La Dorotea, acción en prosa*, que frente a las "comedias de hombres ignorantes" a él atribuidas, quiere que los lectores "sólo lean a Dorotea por suya"²⁰.

De 1634 es la última nueva obra de Lope editada por Alonso Pérez: las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Con este libro se cierran años de colaboración no sólo editorial. La reanudación en 1635 de la edición de las partes llegó tarde para que Lope las pudiese ver impresas²¹. Pero Alonso Pérez ya no figura al pie de las portadas como editor. Otra generación ocupa su puesto. Sin embargo, a primeros de 1636, unió de nuevo su nombre al de Lope al editar y colaborar en el homenaje que preparó su hijo Juan Pérez de Montalbán al maestro y amigo: la *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio*.

JAIME MOLL
Universidad Complutense

¹⁹ Jaime Moll, "Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634", *Boletín de la Real Academia Española*, LIV (1974), 97-103.

²⁰ Jaime Moll, "Por qué escribió Lope 'La Dorotea'. (Contribución de la historia del libro a la historia literaria)", *1616*, II (1979), 7-11.

²¹ Jaime Moll, "De la continuación de las partes de comedias de Lope de Vega a las partes colectivas", *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, III, 2. Madrid: Editorial Castalia, 1992, 199-211.

LA ELEGÍA POÉTICA EN LOPE

Asomarse a las modulaciones de las elegías en verso de Lope implica efectuar un corte sincrónico en la diacronía del género al que pertenecen dentro del sistema en que éste se venía articulando en la poesía áurea española. No me compete analizar aquí la problemática de la elegía poética vernácula en su conflictiva andadura por los siglos XVI y XVII, pero me aproximo a las elegías lopianas con la firme convicción de que, al igual que otros moldes y clases de la amplia producción poética de su autor, son paradigmas de las principales modulaciones y nuevos rumbos que el género en cuestión había ido tomando entre 1590 y 1635. Esto es, en ese momento apasionante de intensa desestabilización de los sistemas poéticos que configuraban los géneros petrarquistas y neoclasicistas, y de renovadora reestructuración de los mismos, al no respetarse obligadamente la sancionada relación de metro, tema y estilo¹.

Lope de Vega nos sitúa, pues, en ese instante en que se produce la pérdida de implicación genérica de algunas invariantes de la elegía al sustituirse por otras, hasta dar lugar, en un juego de recomposiciones muy complejo, a una nueva —y no muy estable ni duradera— armonía de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* de este tipo de poemas, fruto del incremento y potenciación de sus intercambios con otros géneros en verso fronterizos ya desde su origen, o bien resituados ahora en sus aledaños.

Como es sabido, la relativa indeterminación e indefinición temática y estructural de la elegía vernácula europea del Renacimiento, situada conflictiva-

¹ Este complejo fenómeno, en el seno de los reajustes del sistema poético producidos ya desde el último cuarto del siglo XVI, lo ha estudiado agudamente Begoña López Bueno, “La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI”, *Edad de Oro*, XI (1992), 99-111.

mente en una dialéctica de polaridades dentro del amplio sistema que formaba con el epígrama², la canción, los *capitoli*, la égloga, la sátira, la oda y la epístola³, quedó bien atestiguada teóricamente, entre otros, por Robortello, Scaligero, Herrera —quien llegó a emparentarla asimismo con el soneto⁴— y el Pinciano. Y esta dinámica de contagio genérico se acentuará en el paso al XVII, al abrirse la elegía a otros géneros como la epopeya, el romance y la silva, o al difuminar mucho más sus contornos respecto de la epístola y la égloga, lo cual supondrá la adquisición de nuevas dicciones y usos que no siempre se subordinan ya al decir personalizado y meditativo que le era consustancial desde sus orígenes romanos.

Pero la *contaminatio* en la práctica textual venía de antiguo, de la propia génesis y evolución de la elegía romana. En efecto, desde la elegía amorosa de Catulo, gestada en diálogo con el epígrama erótico, el epílio y la bucólica, hasta la subversión genérica efectuada desde dentro por Ovidio —que en sus *Heroides*, además, fijaría un tipo de elegía “epistolar”—, el género, por obra de Tibulo y Propertino, se había ido abriendo a una variedad de asuntos, tonos y orientaciones que, sin llegar a entorpecer la prioritaria dicción subjetiva, el tono lamentativo, el dístico y la recurrente interlocución yo-tú, hacían posible el escoramiento de los “élegos” hacia el bucolismo, la reflexión moral, la comunicación amical e incluso la orientación didascálica⁵. Cristalizó así un dechado clásico virtualmente híbrido, que seguramente explica su temprana categorización en la Edad Media dentro del cajón de sastre del género común (adaptado, eso sí, a desgracias y tristezas), o a que se le adjudicase, incluso, el estilo *humilis*⁶.

Tal imprecisión teórica apenas se paliaba por entonces arrimando la elegía a la

² Fernando de Herrera, en sus *Anotaciones* a la elegía I de Garcilaso (H-271), constata la relación de elegía y epígrama, aunque advierte que “no de suerte que, aunque se mezcle[n], no se halle y conozca la diferencia”. Cito por la ed. preparada por A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas* (Madrid: Gredos, 1972, 2.^a ed. revisada), 417.

³ Para las implicaciones de sátira, elegía y epístola en el XVI, a propósito de las polaridades entre ellas establecidas en la elegía II de Garcilaso, *vid.* el trabajo indispensable de Claudio Guillén, “Sátira y poética en Garcilaso” (1972), ahora en *El primer siglo de oro. Estudios sobre géneros y modelos* (Barcelona: Crítica, 1988), 15-48.

⁴ *Vid. Anotaciones...* (H-271), ed. cit., 420. Sólo se emparentan, para Herrera, “las elegías y sonetos cuyos intentos son comunes”.

⁵ Para una aproximación a la elegía romana, *vid.* de entre muchos los trabajos de Georg Luck, *The Latin Love Elegy* (1959) (London: Methuen, 1979), y los reunidos por J. P. Sullivan (ed.), *Critical Essays on Roman Literature. Elegy and Lyric* (London: Routledge and Kegan Paul, 1962). La variedad de géneros temáticos y enunciativos que la elegía grecolatina podía acoger queda patente en el estudio de los mismos realizado por Francis Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry* (Edinburgh: University Press, 1972).

⁶ La atribución a la elegía del estilo humilde la hizo Dante en *De vulgari eloquentia*, tal vez en atención a sus componentes eclógicos.

mérica y atribuyéndole el *movere* retórico consustancial al *genus epidíctico*. Con todo, esta vaguedad teórica medieval afectaba sobre todo a la elocución, y no tanto al tono —queja—, la materia —desgracias por amor y muerte de un ser querido— y la función —mover los afectos—. Por eso no extraña que los poetas neolatinos del XV y comienzos del XVI, en su tarea de rescate de los distintos géneros en versos dísticos, remodelasen sobre todo los contornos semánticos de la elegía —a la nueva luz neoplatónica y petrarquista— y, sin embargo, delimitasen poco sus componentes retórico-formales⁷.

Por todo lo dicho, a Garcilaso y a otros poetas que en el primer tercio del XVI ensayan en lenguas vulgares los géneros neoclásicos, el de la elegía en particular les llegaba, a mi juicio, con un definido, pero amplio, patrón temático —lo amoro-so y lo funeral en la esfera de lo privado— y de enunciación —subjetiva, e interlocutiva— y también tonal —el lamento confesional por ausencia, abierto a consideraciones morales—, pero sin otros rasgos de *dispositio* y *elocutio* más marcados, por mucho que a la elegía fúnebre en particular la antigua retórica la surtiera de sus dos partes más básicas: la *lamentatio* y la *consolatio*. Ni siquiera el promedio de extensión del poema semeja haber sido un rasgo muy delimitador⁸. Y aunque una parcela distintiva de la *dispositio* elegíaca —me refiero al metro y a la estrofa— sería consagrada por Garcilaso y sus inmediatos seguidores —a la zaga de Italia— en la *terza rima*⁹, en este caso el verso no parece haber sido forzado en exclusiva por la materia, ya que en el XVI el terceto era compartido asimismo por los heterogéneos *capitoli* —véanse los de Boscán—, la epístola, la égloga y, en ocasiones, las odas, los epigramas y las versiones de salmos, entre otros¹⁰.

Por eso, aunque los tercetos, en la tradición inaugurada en España por Garcilaso, se fijan como la estrofa más apta de los versos élegos, tal como demuestran los

⁷ Por eso la nomenclatura de los distintos géneros neoclásicos utilizada por estos poetas, coincidente, claro está, con la de los modelos, pese a su carácter delimitador de clases poéticas diversas —epigramas, elegías, odas, epístolas y silvas, principalmente—, no siempre denota claramente para cada una de ellas una disposición y una *res* muy específicas. Así, las elegías a menudo compartieron con los epigramas el ámbito de la poesía circunstancial. Entre otros trabajos de Juan F. Alcina sobre la poesía neolatina, *vid.* ahora “Humanismo y petrarquismo”, *Academia Literaria Renacentista, III: Nebrija* (Salamanca: Universidad, 1983), 145-156.

⁸ En mi opinión, la temprana *Explicatio eorum quae ad elegiae antiquitatem et artificium spectant*, de Robortello, atestigua muy bien, desde el plano teórico, estas inconcreciones estructurales y estilísticas. Leo este texto en la ed. de B. Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del cinquecento* (Bari: Laterza, 1970), I, 493-537.

⁹ Afín al dístico, como se sabe, por el cierre sintáctico y semántico que favorece al cabo de los tres versos.

¹⁰ Cfr. Mario Fubini, “El terceto después de Dante”, cap. V de *Métrica y poesía* (Barcelona: Planeta, 1969), 244-261.

posteriores de Fray Luis de León y de Herrera¹¹, su versatilidad funcional converría a tal estrofa en una invariante problemática ya de la elegía quinientista¹². Esta habilidad del terceto se intensificará en el XVII, donde incluso se emplea en algunas silvas estróficas, presentaciones de justas y poemas burlescos.

El estrofismo de la elegía, por tanto, se muestra de nuevo intergenérico y es indicio de cierta indiferenciación estructural de algunas clases y especies poéticas canonizadas entre Garcilaso y Lope. Recordemos que aunque el primero, en sus dos elegías, había instituido sus principales invariantes temáticas (amor y muerte) y formales (tono lamentativo, decir meditativo, esquema interlocutivo yo-tú, *movere* de los afectos, estilo medio con cabida a la erudición mitológica, deslizamiento hacia la reflexión moral-filosófica, extensión media y terceto encadenado), los contragéneros que en este poeta la rodean —sátira y epístola principalmente—, erigen ya la elegía garciliásana como un primer dechado “conflictivo”, cuyos avatares subsiguientes hasta el filo de 1600 lo tornarán todavía más, al entrar en juego el conceptismo, lugar este, por cierto, donde Herrera —en su práctica de poeta y como comentarista— ya sitúa buena parte del *ornatus* apropiado a los élegos.

Herrera precisamente, tras las huellas de Robortello y Scaligero, al anotar la elegía I garciliásana, le asigna a esta clase la doble *res* (amorosa y fúnebre), la encuadra en el género mixto por hablar poeta y personajes, y lúcidamente le atribuye un estilo vario acorde con sus múltiples dicciones, al tiempo que restringe su elocución propia al estilo medio, los recursos emotivos y a un ornato que sea expresivo, a la vez, de ingenio y afectos, sin renunciar a la erudición clara y sentenciosa.

En sus propias elegías, mayoritariamente amorosas, Herrera no sólo cumplió este complejo paradigma teórico, sino que ensanchó fecundamente el género hacia lo épico, potenció otros de sus ribetes epistolares y bucólicos, lo revistió asimismo

¹¹ Su traducción de la elegía II, iii, de Tibulo, la realizó Fray Luis de León en tercetos encadenados, la misma estrofa de la oda XVII (*En una esperanza que salió vana*), analizada por Rivers no hace mucho como una elegía en su ponencia “La elegía de Fray Luis de León y sus antecedentes genéricos”, dictada en el Congreso Internacional *Fray Luis de León*, celebrado en la Universidad de Salamanca del 18 al 22 de noviembre de 1991, y cuyas actas están aún inéditas. Herrera, por su parte, es fiel al terceto en todas sus composiciones tituladas “elegías” en *Algunas obras...* (1580) y *Versos...* (1619). Para la traducción luisiana, cfr. Lía Schwartz, “Fray Luis de León y las traducciones de los clásicos: la elegía II, iii de Tibulo”, *Edad de Oro*, XI (1992), 175-186.

¹² De la polivalencia de los tercetos fueron conscientes, entre otros, Sánchez de Lima (“sirven para tratar larga materia”, diálogo II de su *Arte poética en romance castellano*, 1580), Pinciano (en epístola VII de su *Philosophia Antigua Poética*, 1596), Herrera, y Rengifo, quien en su *Arte poética española* (1606) afirma de los tercetos que “sirven para escribir historia seguida” (...) “muy a propósito para hacer Élogias, y lamentaciones, y tienen suavidad y dulzura para cartas, en materia amorosa y fúnebre, y para capítulos adornados de graves sentencias y mucha erudición” (cito por la ed. facsímil, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, 60-61). Lope, por su parte, llegará a sentenciar en su *Arte nuevo...* de los tercetos algo tan vago como que son “para cosas graves”.

de un ornato artificioso, amplió su longitud en algunos casos, lo dotó ocasionalmente de funcionalidad celebrativa y, además, reforzó su inserción coherente en la estructura y códigos de un *canzoniere* petrarquista. De esta forma, contribuyó Herrera a configurar un segundo modelo del género elegía más complejo que el garciliásista, y tan decisivo o más que este para la factura posterior de tal tipo de poemas en el primer tercio del XVII¹³.

En suma, los cambios operados y los virtualmente posibles ya al filo de la nueva centuria preparan la posterior plasmación de la elegía en Lope y su entorno como compleja eclosión, en faz conceptista, de esas y otras nuevas intersecciones genéricas de la elegía, buscadas ahora como otra forma de subvertir la adecuación clásica de *res* y *verba*. Sin duda, ellas sentenciarán su desvirtuamiento respecto de los dechados fijados en la tradición clásica y garciliásiana, pero también harán posible su vigorización renovada a través de otros moldes, de cuyos esquemas de disposición y elocución se apropiá inevitablemente el molde para sobrevivir¹⁴.

Contemplado este proceso a la luz de la trayectoria dibujada por la elegía lopiaña, tal como enseguida se verá, lleva a la pregunta de si en este poeta y en los primeros treinta años del seisientos hispánico la elegía seguía siendo todavía un género poético con señas de identidad o invariantes bien reconocibles y delimitadas, o era más bien una modalidad de dicción —la elegíaca— susceptible de permeabilizar en grados diversos otras clases poéticas. O las dos cosas a la vez¹⁵. La respuesta la proporcionan, por supuesto, los poemas, pero también puede ayudar a encontrar-

¹³ En este sentido, no parece casual que en paralelo a Herrera y otros poetas de su generación, el Pinciano —Epístolas IV y XII de su *Philosophia...*— a los “miserables poemas” o “élegos” los confunda con trenos y endechas, y le parezcan poemas narrativos “con varios sujetos” extrapolables “a todo poema luctuoso y triste”. Me atrevo a aventurar que la *variatio* imperante como planteamiento estético iba imponiendo paulatinamente cambios sustanciales hacia la convergencia de la elegía con otros géneros y formas lejanos, incluso con el *pathos* de la tragedia dramática.

¹⁴ Sobre esta amplia dinámica al paso del análisis de las elegías de Lope y otros poetas de su generación hablaré con más detalle en los próximos encuentros sobre la elegía áurea organizados por el Grupo P.A.S.O. de las Universidades de Sevilla y Córdoba. Aprovecho para reconocer deudas en lo que aquí expongo con las anteriores aportaciones de los encuentros sobre la silva y la oda organizados por este grupo, y ya publicados por la Universidad de Sevilla en 1991 y 1993, respectivamente.

¹⁵ Entiendo por “modalidad” o “modo” elegíaco una forma de acercamiento a la realidad —afirmación de la ausencia por la pérdida espiritual o física de un ser querido, en clave de lamento— que afecta (y abarca, pues) a un número amplio de poemas cuyo “género” no tiene forzosamente que ser el de la elegía, en forma parecida a como define tal categoría, por ejemplo, M.W. Bloomfield, “The Elegy and the Elegiac Mode: Praise and Alienation”, en B.K. Lewalski (ed.), *Renaissance Genres. Essays on Theory, History, and Interpretation* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 1986), 147-157. Para el “modo” dentro de la genología, *vid.* Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (Barcelona: Crítica, 1985), 141-181, y también, del mismo, “Sobre los comienzos de un género: hacia la oda en España”, en B. López Bueno, ed., *La oda. II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, (Sevilla: Universidad, 1993), 149-173.

la la titulación o presentación otorgada entonces por escritores, comentaristas, preceptistas e impresores a este tipo de poemas, que me parece reveladora de la vacilación, ambigüedad y hasta confusión nacidas de esos nuevos y múltiples usos del género en su ya difuso espacio, hecho éste que la frecuente superposición y mezcla de las nociones de género métrico y género poético venía a potenciar¹⁶.

Es decir, si la conciencia y la voluntad genérica eran patentes en las etiquetas de las elegías de Garcilaso y Herrera, a la altura de Lope, y en las suyas, la cosa no siempre está tan clara, sobre todo cuando el poema no está en tercetos, o estos alternan con otra estrofa, y si admite habitualmente, además de la queja, otros registros excesivamente solapados al elegíaco. Los textos más genuinos suelen titularse correctamente, como era de esperar, pero en ese segundo caso (el predominante en tiempos de Lope) los rubros de titulación pasan a ser confusos, o despistan, pues lo elegíaco viene a acogerse —al hilo de los reajustes de variantes e invariantes del sistema— a etiquetas espúreas respecto de la tradición que las había ido sancionando, o bien todavía poco denotadas. Veamos qué sucede con Lope también en este aspecto al aproximarnos en lo que sigue a una provisional —y a la fuerza incompleta— delimitación de su *corpus* elegíaco, tanto más si fue un poeta conocedor de la tradición más canónica de la elegía y del conflicto intergenérico que he venido evocando a grandes rasgos¹⁷.

LA ELEGÍA EN LOPE¹⁸:

Hasta donde se me alcanza, la elegía más genuina y plegada a los dechados grecolatinos y renacentistas del género está representada en Lope en tan sólo cuatro composiciones rotuladas nítidamente —salvo la primera— como “elegías”, y envueltas en tercetos encadenados. Su cronología compositiva —entre 1590 y 1633— muestra la pervivencia comedida de este *canon* hasta bien entrado el siglo XVII.

¹⁶ Esta disparidad de criterios a la hora de ordenar y etiquetar las poesías de Lope afecta también a bastantes de sus editores modernos. En el Siglo de Oro, tal superposición se delata, asimismo, en los índices y tablas de los volúmenes unitarios de poemas, caso de las abundantísimas *Rimas*.

¹⁷ Recuerdo que en la epístola VI de *La Circe* (1624), la dedicada a Van der Hamen, Lope parafrasea con ironía la famosa autorreferencia de la elegía II de Garcilaso (“a sátira me voy mi paso a paso / y aquesta que os escribo es elegía”), dando una muestra, entre otras, de su conciencia de los cruces intergenéricos de la poesía de su tiempo.

¹⁸ Dejo fuera en esta revisión la producción teatral de Lope, así como sus contribuciones en verso a justas, certámenes y exequias públicas. Tampoco examino aquí las posibles relaciones de sus elegías fúnebres con sus abundantes epitafios fúnebres, de los que ofrece una nutrida muestra el t. IV de la *Colección de las obras sueltas, assi en prosa como en verso, de D. Frey Lope Felix de Vega Carpio* en la ed. de F. Cerdá y Rico (Madrid: Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1776-79, 21 vols.). En adelante citaré esta edición como “Cerdá”.

I. La primera, de atribución dudosa, y cuya redacción me atrevo a situar en el ciclo de Alba —hacia 1590—, está en tercetos y comienza “Dulce señora mía”...¹⁹. Cerdá, Rosell, Sáinz de Robles y Guarner la han etiquetado, en sus respectivas ediciones²⁰, como “elegía”, sin aclarar si esto rezaba en la primera edición, como es presumible. En efecto, es una elegía muy cercana a las amatorias de Tibulo y Propero por lo que hace a la formulación del *servitium* y la *militia* del amor. La queja del yo desdénado se hilvana en tercetos cerrados en sí mismos a través de oraciones condicionales que llegan simétricamente hasta las 11 últimas estrofas. *Exempla* mitológicos muy convencionales, *topoi* de desconsuelo en vena petrarquista y un claro decir personalizado del sujeto, sin digresiones filosóficas, pliegan esta composición poco lograda a los cánones latinos del género, como si de un temprano ejercicio imitativo se tratase²¹.

II. De extensión más larga —unos 220 vv.— e igualmente en tercetos, *A la muerte del P. Gregorio de Valmaseda. Elegía*, incluida en *Rimas sacras* (1614)²², ofrece los rasgos habituales de la elegía funeral contaminada de lo epistolar: la dinámica apelativa yo-tú, el *sermo* a trechos confidencial, y la rememoración de momentos de la amistad compartida en el pasado. El subjetivismo del yo poético se torna meditativo y evocador de la memoria del difunto, y delata una aspiración ascética acorde con otras muchas piezas del ciclo penitencial lopiano. Al compás de la invocación, la lamentación, el encomio y la consolación se van revelando otras constantes elegíacas, ausentes en la pieza anterior. Me refiero a la reflexión neostoica desengañada, la visión de Gregorio en el cielo, y su santidad en vida, para concluir, al modo ignaciano, con una parenthesis que invita a un tú general e impersonal —y con él también se incluye el propio yo— a imitar las virtudes del difunto²³. Por lo demás, se observa una *elocutio* cargada de recursos emotivos y un estilo medio, con alusiones eruditas moderadas.

¹⁹ Según Cerdá, se imprimió por vez primera en un volumen de *Poesías varias*, sin lugar ni año, y figura editada en un volumen de poesías de López de Zárate de 1651.

²⁰ Vid. Cerdá, t. III; Cayetano Rosell, ed., *Colección escogida de obras no dramáticas* (Madrid: Rivadeneyra, 1872, t. 38 B.A.E.), 366; F.C. Sáinz de Robles (ed.), *Lope de Vega. Obras escogidas. Poesía* (Madrid: Aguilar, 1964, 4.^a ed.), II, 275, y L. Guarner (ed.), *Lope de Vega. Poesía lírica* (antología) (Barcelona: Bruguera, 1970), 417.

²¹ Precisamente pertenece también al ciclo de Alba y a su obra más representativa, *La Arcadia* (1598), la traducción de la elegía amorosa de Propero I, ii (*Quid iuvat ornato procedere?*) realizada por Lope en liras de seis versos.

²² Cito esta pieza por la ed. de J.M. Blecua, *Lope de Vega. Obras poéticas, I* (Barcelona: Planeta, 1969), 515-523.

²³ Este giro del yo al nosotros y del tú individualizado a otro colectivo recuerda el que se produce en tantos romances de la Pasión de *Rimas Sacras*. Vid. A. Carreño, *El romancero lírico de Lope de Vega* (Madrid: Gredos, 1979), y mi monografía, *Las ‘Rimas Sacras’ de Lope de Vega: disposición y sentido* (Santiago de Compostela: Universidad, 1990), 189 y ss., y 246 y ss.

III. La tercera elegía así denominada, e igualmente en tercetos, figura en *La Filomena* (1621) con el título *En la muerte de Baltasar Elisio de Medinilla. Elegía*²⁴. Su marca genérica también queda atestiguada tanto en la autorreferencia a los “elegos versos” (*sic*) como en la cita del Libro III de Propercio (“Tot bona tam parvo clausit in orbe dies”) con que la composición se cierra. En clara intertextualidad con la epístola III a Medinilla del mismo libro lopesco, esta nueva elegía funeral ofrece evidentes contaminaciones del género epistolar en verso de estirpe horaciana —el tono confidencial establecido entre el yo y el tú “Elisio mío”— y también con lo eclógico, que aflora no sólo en un estribillo (“Venid, musas, venid al triste llanto”) que recuerda el “Salid, sin duelo, lágrimas corriendo” de la Égloga I de Garcilaso, sino también cuando el sujeto exhorta a la naturaleza y a las musas del Tajo para que se conduelan y lleven al río el laurel salvífico del amigo desaparecido. Por otro lado, se reiteran las marcas elegíacas de la pieza a Valmaseda, ahora con el añadido de referencias metapoéticas al propio canto y a la actividad literaria de Medinilla.

IV. La última elegía de Lope claramente presentada como tal, y también en tercetos, es la *Elegía en la muerte de Jerónimo de Villaizán*, redactada en 1633 e impresa luego en *La Vega del Parnaso* (1637)²⁵. Un lenguaje cultista y semigongorino enmarca los tópicos consolatorios y de llanto propios de la elegía fúnebre y, a mayores, de la reflexión moral senequista reiterada en el ciclo lopiano de *senectute*²⁶, y que aquí armoniza asimismo con la propia de las odas horacianas. Pero estos componentes están también a caballo de la sátira —abundan las críticas a la envidia—, la égloga —bucolicismo esporádico— e incluso la épica culta, visible en los treinta versos introductorios. Todo ello no exento de guiños metaliterarios y de ese trasfondo peticionario del mecenazgo ante Felipe IV que surca todo el ciclo de vejez. Las *personae* del yo-meditativo presentes en las otras dos elegías fúnebres hasta ahora mencionadas se entrecruzan en esta con las de un yo moralizador y satírico.

²⁴ La cito por la ed. de *La Filomena* ofrecida por Blecas (ed. cit., 857-865). En este mismo libro de Lope figura una *Epístola* —la III— dedicada por Lope a este mismo poeta amigo suyo, del cual, por cierto, se inserta también, precediendo a la elegía de su muerte, una epístola de Medinilla dirigida a Lope. La intertextualidad de elegía y epístola queda sí reforzada.

²⁵ Esta elegía está en el códice Daza, del que dio noticia J. de Entrambasaguas, *Un códice de Lope de Vega autógrafo y desconocido* (Madrid: C.S.I.C., 1976); Rozas dedicó un imprescindible estudio al mismo en el ciclo de *senectute* de Lope, “Lope de Vega y Felipe IV en el ‘ciclo de senectute’” (1982), ahora recogido en sus *Estudios sobre Lope de Vega* (Madrid: Cátedra, 1990), 73-131. Antes de la ed. facsímil de Pérez Gómez, la elegía fue editada y estudiada por J. de Entrambasaguas, primero en 1935 y, luego, en *Flor nueva del Fénix. Poesías desconocidas y no recopiladas de Lope de Vega* (Madrid: CSIC, 1942), 171-182.

²⁶ Para esto, cfr. A. Carreño, “Notas a la lírica sentenciosa de Lope de Vega”, *Boletín de Filología*, Universidad de Chile, XXVIII (1977), 375-385.

Y como en las otras tres, también en ella es prioritaria la andadura confesional y meditativa, aunque abierta ya a lo circunstancial público a través del ocasional panegírico cortesano y del también esporádico *dictum* objetivo.

De estas cuatro elegías, en las dos últimas es visible un más fuerte incremento de los ingredientes contragenéricos procedentes de la égloga y la epístola ya reconocibles en los modelos finales del XVI. Pero es en la cuarta, a Villaizán (ciclo de vejez y asunto funeral) donde Lope entrevera también formantes de la canción italiana, de algunos tipos de oda y de la épica culta. No es aventurado pensar que algunas composiciones más de este ciclo final, que Rozas sitúa entre 1631 y 1635²⁷, aunque carezcan del marbete genuino²⁸ y casi nunca se envasen total o parcialmente en tercetos, sean igualmente elegías —¿modo o género?— en virtud de una configuración sincrética próxima —e incluso más artiesgada— a la de la dedicada a Villaizán. A continuación numero y describo algunas de las más significativas de estas elegías “nuevas” del Lope tardío²⁹, con una salvedad: nuevas, sí, pero precedidas de unos ensayos previos de similar factura que se inician tempranamente, hacia 1590, y tienen en *A la muerte de Carlos Félix*, de *Rimas Sacras* (1614) su antecedente más inmediato y logrado³⁰.

Algunos lopistas modernos, como Rozas en el trabajo ya citado sobre el ciclo de senectud y Felipe IV en la poesía final de Lope, y antes de él Barbazán en la ed. facsimilar de la misma, denominan “elegía” el *Elogio en la muerte de Juan Blas de Castro*, dedicado a Felipe IV y redactado en 1631, al poco de fallecer el músico en cuyo recuerdo se escribió³¹. Estróficamente se trata de una canción en estancias de 13 versos con *commiato*. El cruce del talante panegírico más propio del encomio

²⁷ “Lope de Vega y Felipe IV...”, 18; y comienza a gestarse hacia 1627.

²⁸ Pero significativamente bastantes editores y estudiosos modernos suelen aplicarle el calificativo de tales, como se dirá.

²⁹ Lo hago por el orden de redacción o, si no se conoce, de edición.

³⁰ Menciono apretadamente algunas de estas elegías atípicas que considero preparatorias: *A la muerte de D. Diego de Toledo... Octavas compuestas por...*, redactada en torno a 1593; *Sentado en esa peña...*, atribuido a Lope al editarse en la I parte de las *Flores de poetas ilustres* (1605) y seguramente compuesto cerca de 1590; *Serrana hermosa, que de nieve helada...*, escrita hacia 1602 e impresa en *El peregrino en su patria* (1604), y *Elíso. Égloga segunda*, de la II parte de las *Rimas* de 1604. Por lo que hace a la composición dirigida a Carlos Félix, su estructura estrófica —la sucesión de estancias— ha propiciado reproducirla y estudiarla casi sistemáticamente bajo el título de “Canción a la muerte de Carlos Félix”, pero es antes una elegía, aunque no lleve en el original tal calificativo; cfr. G. Sobejano, “Argumentos del dolor: la ‘Canción a la muerte de Carlos Félix’, de Lope de Vega”, *Homenaje a Horst Baader* (Frankfurt/Main: Klaus Dieter Vervuert, 1984), 65-88, y mi análisis en *Las ‘Rimas Sacras’...*, 237 y ss.

³¹ Dicha elegía está en el códice Daza, gozó de una primera edición suelta y se reimprimió posteriormente en *La Vega del Parnaso* (1637). J. Barbazán la reprodujo en facsímil (Madrid: Constantino Rodríguez, 1935), y lo mismo Pérez Gómez (Cieza: El aire de la almena, 1969, vol. II de *Obras sueltas*).

áulico, del epitafio público o de la canción conmemorativa con el tono íntimo elegíaco, da lugar a un híbrido en el que caben, de un lado, alusiones al mandato de Felipe IV con un fuerte aparato eruditio, y, de otro, invariantes modelos de la elegía fúnebre: el tópico del muerto contemplando las esferas celestes (y musicales), la *meditatio mortis*, el recuerdo de la amistad compartida, la fama consoladora, el llanto sin tasa y la reflexión moral, así como el esquema interlocutivo. Ciertamente, el elogio en clave de exequia todavía se subordina al lamento mortuorio de índole senequista.

En este mismo momento se encuadra igualmente la *Égloga a Claudio*, en estancias aliradas, y redactada entre 1631 y 1632 según Rozas, quien ha demostrado su marcado carácter epistolar³². Hago notar que la marca genérica del título —“égloga”— sólo figura en la segunda edición (en *La Vega del Parnaso*, 1637), pero no en el códice Daza ni en la suelta previa, donde se sustituye por la mera mención del personaje al que se dedica (“A don Lorenzo Ramírez de Prado”). Sospecho, por consiguiente, que fue el impresor del volumen de 1637 el que etiquetó la pieza, tal vez por sus tenues resonancias virgilianas... y por nada más. Pues está ausente el bucolismo del yo-pastor y su marco, y tampoco hay —aunque éste no sea requisito de la égloga— canto amebeo enmascarador y distanciador del sentir del yo. En cualquier caso, el marbete en cuestión es indicio de la confusión —¿o fusión?— de géneros poéticos que se venía ahora intensificando, y que en esta pieza se produce de forma singular, situando lo elegíaco solamente en la queja, ya no por amor ni muerte, sino por el desengaño existencial y el silencio del poder frente al pretendido mecenazgo³³. Por eso Rozas, en su ejemplar estudio sobre ella, ha destacado el fuerte acento elegíaco con que se revisten la queja, el consuelo y la decepción moral, al margen de la apología *pro domo sua* que asimismo encierra el poema. Ésta dirigida a Claudio es, en efecto, elegía, pero también autobiografía literaria, sátira literaria y memorial peticionario, además de epístola de tintes senequistas ya cristianizados, en cercanía con los registros que confluyen en *Huerto deshecho*³⁴.

³² Cfr. J.M. Rozas, “El género y el significado de la ‘Égloga a Claudio’” (1983), ahora en sus *Estudios sobre Lope...*, 169-196. El carácter de epístola que le otorga este crítico ya lo había adelantado Cayetano Rosell al encuadrarla, en su antología, en una sección de “epístolas”. De la ed. suelta hizo facsímil Pérez Gómez en el vol. I de *Obras sueltas* (Cieza: El aire de la almena, 1968), y en el índice de la misma la presenta bajo el título apócrifo de “Égloga a Claudio Conde”.

³³ Debemos a Rozas (“Lope de Vega y Felipe IV”) la interpretación de muchas claves de los más importantes textos del ciclo de senectud a partir de la frustrada petición de mecenazgo regio y la oposición a Pellicer y los dramaturgos “nuevos” por parte de Lope, a partir aproximadamente de 1630.

³⁴ El alegato del yo en *persona* de pretendiente a los favores regios, el melancólico *beatus ille*, el lamento existencial desengañado, la meditación moral en clave senequista, la erudición propia de la poesía áulica y el aliento épico convergen en *Huerto deshecho. Metro lírico* (también en Daza e impreso suelto en 1633) en un original entrelazado genérico difícil de catalogar, pero al que sin duda lo elegíaco define en la segunda parte del poema ya en polaridad, entre otras, con la silva estrófica.

Por su parte, las cuatro “barquillas” de *La Dorotea* (1632), escritas a raíz de la muerte de Marta de Nevares en abril de 1632, han sido consideradas sin vacilación como “elegías” por Rozas. La endecha o romancillo heptasilábico es el marco estrófico de estos cuatro “ediliros pescatorios” o “endechas tristes”, tal como aclaran ciertos personajes de la “acción en prosa” en cuyo argumento se hilvanan. Si estas composiciones son elegías de autoafirmación y autoconsuelo³⁵, estamos ya muy lejos de la elegía neoclásica del XVI³⁶. Ahora, las “míseras elegías” (*sic*), como dice el sujeto en la que comienza “Ay soledades tristes...”, dan cabida simultáneamente a la expresión del dolor, la resignación, la moral estoica, el *planctus* y la velada aspiración al mecenazgo regio, deslizándose así el género hacia un original fundido de epicedio, epístola, bucólica, sátira, panegírico, epigrama sentencioso y “soledad” barroca, que se sirve, para mayor sorpresa, del ya no tan humilde romance de siete sílabas (romancillo o endecha). De la ductilidad y elevación de esta serie métrica por la vía, sobre todo, del romancero nuevo, la comedia nueva y Góngora, ya había dejado constancia expresa el propio Lope de Vega en el prólogo al lector de sus primeras *Rimas*³⁷.

A la luz de estas elegías de *La Dorotea* quizás no sea muy aventurado suponer que el romance pudo llenar, al filo de 1635, el casillero que los tercetos de la elegía y sus géneros afines iban dejando vacío. De ser así, se trataría de una nueva función de un metro de por sí versátil, en una dinámica intergenérica pareja a la operada en la silva.

Otra “égloga”, la titulada *Eliso. Égloga en la muerte del Rvdmo. P. Maestro Fray Hortensio Félix Paravicino*, compuesta a fines de 1633 y editada en *La Vega del Parnaso* (1637), merece ser analizada como elegía modal sólo en lo que toca a la primera y extensa intervención del pastor Eliso —destacada incluso estróficamente del resto por las estancias aliradas—, que, como Rozas arguye, es una auténtica “elegía funeral”³⁸, a pesar de que el resto de la pieza —en liras de 6 vv. combinadas con tercetos— sea ciertamente una égloga con el canto amebeo de Eliso y

³⁵ Así se refiere a ellas Rozas en “Lope de Vega y Felipe IV...”. Hago notar que dos de las barquillas están en Daza. Las cito por la ed. de E.S. Morby de *La Dorotea* (Madrid: Castalia, 1968, 2.^a ed. revisada).

³⁶ Lo cual no ha impedido que B.W. Wardropper incluyese una de ellas, atinadamente, en su antología *Poesía elegíaca española* (Salamanca: Anaya, 1969), al lado de la dedicada a Carlos Félix.

³⁷ Las de 1604, en cuyo prólogo al lector comenta de los romances: “los hallo capaces, no solo de exprimir y declarar cualquier concepto con fácil dulzura, pero de proseguir toda grave acción de numeroso poema”. A la elevación del romance dentro de las categorías estilísticas de la poesía en verso del tiempo de Lope contribuyó decisivamente la renovación habida en el nivel elocutivo de la comedia nueva. Ya se sabe que el romance, previsto inicialmente como molde versificadorio apto para momentos narrativos, llegó a servir para diálogos y otros muchos tipos de situaciones no sólo en el teatro de Lope.

³⁸ Así lo afirma en “Lope de Vega y Felipe IV...”. La égloga figura en el código Daza.

Arsenio. Pero la larga parte primera tiene, en efecto, las partes y modos de una elegía fúnebre, como aclara Rozas: “es una elegía de expresión directa, sin ninguna alusión ni marco bucólicos” (...) “podría tratarse de la incorporación de un poema elegíaco a una égloga de mayor extensión”³⁹. Y hago más sus palabras. En efecto, sobre la naturaleza imantada del dolor del sujeto se sobreponen el llanto por la muerte y la reflexión general sobre la misma —*meditatio mortis* con todos sus tópicos—, así como con la fama salvífica y consoladora y el panegírico de Paravicino. El resto tiene una disposición eclógica muy clara. Ciertamente, la queja amorosa inherente a la bucólica atraía, de suyo, el lamento elegíaco, pero esta pantalla rompe en buena parte el cariz personalizado de la enunciación que a la elegía clasicista le era obligado. Por eso es preciso asomarse a las importantes églogas de vejez lo-pescas a la espera de encontrar en ellas partes constituidas retórica y formalmente como auténticas elegías⁴⁰.

Me atrevo a concluir esta rápida revisión del género elegíaco en Lope afirmando, a la luz de lo expuesto, que en este poeta quedan muy bien representadas las líneas maestras del mismo en el cruce de las dos centurias áureas y, sobre todo, en el primer tercio de la segunda. En Lope conviven la elegía más canónica y apegada a los primeros modelos renacentistas —tendencia ésta en declive— con otro tipo de elegía —y es la más abundante— heredera ya de los cambios y rupturas que la fijación de un segundo modelo del género hacia 1590 había permitido. Y Lope acentúa todavía más este vector, sobre todo en el tema fúnebre. Además, la mayor indeterminación y desvío de la elegía lopiana tiene lugar, cronológicamente hablando, en la producción poética de entre 1630 y 1635. En este lapso temporal la elegía lopeca ya no es tanto un género con límites muy precisos sino más bien un modo susceptible de acoger otros géneros y modos poéticos, o de ser acogido por ellos sin perder totalmente su identidad, pero en paulatina disolución al resituarse en polaridad especialmente con la canción celebrativa, la silva y el romance. Y es que, si se me permite la licencia, el poema elegíaco en tiempos de Lope de Vega podría haber dicho de sí mismo que “así, diversos, entre contrarios muero”.

YOLANDA NOVO
Universidad de Santiago de Compostela

³⁹ *Ibidem*, 26-27.

⁴⁰ Creo que así sucede en las églogas *Amarilis*, *Felicio y Filis*. Para la primera vid. F.J. Díez de Revenga, “La égloga *Amarilis* de Lope”, *Anales de la Universidad de Murcia*, 38 (1979-80), 251-275, y, sobre todo, Rozas, “La égloga de *Amarilis*, de Lope de Vega, en el contexto del ciclo de *senectute*”, *Estudios sobre Lope...*, 479-517.

LAS PRIMERAS EDICIONES DE LAS *RIMAS* DE LOPE DE VEGA, Y SUS CIRCUNSTANCIAS

LA PREHISTORIA EDITORIAL

Para 1602, cuando publica los doscientos sonetos de sus *Rimas*, Lope ya tiene una amplia experiencia editorial y sabe algo del trato con impresores, libreros, aprobantes, correctores, tasadores, expendedores de privilegios y toda la caterva industrial y administrativa que se movía en torno a la producción y control del libro¹.

Desde 1585, cuando se publican unos versos suyos en el *Jardín espiritual* de fray Pedro de Padilla, conocía el regusto de ver su obra en letras de molde. Después vendrían los poemas elogiosos al frente del *Cancionero de López Maldonado* (1586), del *Tratado [...] de todas las enfermedades de los riñones, vexiga y carnosidades de la verga y urina [;!] del doctor Francisco Díaz* (1588), de las *Diversas rimas* de Vicente Espinel (1591), del *Retrato del perfecto médico en diálogos* de Enrique Jorge Enríquez (1595), de la *Chrónica del nacimiento, vida, milagros y canonización del beatísimo patriarca San Francisco de Paula de Pedro de Mena* (1596), etc.²

¹ Vid., entre otros estudios, Agustín G[onzález] de Amezúa, “Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro”, en *Opúsculos histórico-literarios* (Madrid: CSIC, 1951, tomo I, pp. 330-373); José Simón Díaz, *El libro español antiguo: análisis de su estructura* (Kassel: Reicheberger, 1983), Jaime Moll, “Para el estudio de la edición española del Siglo de Oro”, en *Livres et libraires en Espagne et Portugal [XV-XX^e siècles]. Actes du Colloque International de Bordeaux* (25-27 avril, 1986). Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1989, pp. 15-25, y las actas de los coloquios internacionales sobre *El libro antiguo español* (Ediciones de la Universidad de Salamanca-Biblioteca Nacional de Madrid 1988 y 1992).

² Vid. Cristóbal Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña* (Madrid, 1891-1907), tomo I; Juan Millé y Giménez: “Apuntes para una bibliografía de las obras no dramáticas atribuidas a Lope de Vega”, en *RH*, LXXXIV (1928), pp. 345-572; y la edición de Florentino Zamora Lucas, *Poesías preliminares de libros* (Madrid: CSIC, 1961).

En tanto, se habían ido publicando de forma anónima sus romances a partir de la *Flor de varios romances nuevos y canciones* que recopiló Pedro de Moncayo e imprimió Juan Pérez de Valdivielso en 1589³.

Todo esto viene a constituir la prehistoria editorial del propio Lope y de toda la primera generación barroca.

PRIMERAS IMPRESIONES AUTORIZADAS

Como he señalado en alguna otra ocasión⁴, la dedicación del poeta a la imprenta se debió a una circunstancia bien ajena a su voluntad: la prohibición de las representaciones en la corte a raíz de la muerte de Catalina de Saboya, hija de Felipe II, en noviembre de 1597, prohibición que se extendió a toda España por real provisión de 2 de mayo de 1598, y se dilató con motivo de la muerte del rey prudente el 13 de septiembre del mismo año.

Lope, que ganaba dinero de los corrales desde la época del proceso por libelos, tuvo que variar su rumbo y poner las esperanzas en un matrimonio que creyó ventajoso, y en la edición de textos para un público más homogéneo y cultivado que el de los teatros. Así vieron la luz *La Dragontea* (1598), *Arcadia* (1598), *Isidro* (1599) y *Fiestas de Denia* (1599).

Había empezado su historia como poeta culto, cuyos versos, firmados orgullosoamente en la portada, se imprimían y encuadraban bajo su control y cuidado.

El primer impresor de Lope es Luis Sánchez, a quien se deben las ediciones principales de la *Arcadia* e *Isidro*. Poco después se imprimiría la primera edición de *La Dragontea*, que se presentó al mundo con pie de imprenta de Pedro Patricio Mey, de Valencia⁵.

³ Vid. Antonio Rodríguez Moñino: *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros. Siglos XV y XVI* (Madrid: Castalia, 1973, 2 vols.), y los facsímiles recogidos en las *Fuentes del Romancero general* (Madrid: Real Academia Española, 1957, 12 vols.; tomo XIII, a cargo de Mario Damonte, 1971).

⁴ Vid. prólogo a mi edición crítica de las *Rimas* de Lope de Vega, tomo I (Universidad de Castilla-La Mancha, 1993), p. 12.

⁵ La vida editorial de *La Dragontea* fue muy irregular y ha dado ocasión a todo género de especulaciones. Palau (*Manual del librero hispano-americano*, tomo XXV, Barcelona, 1973, p. 506) llegó a proponer la hipótesis de que la obra se hubiera impreso en Madrid, antes de que el Consejo de la Cámara denegara el permiso correspondiente en 1597 o 1598. Supone Palau que, como Lope no podía comercializar su obra ya impresa, obtuvo licencia en el reino de Valencia e hizo estampar los folios preliminares y la portada con pie de imprenta de Pedro Patricio Mey. Pero don Jaime Moll, máxima autoridad en la materia, me asegura que la edición de Mey es auténtica y que las lucubraciones en torno a ella carecen de fundamento.

Sin embargo, los problemas no acaban aquí. El 15 de febrero de 1599, Lope volvió a solicitar licencia para el reino de Castilla, amparándose en la que se le había concedido para el de Valencia. Se le negoció y se mandaron recoger los ejemplares que circulaban. Como tendremos ocasión de ver, Lope no se resignó a dejar sin reimprimir su epopeya.

Para los problemas de *La Dragontea* con la administración, hay que recordar el documento del cronista Antonio de Herrera, conservado en el Archivo de Indias y publicado por Francisco Rodríguez Martín en *Nuevos datos para las biografías de cien escritores de los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1923), p. 69;

 PEDRO MADRIGAL Y LA EDICIÓN DE LOS DOSCIENTOS SONETOS

Luis Sánchez emigró con la corte a Valladolid y, aunque mantuvo su oficina madrileña, no volvió a trabajar con Lope hasta 1627, cuando regía la imprenta su viuda⁶. En 1602 nuestro poeta inicia sus relaciones con la otra gran imprenta de su ciudad natal: la de Pedro Madrigal. En ella vieron la luz tres reimpresiones de la *Arcadia* (1602 y 1603, dos tiradas), dos del *Isidro* (1602 y 1603) y la primera edición de *La hermosura de Angélica*, con los doscientos sonetos de las *Rimas* y *La Dragontea* (1602)⁷.

Además, sin el permiso de Lope, Pedro Madrigal reimprimió, cambiando el orden, las *Seis comedias de Lope de Vega y otros autores* (1603) que Pedro Crasbeeck había lanzado ese mismo año en Lisboa. Posiblemente a esta edición aluden las agrias críticas de *El peregrino en su patria*:

Ya para mí lo son [enemigos] los que con mi nombre imprimen ajenas obras.
Ahora han salido algunas comedias que, impresas en Castilla, dicen que en Lisboa, y
así quiero advertir a los que leen mis escritos con afición (que algunos hay, si no en
mi patria, en Italia, Francia y en las Indias, donde no se atrevió a pasar la envidia) que
no crean que aquéllas son mis comedias, aunque tengan mi nombre...⁸

En las ediciones y reimpresiones de la *Arcadia* y del *Isidro* se señala claramente el punto de venta: “Véndese en casa de Juan de Montoya”. No sabemos si este librero, que comercializaba las obras de Lope desde la primera aparición de la *Arcadia*, se limitaba a la venta de los ejemplares por cuenta ajena o participaba en alguna medida en la financiación. Lo cierto es que su nombre no aparece en

las notas de Rafael Balbín: “La primera edición de *La Dragontea*”, en *Revista de bibliografía nacional*, VI (1945), pp. 355-356; el artículo de Ismael García: “*La Dragontea. Justificación y vicisitudes*”, en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español* (Madrid: Edi-6, 1981), pp. 591-603, además de la nota ya citada de Antonio Palau y Dulcet.

⁶ En 1605 se estampó en los talleres madrileños de Luis Sánchez un libro colectivo en el que Lope publicó varios textos: *Relación de las fiestas que la imperial ciudad de Toledo hizo al nacimiento del príncipe nuestro señor Felipe, IV deste nombre*.

⁷ De los doscientos sonetos preparé un facsímil que publicó Ara Iovis (Aranjuez, 1984). Los problemas bibliográficos los he tratado con mayor extensión en mi tesis doctoral *Edición y estudio de las “Rimas” de Lope de Vega* (leída en la Universidad de Barcelona en 1989 y publicada en microficha en 1991) y en mi edición crítica, ya citada. Son de gran interés para el asunto que nos ocupa los trabajos de María Grazia Profeti: “Spogliature bibliografiche: Opere non drammatiche di Lope”, en *Quaderni di lingue e letterature*, XII (1988), pp. 93-108, y “Le Rimas: prime tessere per la bibliografia delle opere non drammatiche di Lope”, en *Quaderni di lingue e letterature*, XVI (1991), pp. 183-209, en lo que, con el rigor habitual en la estudiosa italiana, se enumeran y describen los ejemplares de las *Rimas* guardados en bibliotecas españolas, italianas, francesas e inglesas.

⁸ Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, edición de Juan Bautista Avalle-Arce (“Clásicos Castalia”, n.º 55. Madrid, 1973), p. 57.

los rótulos de *La hermosura de Angélica*. Quizá se deba a que fue una edición que ya contaba con la financiación precisa y no necesitaba perentoriamente su distribución.

Lope había pasado buena parte del año 1602 en Sevilla, donde estuvo en estrechísimo contacto con el círculo de Juan de Arguijo. En otoño hizo un viaje a Granada, probablemente a mediados del mes de septiembre: los sonetos que escribió en esa ocasión aluden repetidamente al equinoccio y al signo de Libra. El 20 de octubre se le concedió el privilegio, datado en Valladolid, para imprimir su obra. Regresa a Madrid, pero no de vacío. Debía de llevar las libranzas de Arguijo para sufragar la impresión. Este extremo parece claro en la dedicatoria de *La buena guarda*, en la Parte XV (1621): “A sombra de su valor [el de Arguijo] tuvo vida mi *Angélica*, resucitó mi *Dragontea* y se leyeron mis *Rimas*”⁹.

El volumen vio la luz a finales de noviembre (la tasa es del día 30), en un tiempo breve si tenemos en cuenta que está formado por 8 hojas preliminares sin numerar más 470 folios (la foliación dice 482, pero la numeración salta del 288 al 299 y del 386 al 389); en total, 956 págs. aunque de tamaño reducido: 15'5 x 11 cms. La desproporción entre el formato diminuto y el excesivo número de páginas no deja de despertar sospechas.

Cotarelo manifestó sus dudas sobre la fecha efectiva de publicación:

...aunque la tasa es de 30 de noviembre del mismo año [1602], no creemos que el libro se estampase en tan poco tiempo, ni saliese a la venta hasta bien entrado el año 1603, siendo como es tan voluminoso¹⁰.

Hay otras razones para no aceptar al pie de la letra cuanto se dice en los complementos administrativos de la edición. En primer lugar, la suma del privilegio sólo autoriza la impresión “de este libro intitulado *La hermosura de Angélica*” y no dice una sola palabra de las obras que ocupan prácticamente la segunda mitad del volumen. La tasa señala el precio de cada pliego (tres maravedís), pero no computa el número de pliegos ni da el precio total del libro.

Quizá Lope no tenía claro qué iba a incluir finalmente en el volumen y lo fue agrandando mientras hubo dinero y al intuir que la fiscalización gubernativa, centralizada en Valladolid, iba a ser escasa o nula.

Es curioso observar que los elogios de *La Angélica* están dedicados exclusivamente a este poema épico y no aluden para nada a los sonetos ni a *La Dragontea*. Cada una de las partes tiene una portadilla aparente, que bien podría servir de por-

⁹ *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, estudio crítico con textos de Thomas E. Case (University of North Carolina, 1975), p. 131.

¹⁰ Emilio Cotarelo y Mori, “La descendencia de Lope de Vega”, en *BRAE*, II (1915), pp. 21-56 y 137-172; la cita en p. 43.

tada para una encuadernación en tres volúmenes¹¹. Conviene notar también que las dos partes extremas del volumen, los dos poemas épicos, tienen sus obligados preliminares elogiosos (eran libros completos preparados para la imprenta), pero los sonetos se presentan desnudos de esos aditamentos que tan necesarios se le antojaban a Lope en esos años¹².

¿Por qué no acompañó las *Rimas* de poemas laudatorios, como sí hizo en la segunda salida de 1604? No encuentro más que una respuesta. Lope no tenía previsto publicarlos en *La Angélica* ni los presentó a las autoridades.

Obsérvese que, contra lo que era común en la época, al frente del volumen no se estampó la aprobación. ¿Por qué? Para que no resultara demasiado patente la falta de correspondencia entre lo aprobado y lo efectivamente publicado¹³.

Además, hay otros datos que avalan esta hipótesis. Algunos de los sonetos de las *Rimas* tuvieron que componerse en los primeros días del otoño de 1602. ¿Cómo iban a ser preparados y presentados para que el 20 de octubre se les otorgara privilegio en Valladolid, cuando normalmente estos trámites y las idas y venidas consiguientes ocupaban mucho más tiempo?

De todo esto concluyo que Lope deseaba editar las *Rimas* separadas de *La Angélica*; pero, impaciente por dar a la luz pública sus poemas líricos, no resistió a la tentación de añadirlos ilegalmente a la epopeya. Además debió de pesar sobre su ánimo un cierto pudor, ya que no era habitual, aunque hay excepciones célebres (Herrera, Juan de la Cueva...), que el propio poeta se encargara de editar sus versos líricos. Estos textos breves vivían por lo común en el canto y en los manuscritos que copiaban, con un desmedido fervor por lo raro, los aficionados¹⁴.

¹¹ Los ejemplares conocidos de la edición de 1602, descritos por María Grazia Profeti ("Le *Rimas*: prime tessere..."), están encuadrados unitariamente; pero de la edición de Juan Amelló (Barcelona, 1604), que copió la de Pedro Madrigal, son varios los que se presentan en tres volúmenes independientes.

¹² Recordemos que en carta de 4 de agosto de 1604 se burla de Cervantes, que no encontró poeta "tan necio que alabe a Don Quixote" (Lope de Vega, *Epistolario*, edición de Agustín G[onzález] de Amezúa, Madrid: Real Academia Española, 1935-1943, 4 vols., tomo III, n.º 1).

Por cierto, esta edición de *La Dragontea* incluye un soneto elogioso de Cervantes que no había aparecido en la príncipe matritense-valenciana. Sin duda, Lope lo obtuvo durante la estancia de ambos ingenios en Sevilla a lo largo de 1602.

¹³ De hecho, esa *Aprobación*, "del Dr. Viana" según se nos dice en la edición de 1604, no vio la luz de las prensas nunca. En ediciones posteriores se alude a ella de forma vaga e imprecisa.

¹⁴ Había cierto esnobismo en esa pasión por los manuscritos y en el desapego a los impresos (vid. Manuel Faria y Souza: *Fuente de Aganipe*. Madrid: 1646, tomo I, fol. 11 r.). Góngora, que acabó consolidado como el poeta de los selectos, no quiso estampar en vida; pero fueron abundantes las ediciones póstumas de sus obras. En Lope se dio el fenómeno contrario: su estrella fue cayendo lentamente. Las *Rimas* no se reimprimieron a partir de 1623. El resto de sus poemarios, excepto las *Rimas sacras*, conocieron escasas ediciones en vida del poeta. Baste decir que un volumen de la altura de *La Circe* no se reimprimió hasta la edición de Sancha. Se había consumado el triunfo de las minorías que querían ser reconocidas como tales.

Como por la premura no pudo conseguir versos laudatorios, Lope antepuso a los sonetos un discurso, trufado de falsa erudición, en defensa de la *Arcadia*, y otro al final (*Cuestión de honor debido a la poesía*) con dos sonetos, de Diego de Ágreda y Vargas y Diego Ximénez de Cabredo, y unas quintillas de Agustín de Castellanos, el poeta sastre. Imagino que la ubicación irregular de estos poemas se debe a que se compusieron cuando ya estaban tirados los pliegos anteriores. Lope los buscó a prisa y corriendo para no privar de tan importante añadido a sus primeros versos líricos impresos en colección.

Estos discursos y poemas desaparecieron en cuanto las *Rimas* salieron en solitario con el pertecho de elogios que se les debían. Así pues, *La Angélica* sirvió de escudo y coartada a los poemas líricos, y la una y los otros se usaron para emboscar la reedición de *La Dragontea*, cuyo permiso se le había denegado sólo dos años antes, sin que nos conste que la prohibición fuera levantada en ningún momento¹⁵. Prudentemente, en la portadilla que aparece en el fol. 342 r., no se imprime el título del poema épico, sino el ambiguo rótulo de *Tercera parte de las rimas de Lope de Vega*, que en el edición de Juan de la Cuesta (Madrid, 1605), con *La Angélica* y *La Dragontea* en solitario, pasa a ser *Segunda parte de las rimas*.

En lo sucesivo, Lope se valdrá de la desidia administrativa para continuar publicando “ilegalmente” los añadidos de *La Angélica*, acrecentados con otros poemas que incorporó sin pasar por los filtros y controles que las represivas leyes del momento imponían.

CLEMENTE HIDALGO Y SU EDICIÓN DE LAS RIMAS

Lope volvió a Sevilla en 1603. De nuevo en contacto con el culto y adinerado círculo de Arguijo, sacó a la luz dos de sus obras más notables: *El peregrino en su patria*, dedicada y presumiblemente financiada por el marqués de Priego, y las *Rimas* en volumen independiente, con los doscientos sonetos y una segunda parte nueva, formada por élogios, epístolas, dos romances, epitafios...

El impresor de ambas fue Clemente Hidalgo, que tenía su oficina en la calle de la Plata¹⁶. Las nuevas *Rimas* se imprimieron con cargo a la todavía generosa bolsa de

¹⁵ Vid. nota 5.

¹⁶ Vid. Francisco Escudero Perosso, *Tipografía hispalense* (Sevilla, 1894), p. 35. Posiblemente Clemente Hidalgo se ocupó de las obras de Lope inmediatamente después de acabar la impresión de los 1.750 ejemplares de *La vida y milagros de San Antonio de Padua* de Mateo Alemán, para lo que había firmado una suerte de exclusiva con Juan Bautista del Rosso, editor y primo del autor, el 3 de marzo de 1603. Vid. Francisco Rodríguez Marín, *Datos relativos a Mateo Alemán y a sus deudos más cercanos (1546-1607)* (Madrid, 1933), pp. 40-42. La hagiografía no apareció hasta 1604, con dos aprobaciones tardías, una de Lisboa de 24 de noviembre, y otra de Valladolid de 7 de diciembre de 1603. Lope le dedicó unas elogiosas liras de seis versos: “Historiador sagrado...” (vid. Lope de Vega, *Poesías preliminares de libros*, ed. cit., pp. 21-24).

Argujo, aunque Lope dedicó la *Segunda parte* a una dama sevillana, doña Ángela Vernegali, que lo había atendido “en dos peligrosas enfermedades”. De esta forma inauguraba la costumbre de ofrecer diversas partes de un volumen a distintos dedicatarios, como haría de forma sistemática desde la *Parte XIII* de sus comedias (1620)¹⁷.

No podemos saber la fecha exacta porque el volumen remite para la tasa y la aprobación a *La Angélica* de 1602, y la fe de erratas carece de fecha. Hay que suponer que se imprimió inmediatamente después de *El peregrino...*¹⁸ y, en todo caso, se debió de componer antes de que Lope regresara a Toledo, donde se encontraba en el verano de 1604¹⁹.

Fue una edición cuidada por el propio autor. Por primera vez ofrecía en volumen independiente un manojo de poemas líricos, y lo hacía amparado en el éxito que habían tenido los doscientos sonetos en la edición anterior:

A persuasión de algunas personas que desseavan estas *Rimas* solas y manuales,
salen otra vez a luz...

En lugar de la aprobación, que nunca se dio a estos poemas, aparece una nota que reza así:

Aprobó estas *Rimas* por mandado de su Alteza, y las demás que van en la primera impresión, el Doctor Viana, con cuya censura, se dio licencia y privilegio.

En la edición facsimilar de la *Segunda parte de las Rimas*²⁰ ya señalé que era imposible la tal censura, pues algunos poemas son indudablemente posteriores a la primera impresión. Tal el caso de la epístola *A Gaspar de Barrionuevo*, en que habla de los impresos piratas que aparecieron en 1604 con comedias de Lope y de la inminente publicación de *El peregrino en su patria*.

Las dedicatorias, los poemas laudatorios y preliminares son indudablemente de 1603-1604, al empezar a preparar la impresión; y los epitafios de Isabel I de Inglaterra, muerta el 24 de marzo de 1603, y de la emperatriz María de Austria, que pasó a mejor vida el 26 de febrero del mismo año, han de ser posteriores a esas fechas, a menos que imaginemos una broma macabra que anticipara los versos mortuorios a la defunción.

Lope y Clemente Hidalgo se pusieron la burocracia de los Austrias por montera y publicaron textos que presumiblemente nunca vio una comisión gubernativa.

¹⁷ Vid. el comentario de Case, *Dedicatorias de Partes...*, pp. 18-19.

¹⁸ *El peregrino...*, dedicado al marqués de Priego el “último día del año 1603”, fue tasado el 27 de febrero de 1604.

¹⁹ Sobre los avatares de esta edición de 1604, *vid. mi edición crítica de las Rimas*, pp. 19-20 y 95-96.

²⁰ Aranjuez: Ara Iovis, 1985.

Los componedores de Clemente Hidalgo trabajaron con esmero y el texto resultó limpio de erratas, lo que también nos indica que se preparó en los días que Lope pasó en Sevilla en 1604. Pero algunos rótulos, probablemente compuestos con posterioridad, sí presentan irregularidades. El resultado fue una notable confusión a la hora de compaginar el segundo cuadernillo del libro.

La primera cara del pliego se compaginó acertadamente, pero al preparar el texto que había de constituir el envés, se cruzaron los poemas: donde debía aparecer el 34, aparece el 50; en vez del 35, el 51, y viceversa. De modo que los dieciséis poemas impresos al retirar el pliego están fuera de su ubicación correcta.

Este desajuste fue corregido erróneamente por los impresores que siguieron, empezando por el lisboeta Pedro Crasbeeck, que en 1605 se limitó a corregir el número de los sonetos y dejó el equivocado orden introducido por Clemente Hidalgo y sus acólitos²¹.

LA EDICIÓN DE 1609 Y LAS RESPONSABILIDADES DE ALONSO MARTÍN

No sorprende el error de Crasbeeck en una edición que se hacía a espaldas de Lope. Lo que sí llama la atención es que en 1609, cuando vuelven a aparecer las *Rimas*, impresas en Madrid por Alonso Martín y a costa de Alonso Pérez, amigo del poeta²², se reproduzca el mismo error. Pero tampoco hay de qué espantarse: esa edición es una de las más descuidadas, está plagada de erratas, y el texto añadido del *Arte nuevo de hacer comedias* es sencillamente ininteligible en muchos de sus pasajes.

Sin duda, Lope no la corrigió. Es muy probable que no estuviera en Madrid²³, ya que el libro se estampó a finales de 1608 y principios de 1609, según revela la fe de erratas, firmada el 29 de enero de 1609. Por esos meses se imprimía, pero en casa de Juan de la Cuesta, la *Jerusalén conquistada* y en ella Baltasar Elisio de Medina dice “a los aficionados a los escritos de Lope de Vega Carpio” que ha “quedado a corregir la impressión de su *Jerusalén* en ausencia suya”. Si esto es verdad, y

²¹ Pedro Crasbeeck, que preparó una edición cuidada y bien impresa, no sólo hurtó al poeta los derechos sobre su obra, sino también la dedicatoria. Sustituyó el texto en prosa dirigido a Arguijo por otro del impresor *A dom Fernando Coutinho, marichal de Portugal, alcaide mor da mui excellente villa de Pinhel*, al que también enderezó los versos “¿A quién daré mis rimas...”, a costa de varias incongruencias, como llamarle “famoso hijo de las Musas” y “soberano de Apolo simulacro”, y decir en Lisboa: “aquí, donde sereno / corre el Betis undoso”.

²² Vid. Rafael Sánchez Mariño, *Alonso Pérez de Montalbán: su importancia en el círculo literario de Lope de Vega*, tesis doctoral inédita (Universidad de Madrid, 1955).

²³ Recordemos que Lope no volvió a vivir de asiento en Madrid, aunque alquiló una casa en la calle Fúcar el 22 de octubre de 1607, hasta que el 7 de septiembre de 1610 compró la que habría de ser su morada de por vida en la calle de Francos, hoy de Cervantes. En tanto, alternaba su estancia en su ciudad natal con las temporadas que pasaba en Toledo. Vid. Hugo Rennert y Américo Castro: *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter (Salamanca: Anaya, 1969), 2.^a ed., p. 186.

debe de serlo²⁴, quedan justificados los groseros errores de esta edición que, a pesar de los pesares, nos merece particular reverencia por ser la que ofreció a la luz por vez primera el *Arte nuevo de hacer comedias*.

La obra siguió dedicada a Arguijo, aunque su nombre no figura en la portada. Esta vez el excelente poeta sevillano no pudo costear la edición ya que había quebrado un año antes y, perseguido por sus acreedores, hubo de refugiarse en la casa de la Compañía de Jesús. En estas condiciones económicas don Juan tuvo que frenar los ímpetus dedicatorios de su amigo, que también quiso poner bajo su protección la *Jerusalén conquistada*:

...y si V. M., por modestia, no me hubiera mandado que no pasara adelante en esta resolución tan justa, mi *Jerusalén* tuviera el mismo dueño, y así le di a nuestro gran monarca, rey de dos mundos; porque, en mi opinión, desde la excelencia de los ingenios sólo se puede pasar a la majestad de los príncipes...²⁵

EDICIONES MADRILEÑAS Y EXTRAVAGANTES A PARTIR DE 1609

Reeditar las *Rimas* y añadir el *Arte nuevo* fue un acierto. Reavivó el interés por la obra, que en corto espacio se volvió a reimprimir tres veces. La primera en Milán (1611) por Jerónimo Bordón, librero, que suprimió la dedicatoria en prosa a Arguijo y la sustituyó por otra a don Pedro de Velasco, capitán de lanzas del gobernador del estado de Milán. Esta edición venía a consolidar la dimensión internacional de Lope y no deja de presentar curiosos problemas textuales que he tratado de aclarar en mi edición crítica²⁶.

De la edición de 1609 partirá también la que en Barcelona (1612) sacó a la luz pública Sebastián de Cormellas, el diligente reeditor de buena parte de la obra de Lope²⁷.

²⁴ Rennert y Castro (*Vida de Lope de Vega...*, p. 169) suponen que la alusión a la ausencia de Lope pudo ser un artificio para justificar la inclusión del elogio que le dedicó Francisco Pacheco en el *Libro de retratos*, según Medinilla “sin voluntad y consentimiento” del autor. La misma opinión mantiene Joaquín de Entrambasaguas en su notas a Lope de Vega: *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica* (Madrid: CSIC, 1951-1954), vol. III, pp. 62-63. Creo que erraban en su suspicacia. Probablemente la ausencia fue real, aunque resultara muy oportuna para los propósitos exaltadores de Medinilla y del propio Lope.

²⁵ *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, p. 131.

²⁶ Víd. tomo I, pp. 97-98.

²⁷ Imprimió la *Arcadia* en 1602 y 1615. *El peregrino...*, que se había publicado a principios de 1604 en Sevilla, conoce una impresión barcelonesa en ese mismo año, si no miente el catálogo de la British Library, que quizás se confunda y aluda a la que indudablemente publicó Cormellas en 1605. *La Filomena* la publicó en el mismo año que la príncipe: 1621.

Cormellas fue impresor de doce *Partes de comedias*, de la *Segunda* a la *Trezena*. Las publicaba inmediatamente después de la príncipe, en el mismo año y en el siguiente. ¿Es posible que Lope no conociera a este hombre que tanto había hecho por su fama, ya que no por su bolsa? Parece que nunca alude a él en sus variados escritos.

Sin duda, el poeta no pudo quedar contento con la edición de 1609, la más desatenta de las *Rimas*²⁸. Por eso al agotarse dos años después, la reimprimió corregida en la misma imprenta de Alonso Martín, a costa de Miguel de Siles. El corrector fue persona culta pues supo subsanar erratas y restablecer *lectiones difficiliores*, como el “Tántalo del agua” del v. 3 del soneto 56, que las ediciones de 1609, 1611 y 1612 habían convertido en “tanto lo del agua”; en el soneto 53 sustituye “tú, Eolo”, que rompe la rima y es impertinente, por “tú, Febo”, que es correcto; deja el *Arte nuevo...* en condiciones de ser entendido, etc. El epitafio “En este rojo metal...”, que desde la primera edición figuraba dedicado a una hipotética “reina doña Isabel” (debe de ser un descuido del propio Lope o un error no subsanado del cajista), aparece con el rótulo *De la reina doña Ana, nuestra señora, madre de Felipe III*, de quien efectivamente se occupa.

¿Fue Lope el corrector de la edición de 1613? Creemos que no. Deja pasar algunos errores y erratas evidentes para el que conociera desde dentro los versos. Así, por ejemplo, en el famoso soneto “Suelta mi manso, mayoral extraño...” (nº 188) mantiene la errónea lectura de 1609: “...y no le engañen tus collados de oro”, en vez de “y no le engañen tus collares de oro”. Es difícil imaginar que a Lope, que tantas veces acarició este episodio autobiográfico, se le escapara una *errata* de ese calibre.

Algo parecido ocurre en el soneto 175 (“Desseando estar dentro de vos propia...”), en el que el autor escribió “y conociendo mi baxeza impropia”, que los tipógrafos trasformaron en “y conociendo su baxeza impropia”. El verso alude al rendimiento y humildad del amante, que se considera indigno de la dama. Al culto corrector de la edición de 1613 se le escapó el sentido original y se conformó con la lectura espuria de la edición de 1609. Además, si Lope hubiera revisado el texto, habría caído en el desorden que se había introducido en la secuencia de los sonetos.

¿Quién pudo ser el corrector de esta edición? Me atrevo a aventurar el nombre de Baltasar Elisio de Medinilla, que —recordemos— ya había desempeñado el mismo oficio al imprimirse la *Jerusalén*. Avala esta hipótesis el hecho de que los elogios preliminares están encabezados por un soneto suyo: *A Lope Felis de Vega Carpio, su maestro. Baltasar Elisio de Medinilla*. Como el pliego preliminar lo formaban 16 folios, para encajar el soneto del poeta toledano hubo que prescindir del de Cristóbal de Virués.

²⁸ Pese a lo cual, con desfachatez, aún superior a la habitual, el licenciado Murcia de la Llana certificó impertérito:

En este libro, intitulado *Rimas* de Lope de Vega, no ay cosa digna de notar que no corresponda a su original. Dada en Madrid, a 29 de enero de 1609.
El licenciado de Murcia de la Llana [sic]

Esta fe de erratas la copiará servilmente la edición de Huesca (1623), cambiando una errata por otra en el nombre del corrector, que pasa a firmar: “El licenciado Marcia de la Llana.”

Este cambio sólo pasó a la edición de 1621, también impresa en la casa de Alonso Martín, ya regentada por su viuda, a costa de Alonso Pérez. Tampoco es imaginable que esta nueva estampa fuera corregida por Lope ya que hereda los errores y *lecciones faciliiores* de la de 1613. Sorprende el que su lengua y ortografía presenten inusuales rasgos de modernidad: frente a las formas *truxe*, *truxesse*, *respecto*, *indino*... de las ediciones anteriores, esta registra: *traxe*, *traxesse*, *respeto*, *indigno*... Por lo demás, la edición no mejora las precedentes, ni tuvo relieve alguno en la trasmisión del texto, ya que la rama que se perpetuará será la extravagante que, partiendo de la edición de Sebastián Cormellas (Barcelona, 1612), pasa a la de Pedro Blusón (Huesca, 1623)²⁹, y de ella a las *Obras sueltas* y a la edición de Gerardo Diego, hasta que Blecua volvió al texto de 1609, a través del facsímil de Huntington, y hasta que mi edición crítica ha tomado como texto base el de 1604, con las correcciones que ha aconsejado un cuidadoso cotejo con los demás impresos y con algunos manuscritos.

Y, por último, una curiosidad económico-administrativa: las dos ediciones extravagantes de 1612 y 1623 (no la de Milán de 1611) copian la tasa de 1609, que a su vez reproduce la de *La hermosura de Angélica*, dada en noviembre de 1602. En consecuencia, los impresos barcelonés y oscense seguían tasando a tres maravedís el pliego, mientras que los madrileños de 1613 y 1621 costaban a 4 maravedís. Esto nos revela que la tasa, que no era obligatoria en la corona de Aragón, se imprimió como una formalidad a la que los libreros no prestaron atención, pues de lo contrario no hubieran copiado la nota de 1609 sin garantizar sus intereses frente a la inflación.

FELIPE PEDRAZA JIMÉNEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

²⁹ Como hemos dicho, la edición de 1623 copió servilmente la errada fe de erratas de la de 1609, lo que indica que el impresor dispuso de un ejemplar, pero siguió la ordenación de la edición barcelonesa, lo que parece indicar que ésta fue su fuente esencial. ¿O ambas se derivan de una tirada de la madrileña de 1609 o de otra edición desconocida con el segundo cuadernillo alterado en la encuadernación y algunos errores añadidos a los muchos que engalanaban la tirada conocida de 1609?

ESTUDIO DEL REGISTRO LINGÜÍSTICO COLOQUIAL EN LAS COMEDIAS DE LOPE

Si ya es interesante de por sí estudiar el español coloquial, ese que nos acerca al de la calle, al de todos los días, el cual, por sernos tan familiar, lo tenemos tan ignorado en nuestra reflexión lingüística, mucho más atractivo puede resultarnos estudiar el discurso coloquial entreverado en el uso literario que un dramaturgo hace del lenguaje, por el contraste que suscita.

No nos parece baladí que un autor de Comedias, por lo tanto un medio teatral y escénico, nos ofrezca buenos ejemplos de coloquialismos. Recuérdese al respecto que una de las fuentes para el estudio del latín vulgar la hallamos en las comedias de Plauto o Terencio.

Aunque el teatro está sometido a las leyes de la literariedad, por exigencias de escenificación y diálogo, se ve obligado a captar el interés del auditorio, reflejando en muchas ocasiones el habla viva de la comunidad social, desde premisas de inmediatez y simultaneidad.

Sabemos que el acto coloquial es la única circunstancia comunicativa en que la actualización de todos y cada uno de los elementos que intervienen en la comunicación (interlocutores, mensaje, canal, código de uso y contexto) es estrictamente simultánea y, además, activamente interinfluente.

En la realización coloquial hay distintos grados; sin lugar a dudas el mayor tiene lugar en la conversación cotidiana: espontánea e irreflexiva, en la que emisor y receptor son interlocutores activos que cuentan mutuamente el uno con el otro, y cuyo mensaje es codificado, alterado o completado en virtud del contexto inmediato; lógicamente, no suele haber en los hablantes atención lingüística consciente o voluntad de estilo (comunicación literaria, como puede ser el caso de muchos de los ejemplos que estudiaremos en Lope), ni una intención pedagógica marcada (sermón, conferencia, clase), ni una formalización lingüística previa del tema que se trata, ni deseo de automarginación (jergas), etc.

Existe un nutrido número de términos afines a “coloquial” como “familiar”, “popular”, “vulgar”, “corriente”, “normal”, “estándar”, “común”, “informal”, “viva”, “diaria”, para caracterizar la lengua hablada.

Sin embargo, los adjetivos “familiar”, “popular” y “vulgar”, nos dice Ana M.^a Vigara Tauste en *Morfosintaxis del Español Coloquial*¹, especifican variedades diastráticas (o sea, niveles de lengua, colectivos). En cambio, los adjetivos “corriente”, “normal” e “informal” no son específicos de nivel, sino más bien descriptivos de calidad: tanto la lengua hablada como la escritura pueden ser más o menos “informales”, “normales” o “corrientes”. “Estándar” y “común” designan modalidades, basándose en criterios de difusión (mediante la escuela, la radio, las relaciones oficiales...) y extensión (a todas las capas de la población, más allá de las variaciones locales o sociales): son pues, variedades acircunstanciales, que como tales, se oponen diametralmente a “coloquial”, tan íntimamente ligado a la circunstancia contextual.

Lo mismo que antes establecíamos “grados” de realización coloquial, podríamos establecer también “niveles” o “formas” de realización en el eje diastrático o en el diatópico, y hablar de un lenguaje coloquial culto, medio y vulgar, o del lenguaje coloquial de La Mancha, o de la Comunidad extremeña, por ejemplo. Ahora bien, en la medida en que lo específicamente coloquial es circunstancial, por más que en el coloquio se refiere inevitablemente también lo subyacente a los interlocutores, los niveles o estratos reflejados en él serán de interés secundario en el estudio de esta parcela del lenguaje. Por otro lado, la tendencia a la nivelación diafásica es sin duda una de las más claras en la comunicación coloquial: de una parte, debido a la “heterogeneidad” característica del acto coloquial, los interlocutores intentan espontáneamente la “sintonización” o aproximación mutua; de otra, por efecto directo del influjo de los medios de comunicación, la tendencia a la igualación es, además de inconsciente, progresiva.

El registro coloquial es sin duda un terreno abonado para un estilo que participaría de gran parte de las características del código restringido, que es el considerado propio del nivel “vulgar”. Sin embargo, ninguna de las peculiaridades más representativas del estilo vulgar, es necesariamente consustancial a “coloquial”; y menos que ninguna la “incapacidad para cambiar de registro”, en la medida en que ésta no depende de la circunstancia comunicativa, sino de las personales cualidades del sujeto hablante. Consecuentemente, “popular”, “vulgar” y “coloquial” no deberían aparecer como sinónimos, pese a que se han visto empleados como tales en no pocas ocasiones.

Tres podrían ser, para la profesora Vigara Tauste, los criterios fundamentales que permiten asignar a coloquial una casilla con valor propio dentro del sistema de la terminología lingüística descriptiva: su carácter de manifestación oral, conversacional y circunstancial.

¹ A. M.^a Vigara Tauste, *Morfosintaxis del Español Coloquial*, Madrid: Gredos, 1992, p. 18.

De tal forma que en el coloquio, el lenguaje se organiza en torno a un núcleo pragmático actualizado y el sentido global de la comunicación transciende el mero significado del lenguaje.

Mientras que lo que llamamos “significado” lo podríamos abstraer con cierta objetividad de los términos léxicos empleados y de su ordenación en el mensaje, el “sentido global”, que es lo que interesa en el coloquio, no es una abstracción, sino una realidad subjetiva y puntualmente compartida por los interlocutores, ya que el sentido de un mensaje es inherente a la conexión establecida entre los interlocutores en la comunicación.

No es exagerado afirmar que lenguaje y contexto son inseparables en el acto de habla coloquial, con un grado de influencia bastante similar en la expresión y comprensión del sentido global del mensaje.

El contexto general del coloquio no es una simple suma lineal, sino la conjunción, imposible de prever y precisar, de todos los posibles contextos explícitos e implícitos que lo forman.

Con respecto a los textos literarios con pretensiones coloquiales como puedan ser muchos de los teatrales, tienen limitaciones fundamentales: la primera, y más importante, es que nunca participan del entorno real del coloquio; además, son siempre “elaboraciones” de la lengua hablada, creación y recreación si se quiere, pero que responden a una actitud singular y previa del escritor; prescinden, en muchas ocasiones, también de la momentaneidad del coloquio, por necesidad del medio en que se manifiestan; y eliminan la posibilidad de expresión a todo lo que se articule con sonidos diferenciados e interpretables, porque —como ocurre, en realidad, en toda manifestación escrita— no disponen de recursos verdaderamente eficaces de incorporación contextual al texto.

No obstante, las fuentes escritas teatrales han sido y seguirán siendo tenidas en cuenta para el estudio del registro lingüístico coloquial. Sabemos que el material de los ejemplos para la confección de *El Español Coloquial*, de Werner Beinhauer², procede en parte de observaciones propias hechas a lo largo de muchos años de estancia del autor en España, y en parte de un minucioso análisis de diversas obras, sobre todo teatrales, y en particular de comedias y sainetes del llamado “género chico”.

El propio Beinhauer era consciente de las limitaciones que se desprendían del carácter literario de estas obras, y sale al paso en la página 11 del prefacio a la primera edición alemana, cuando manifiesta: “Al escogerlas (comedias y sainetes del llamado ‘género chico’), no lo hice guiado por un criterio puramente literario, sino por el exclusivo interés que me merecían desde el punto de vista lingüístico. Por ello he traído a colación con mayor frecuencia obras de Arniches que, por ejemplo,

² W. Beinhauer, *El Español Coloquial*, Madrid: Gredos, 1968.

de Benavente, muy superiores y de más categoría por su contenido, pero menos populares y ‘realistas’ que las de aquél por su lenguaje”³.

Ya para terminar esta breve introducción al estudio que pretendemos acometer en las Comedias de Lope, nos vamos a hacer eco de las palabras de Vicente García de Diego: “Y aun la lengua vulgar tiene su arte y... puede a veces parangonarse con la literaria”; y a continuación: “En el habla popular, no todo es plebeyo, sino que hay voces de abolengo que fueron de reyes o de los más altos documentos”⁴.

Efectivamente, por lo que respecta a España, más que a ningún otro pueblo europeo, se advierten, ya desde los primeros testimonios literarios medievales, interferencias de elementos populares, e incluso vulgares, en los textos más sublimes; igual que, al revés, intrusiones de elementos cultos, e incluso eruditos, en el habla popular.

A pesar de lo sugestivo de este último tema, no es propiamente el objeto de nuestro análisis. La materia expuesta a continuación tiene la intención de sacar algunas instantáneas del lenguaje coloquial, de algunas de sus características fonético-fonológicas, morfosintácticas, léxico-semánticas y pragmáticas, con el objeto de despertar el interés por el conocimiento del español coloquial de los siglos XVI y XVII, en tanto en cuanto que lejano o próximo al del español actual.

Nos valemos para ello de ejemplos extraídos de la producción comediográfica de Lope de Vega a lo largo de toda su vida artística, teniendo en cuenta todos los grupos de comedias que cultivó.

En el nivel fonético-fonológico, una de las primeras sorpresas la constituyen los esquemas entonativos, sin duda más numerosos de los que habitualmente se describen en las gramáticas, sobre todo, esquemas melódicos interrogativos y exclamativos. Destacarían los empleados como procedimientos retóricos. Así: Jacinto: “¡Oh amor! ¿Faltábate más! / Hoy me casas mi pastora”.

Estos versos no coinciden con el esquema entonativo de la simple pregunta ante una mala audición, con un tonema descendente, sino con el de un simple rechazo o sorpresa ante lo afirmado, es decir, con un tonema ascendente.

A este recurso alude Ana M.^a Vigara (1992:66) con el siguiente ejemplo: “¿Qué he hecho yo para merecer esto?!, seguido de una nota muy enjundiosa, puesto que en ella podemos leer lo siguiente: “Este es precisamente el expresivo título de una película de Pedro Almodóvar, que él escribe así, con interrogación inicial y exclamación final añadida, intentando reproducir esta expresión simultánea de modalidad expresiva-afectiva que se produce bajo la forma de la interrogación”.

³ *Ibidem*, p. 11.

⁴ V. García de Diego, *Congreso de Instituciones Hispánicas* (I: Madrid: 1963): “Presente y futuro de la lengua español”, vol. II, p. 7.

⁵ F.L. de Vega Carpio, *El verdadero amante*, Madrid: Edic. Atlas, 1946, B.A.E. 24, versos 474-475.

No encontramos casos gráficos de alargamientos vocálicos enfatizadores y expresivos, aunque el contexto nos haga entender en algunos pasajes de *La dama boba*⁶, alargamientos fónicos en la recitación escénica del personaje del maestro, que intenta enseñar a leer y escribir en una cartilla elemental las primeras letras a dama tan torpe. Podemos perfectamente imaginar un maestro desesperado y vociferante, en boca de un actor que se vale de la entonación y el alargamiento vocálico, para expresar esos sentimientos al público.

En el nivel morfosintáctico destacarían los siguientes rasgos: el orden de palabras, los anacolutos y las construcciones suspendidas o sincopadas.

Empezando por lo primero, encontramos un orden de palabras alterado por el hipérbaton⁷ en todas las comedias que hemos analizado: Barlaán: “Y aun dicen que sabe a pan. / No porque es pan, aunque al gusto / Lo parezca, olfato y vista”⁸.

Ejemplo de hipérbaton no violento o débil por inversión, con tematización de los dos últimos sentidos, al ir dislocado sintácticamente del primero, el del gusto.

Y un guarda: “Este a la puerta de tu cuadra junto, / Iba saliendo; ...”⁹

Ejemplo de hipérbaton violento o fuerte, por disyunción, a través de la separación de los dos elementos que forman la locución adverbial: “junto a”.

El anacoluto también es un procedimiento muy usado por Lope, que se enmarca dentro de los parámetros de la coloquialidad, y que exige, por ello, menos la coherencia semántica o gramatical que la conexión o mantenimiento de la tensión comunicativa. Así: Mengo: “Señor, ¿en qué os ofendí, / Ni el pueblo, en cosa ninguna?”¹⁰, donde aparece un sincretismo entre pregunta y respuesta, en las formas negativas: “ni” y “ninguna”.

Casos de reticencia o construcción sincopada, podemos encontrar en el diálogo entre: Alda “... Oh príncipe!” y Carloto: “Si vivo / Y alcanzo a ver ...; mas esto no es de cuerdo”¹¹.

Aquí la frase está cortada antes de que se haya completado la unidad de sentido, y así nos lo hacen ver los tres puntos suspensivos tras la perifrasis verbal.

Abundan los soletismos: Oliveros: “Dejemos de hablar en eso”¹².

⁶ F.L. de Vega Carpio, *La dama boba*, Madrid: Espasa-Calpe, 1946, Clásicos Castellanos, 159, versos 318-348.

⁷ Sabemos que en poesía, como es el caso que nos ocupa, hay que tomar los hipérbatos con cierta reserva, dadas las exigencias de cómputo, acentuación y rima.

⁸ F.L. de Vega Carpio, *Barlaán y Josafat*, Madrid: Aguilar, 1974, versos 880-881-882.

⁹ F.L. de Vega Carpio, *El Gran Duque de Moscovia*, Madrid: Atlas, 1952, B.A.E., 52, versos 884-885.

¹⁰ F.L. de Vega Carpio, *Fuente Ovejuna*, Madrid: Clásicos Castalia, 1973, versos 1.239-1.240.

¹¹ F.L. de Vega Carpio, *El Marqués de Mantua*, Madrid: Aguilar, 1974, versos 397-398.

¹² Ibídem, verso 2.534.

Aparecen también algunos casos de sintagmas preposicionales con más de una preposición: Etelfrida: “¿Entrar quieres? / Y a en mi casa no ha de ser,”¹³, en donde nos encontramos ante un posible cruce de construcciones: entrar en, ir a (dentro).

Utilización, a veces, del adverbio de lugar “adonde” en lugar de “donde”: Elisa: “Huye, Conde”. A lo que contesta éste: “Por adónde?”¹⁴.

Un recurso coloquial dimanado de un diálogo vivaz y cómico lo tenemos en la objetivación del personaje-emisor, bien mediante un tú narrativo, cuando se dirige a sí mismo desde la segunda persona, simulando un falso diálogo: Castrucho: “Agora sí que reñiste / Castrucho, por seis leones”¹⁵, bien mediante la tercera persona, para dirigirse a sí mismo: Pierres: “¡Pobre fray Pierres!”¹⁶.

Empleo catafórico o anafórico de los pronombres personales y demostrativos: Teodora: “Que eso es gustoso, lo que más se alcanza”¹⁷.

Uso estilístico del verbo, al no ser respetada la concordancia gramatical de éste, aunque sí su consecutio lógica: Celio: “¿Por qué cuando llegó no me llamabas?”¹⁸, “llamabas” en lugar de llamaste, que sería lo correcto gramaticalmente, acercando la acción pasada a su deseo revivido de emprenderla.

Uso estilístico del pronombre personal pseudorreflexivo: Lucindo: “Qué, ¿ya te nos vas al cielo?”¹⁹, con un pronombre pseudorreflexivo incoativo “te” y un pseudorreflexivo enfático “nos”.

En ocasiones se hace un empleo pronominal del adjetivo posesivo “cuyo-a”: Marqués: “¿Vives en esta sierra?” / Cardenio: “Sí, señor”. Marqués: “¿Cuya es, y cuál su nombre?”²⁰, o bien un mal uso adjetivo de “cuyo-a” por “dicho-a”, basándose en una deíxis anafórica de ambos términos, puesto que la señalización parcial de “cuya” pasa a ser total, por suplantación errónea con “dicha”, en el siguiente ejemplo: Sevilla: “Es cerrar la puerta a Dios, / Por cuya puerta a Dios vi”²¹.

Hay casos de laísmos, loísmos y leísmos: Roldán: “¿Qué la quieres?”, a lo que contesta el Emperador: “Preguntadla”²².

En el laísmo se hace con frecuencia la extensión analógica de “la” a todo complemento (directo o indirecto) de género gramatical femenino.

¹³ F.L. de Vega Carpio, *La Imperial de Otón*, Madrid: Aguilar, 1974, versos 2.419-2.420.

¹⁴ F.L. de Vega Carpio, *El Rey sin reino*, Madrid: Atlas, 1966, B.A.E. 191, verso 834.

¹⁵ F.L. de Vega Carpio, *El galán Castrucho*, Madrid: Real Academia Española, 1928, tomo VI, versos 978-979.

¹⁶ F.L. de Vega Carpio, *La vida de San Pedro Nolasco*, Madrid: Atlas, 1965, B.A.E. 186, verso 1.358.

¹⁷ Cita *supra* nota (15): verso 2.211.

¹⁸ F.L. de Vega Carpio, *La fábula de Perseo*, Madrid: Atlas, 1966, B.A.E. 190, verso 1.103.

¹⁹ F.L. de Vega Carpio, *San Segundo de Ávila*, Madrid: Atlas, 1965, B.A.E. 178, verso 2.814.

²⁰ Cita *supra* nota (11): versos 1.306-1.307.

²¹ *Ibidem*, versos 688-689.

²² F.L. de Vega Carpio, *La mocedad de Roldán*, Madrid: Aguilar, 1974, verso 2.984.

Utilización de verbos con complementos sin régimen preposicional: Boris: “Sin que Moscova murmurarme pueda”²³. En esta expresión, la construcción grammatical esperada es la de verbo + suplemento (murmurar de mí), que se convierte en construcción transitiva, por transformación del suplemento en objeto directo, ya que la lógica del sentido global del término transformado lo favorece y permite.

Con miras a conseguir una sintaxis sincopada o condensada, para abreviar y realzar lo que interesa aparecen casos de elipsis: Tisbe: “¿Qué tengo de hacer, viviendo en / Vuestras cóncavas y riscos,”²⁴ “Cóncavas” por cuevas cóncavas, grutas, dado el contexto lingüístico de “riscos”. Es precisamente el contexto el que permite eliminar muchos detalles favoreciendo así una expresión elíptica y por consiguiente inteligible. De este modo, la aparente independencia sintáctica de este tipo de expresiones encubre su dependencia directa del contexto comunicativo. Como consecuencia de todo ello, podríamos decir que en la lengua coloquial no hay palabras principales y palabras accesorias, puesto que su jerarquía semántica puede quedar neutralizada por el contexto, que facilita la completa intelección entre los comunicantes.

También aparecen casos de braquilogías: Castrucho: “Tan ciego estoy, que porque no le cueste / Tantas vidas al mundo el meter mano, / Quiero esperar que el fanfarrón se apreste”²⁵.

En “el meter mano” por meter mano a la espada, se emplea una expresión corta, equivalente a otra más amplia o complicada. Aunque su naturaleza es semejante a la elipsis, se diferencia de ella porque los términos sobrentendidos no están en el contexto lingüístico, sino en el situacional.

Igualmente registramos casos de descripciones impresionistas: Belisa: “Miraba a pie la pendencia, / Todo tabaco y bigotes”²⁶. Como puede notarse las secuencias se añaden a medida que acuden a la mente del que habla; se acumulan y se cortan.

Si hasta aquí hemos venido refiriéndonos a una sintaxis abreviada, condensada, incluso podríamos decir, sincopada, también aparecen buenos ejemplos de lo contrario, una sintaxis amplificada, perifrástica, por realce lingüístico: “agua celestial”²⁷ por Bautismo, presenta un alargamiento en la expresión así como un rodeo referencial.

Abundan los casos de polisíndeton de “y”, con su variante negativa “ni”: Torcauto: “Proa su amor, y su cruz, / Y el árbol y la mesana”²⁸.

²³ Cita supra nota (9), verso 851.

²⁴ F.L. de Vega Carpio, *El premio de la hermosura*, Madrid: Aguilar, 1974, versos 1.018-1.019.

²⁵ Cita supra nota (15), versos 921-922-923.

²⁶ F.L. de Vega Carpio, *Las bizarrias de Belisa*, Madrid: Espasa-Calpe, 1970, Clásicos Castellanos, 157, versos 169-170.

²⁷ Cita supra nota (8), verso 1.176.

²⁸ Cita supra nota (19), versos 1.230-1.231.

En este apartado registramos los ejemplos de políptoton: Alejandro: “Pues ofendiéndote estás / Para dejarle ofendido”²⁹.

Todos estos procedimientos lingüísticos estarían en función de la expresividad, que, junto con la comodidad, forman los dos pilares básicos sobre los que se sustenta la técnica del coloquio.

Se ha dicho en ocasiones que la sintaxis coloquial es sencilla, pero resulta más compleja de lo que a primera vista pudiera parecer, puesto que es una sintaxis sin fuertes ataduras sintácticas, propiciada por factores psicológicos, de expresividad, de realce, por factores pragmáticos, a los que aludiremos al final, que tiene su razón de ser en la comunicación inmediata y actual. El hablante no dispone previamente su discurso, pero siempre pretende que su oyente lo entienda al instante. Por ello vuelve una y otra vez sobre las partes que considera importantes o poco claras, insiste, desdobra su expresión, se autocorrige; de ahí que algunos autores hayan afirmado que la sintaxis coloquial es acumulativa y repetitiva muchas veces. El emisor busca en su intervención la mayor expresividad posible, se reafirma, de aquí su carácter egocéntrico; apela al oyente para mantener y desarrollar la conversación, le hace partícipe e incluso cómplice de lo que dice y para ello se vale de numerosos recursos, algunos de los más característicos estamos mostrando.

El léxico coloquial presentaría los siguientes fenómenos: expresiones comunes del tipo “caso” o “cosa”, hiperónimos de términos más específicos, que resultan muy socorridos para ocultar lo que no se sabe nombrar, o para ganar tiempo si lo que se va a mencionar no se recuerda, o no conviene decirse.

Son frecuentes las pretericiones, como expresiones autorreafirmativas propias, o directamente atribuidas al yo-hablante, sujeto real que pondrá lo que va a decir, dejando en el oyente la sensación de que hay algo más, muy importante, detrás de lo que dice: Carloto: “No prosigas; / Pero bien es que lo digas”³⁰.

Las gradatios marcan la insistencia mediante sinónimos aproximados o la enumeración, que provocan generalmente una gradación en la expresión de lo ponderado: Filis: “Los años de mis suspiros / Y los siglos de mis penas”³¹.

En su afán enfatizador, el emisor llega continuamente, de forma incosciente, al incumplimiento de las restricciones gramaticales y/o semánticas: así encontramos impropiedades y redundancias semánticas: Castrucho: “Que hay róbalos / En el río de Sevilla”³². Río está usado impropriamente por mar, ya que los róbalos viven en este medio. A pesar de la impropiedad, la comunicación no se ha roto.

²⁹ F.L. de Vega Carpio, *Las grandesas de Alejandro*, Madrid: Atlas, 1966, B.A.E. 190, versos 218-219.

³⁰ Cita *supra* nota (11), versos 248-249.

³¹ F.L. de Vega Carpio, *La Arcadia*, Madrid: Clásicos Castalia, 1980, 63, versos 581-582.

³² Cita *supra* nota (15), versos 1.906-1.907.

Como redundancia seleccionaremos dos ejemplos de pleonasmo: uno, automatizado, convertido en cliché, casi una frase hecha: “entrar dentro” o “proseguir adelante”³³, otro, más novedoso, con mayor tensión creativa: Febo: “Deje la lisonja tierna / Del criado adulador”³⁴. En este último ejemplo, podemos observar cómo “adulador” funciona como un epíteto conceptual.

Pero además de todos estos procedimientos podríamos citar algunos más como la hipérbole: Finea: “¡Ni en todo el año / Saldré con esta licción!”³⁵, o la negación expresiva: Isabela: “Este es Rodulfo, de quien / No soy celebrada poco”³⁶, o la ironía: Ortuño: “Y ¡una copilla me das!”³⁷, así como los vulgarismos: “pese a quien me parió”³⁸, y los coloquialismos: “ponerse ten con ten”³⁹...etc.

Desde un enfoque pragmático encontramos una sintaxis con abundantes elementos deícticos, contextualizadores para los interlocutores, y favorecedores de mantener el sentido global del diálogo coloquial: tanto deícticos pronominales y adverbiales: Finea: “Cantas has hecho hasta aquí, / Bien pueden ser bizarriñas”⁴⁰, como deícticos fáticos y conativos: “como sabes”, “está atento”⁴¹, así como deícticos interjetivos personales: “ay de mí”⁴².

Hallamos igualmente nexos conjuntivos desemantizados sintácticamente, que sólo cumplen un papel de ilativos conversacionales no específicos: “pues”⁴³.

Por último faremos referencia a las preguntas retóricas, que sirven al hablante para confirmar o ponderar su opinión, obligando además en cierto modo al interlocutor, que no tiene opción de respuesta, al acuerdo: Arnaldo: “¿Hay desdicha como aquésta?”⁴⁴.

AZUCENA PENAS IBÁÑEZ
Universidad Autónoma de Madrid

³³ Cita supra nota (10), v. 1.902, y cita supra nota (5), v. 912.

³⁴ F.L. de Vega Carpio, *El castigo sin venganza*, Madrid: Clásicos Castalia, 1970, 25, versos 140-141.

³⁵ Cita supra nota (6), versos 307-308.

³⁶ Cita supra nota (9), versos 454-455.

³⁷ F.L. de Vega Carpio, *El remedio en la desdicha*, Madrid: Espasa-Calpe, 1967, Clásicos Castellanos, 39, verso 1.123.

³⁸ Cita supra nota (15), verso 2.821.

³⁹ Cita supra nota (5), verso 606.

⁴⁰ Cita supra nota (26), versos 1.952-1.953.

⁴¹ Cita supra nota (8), v. 498, y cita supra nota (13), v. 1.519.

⁴² Cita supra nota (11), verso 327.

⁴³ Cita supra nota (8), verso 499.

⁴⁴ Cita supra nota (22), verso 544.

OTRAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRIZ GÓMEZ, A., "Notas de Español coloquial para extranjeros", en *Actas del Simposio sobre el Español de España y el Español de América*, Virginia y Valencia: Universidades, 1991.
- CARBALLO PICAZO, A., *Español conversacional*, Madrid: CSIC, 1970.
- CORTÉS RODRÍGUEZ, L., *Sintaxis del coloquio*, Salamanca: Universidad, 1986.
- CRİADO DE VAL, M., *Estructura general del coloquio*, Madrid: SGEL, 1980.
- LORENZO, E., *El español de hoy: lengua en ebullición*, Madrid: Gredos, 1971.
- NARBONA, A., *Sintaxis coloquial: problemas y métodos*, LEA X-1, 1988.
- SECO, M., *Arniches y el habla de Madrid*, Madrid-Barcelona: Alfaguara, 1970.
- STEEL, B., *A Textbook of Colloquial Spanish*, Madrid: SGEL, 1985.
- STUBBS, M., *Análisis del discurso*, Madrid: Alianza Psicología, 1987.

RECUPERAR LA PERSPECTIVA: MATEO DE SALCEDO, UN ADELANTADO EN LA ESCENA BARROCA (1572-1608)

“...Empíñense si pretenden
que este senado los vea,
si es que en esta perspectiva
vienen figuras pigmeas....”

*Romance con motivo de la beatificación
de S. Isidro, LOPE DE VEGA (1622)*

INTRODUCCIÓN

La mayor parte de los estudiosos del teatro barroco están de acuerdo en afirmar que para entender su compleja génesis, es necesario conocer en todas sus facetas a los verdaderos artífices del espectáculo, los autores de comedias. Siendo éste un terreno poco explorado en general, sobre todo en lo que a sistematización y análisis se refiere, hay franjas temporales del fenómeno que nos resultan algo más conocidas mientras otras permanecen casi inexploradas.

A partir de 1603 el orden de importancia de estas agrupaciones puede establecerse según la nómina de los autores de comedias de más éxito¹, las ocho famosas compañías reales: Porres, Ríos, Pinedo, Antonio Granados, Melchor de León, Diego López de Alcaraz, Antonio de Villegas y Juan de Morales. Pero con anterioridad a esa fecha, la penuria de datos no nos permite reconstruir con nitidez la trayectoria

¹ Aunque es necesario realizar una puesta al día pormenorizada de cada uno de ellos.

de los predecesores de estos famosos empresarios, cuyas formaciones constituyeron la escuela de las compañías reales a comienzos del siglo XVII².

Entre estos profesionales pioneros que trabajaron intensamente durante el último cuarto del siglo XVI destaca Mateo de Salcedo, autor de comedias que ha trascendido sobre todo por los episodios que protagonizó en Valladolid y Sevilla al tratar de poner en marcha recintos escénicos de explotación privada de los que él fue gestor y titular. Sin embargo, muchos otros aspectos de su devenir personal y profesional han sido hasta hoy completamente desconocidos o salpican de manera anecdótica las biografías de otros autores de comedias más afamados.

Este olvido, en parte forzado por la falta de fuentes, nos ha ocultado la personalidad de un hombre singular, urdidor del naciente teatro barroco, empresario con mayúsculas que organizó su compañía partiendo de un núcleo familiar autónomo dentro del cual se escribían comedias, se montaban, se erigían teatros para representar con continuidad, se financiaban las actividades teatrales de otros autores y actores, y se incluían innovaciones atrevidas para aumentar el rendimiento económico de las representaciones. Un hombre que, en definitiva, entendió como pocos la actividad teatral desde un punto de vista integral.

FAMILIA Y ORÍGENES

Con respecto a sus orígenes familiares se alude a Salcedo como hidalgos vinculado con la ciudad de Toledo³. En varias ocasiones, este autor menciona a sus “deudos” de origen nobiliario, que a veces afearon su actividad profesional y le impidieron actuar en Madrid —lo que en parte explica su escasa presencia en la villa—, porque consideraban que ello iba en detrimento de su linaje⁴. ¿Quiénes podían ser estos deudos que además estaban enterados de las idas y venidas de las compañías de comediantes a la Corte? Sin evidencias claras hasta hoy, resulta atractiva la hipótesis de vincular a Mateo de Salcedo con el doctor Diego López de Salcedo, del

² Es esta la tarea primordial del proyecto de investigación que en la actualidad llevamos a cabo Bernardo García García y yo misma sobre los autores de comedias que operaron en Madrid durante el último cuarto de siglo XVI y que ha sido financiado por la Comunidad de Madrid.

³ El testimonio más claro en este sentido es el pleito que contra él, su hija y su yerno se llevó a cabo entre 1596 y 1597 y que se encuentra en el Archivo General de Simancas (A.G.S.) Consejo Real leg. 640, exp. 3 del que he podido extraer la mayor parte de los datos biográficos y profesionales de Salcedo desconocidos hasta hoy. Prácticamente todos los que mencione, proceden de esta fuente salvo que indique lo contrario.

⁴ A.G.S. Consejo Real. *Ibidem*, fol. 94 y ss. Sobre los progenitores de Mateo de Salcedo no cuento con ninguna noticia cierta. Sí con una atractiva hipótesis basada en los datos extraídos de A.G.S. Cámara de Castilla leg. 203, exp. 9. En este documento aparecen las referencias, aunque no los memoriales, de varios candidatos a ocupar una plaza vacante de veinticuatro de Jerez en 1531. Entre los aspirantes se menciona un tal JUAN DE SALZEDO, “presentador de tablas”, del que no se dan más noticias y que, por la cronología, podría ser el padre de Mateo.

Consejo de Castilla e Inquisición, que además actuó como protector de los hospitales y de las comedias en Madrid desde 1608⁵. A buen seguro, de ser real este parentesco con el consejero, aquél no debió considerar adecuado que uno de sus familiares se dedicara a la farándula. El hermano de Mateo, Juan de Salcedo, escribano del rey, es probable que tras la consolidación de su posición social tampoco viera con buenos ojos estas actividades.

Con la única certeza de un origen bajonobiliar, sí he podido reconstruir el árbol genealógico de su descendencia más directa. Vid. (APÉNDICE I).

Mateo de Salcedo casó con Isabel de Angulo, perteneciente al clan de comediantes de Andrés de Angulo, autor de comedias natural de Córdoba⁶ mencionado tanto por Agustín de Rojas como por Cervantes. Isabel murió en 1590 y Salcedo permaneció viudo hasta su muerte acaecida en febrero de 1608. De este único matrimonio tuvo tres hijos: Jerónima, Mariana y Nicolás.

Jerónima, la mayor, casó con Lope de Sacieta Avendaño, del que tendremos ocasión de hablar más adelante y fruto de este enlace nacieron al menos dos hijos, Melchor de Avendaño (1602) y el famoso Cristóbal de Avendaño.

Mariana, la segunda hija de Salcedo, se educó en el monasterio de San Torcáz de Toledo con una tía suya. Abandonó el claustro para dedicarse durante un corto espacio de tiempo al teatro y finalmente se casó en Sevilla con el licenciado Juan Gómez de Candela, socio de Salcedo en varios negocios de préstamo y censos a comienzos del siglo XVII en aquella ciudad.

Su único hijo varón, Nicolás, nació en 1582 y permaneció siempre al lado de Mateo ayudándole en las actividades teatrales hasta su muerte. Cuando Salcedo falleció, Nicolás se esforzó por mantener abierto el teatro de San Pedro que su padre erigiera en Sevilla, pero sin resultados positivos. Por ello, a partir de 1609, decidió integrarse en diversas compañías hasta que su sobrino Cristóbal de Avendaño, fundó la suya propia. Allí Nicolás actuó como el *alter ego* de Cristóbal desde 1620, contratando actores, fiestas y actuaciones por toda la geografía peninsular en nombre de su sobrino y participando también en los montajes escénicos de la compañía⁷.

⁵ Noticias en John Varey y N.D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid 1600-1650. Estudios y Documentos*, Londres: Támesis, 1971, p. 191.

⁶ Noticias sobre Andrés de Angulo en Archivo de Protocolos de Madrid (A.H.P.M.) prot. 828, fol. 800. En este documento Angulo da un poder a Diego de Herrera para que en 1582 pudiera cobrar en su nombre ciertas cantidades que le dejaron a deber en Toro.

Cervantes menciona a Angulo "el malo" tanto en la segunda parte del *Quijote* como en el *Coloquio de los Perros*. Por último Agustín de Rojas en su *Viaje entretenido* se sitúa representando en su compañía: pp. 29-30 y pp. 116-298 del vol. I. ed. Clásicos Castellanos.

⁷ Prueba de esta colaboración entre tío y sobrino es un documento localizado por Pérez Pastor y fechado el 16 de noviembre de 1620 en el que Cristóbal de Avendaño "autor de comedias con título de S.M., da poder a Nicolás de Salcedo para concertar los compañeros que hayan de entrar en su compañía". En Cristóbal Pérez Pastor, "Nuevos datos acerca del histrionismo español", *Bulletin Hispanique*, 1907, Tomo IX, p. 385.

Por último, una sobrina de Mateo llamada María, también alcanzó cierto éxito en la escena iniciándose probablemente en la profesión desde la agrupación de su tío.

Junto a esta clara saga teatral, un hermano de Mateo de Salcedo llamado Juan, optó por una actividad profesional más propia de su condición y origen social⁸, y tras ejercer como contador en la casa señorial de Osuna —puesto que debió obtener gracias a las influencias que Mateo consiguió tener con el Duque— en la década de los setenta gozaba ya del título de escribano del rey lo que le permitió ejercer su oficio en la corte⁹.

Por último, hay una actriz afamada, amante de Lope de Vega y viajera incansable durante los primeros años del siglo XVII, Lucía de Salcedo “la loca de Nápoles”, que por su apellido podría vincularse también con la saga de nuestro autor, aunque no existe por ahora una prueba que lo confirme. En todo caso debería ser hermana, prima o sobrina del mismo y no una hija como a veces se ha supuesto¹⁰.

LA ACTIVIDAD TEATRAL DE MATEO DE SALCEDO (1572-1608)

No es mi intención entrar en una prolífica y necesariamente incompleta descripción de las actividades teatrales de Mateo de Salcedo. Sin embargo, su azaroso ir y venir reconstruido hasta lo que hoy sabemos en el APÉNDICE II, permite apreciar varias etapas en su trayectoria teatral¹¹.

⁸ Todas estas noticias familiares y las siguientes mientras no señale lo contrario proceden de A.G.S. Consejo Real leg. 640, exp. 3.

⁹ Así lo evidencia el siguiente documento inédito procedente del A.H.P.M. prot. 998, fol. 90 r. y v. y que es una carta de poder fechada el 6 de febrero de 1576, otorgada por Mateo de Salcedo, autor de comedias estante en esta corte a favor de Juan de Salcedo:

“...escribano de s.m. mi hermano, para que por mí y en mi nombre pueda concertarse y conozciera con Juan y Gabriel Benegas (...) sobre un pleito que con ellos trato (...) para que me cumplan una obligación en mi favor otorgaron...”

¹⁰ Lucía de Salcedo, “la pazza di Napoli”, adquirió el sobrenombre cuando viajó a aquella ciudad durante el virreinato del Conde de Lemos a partir de 1606. A pesar de que existen algunas noticias sobre su vida privada —es muy conocida la referencia de que fue amante de Lope de Vega—, no he encontrado todavía noticias claras de su origen familiar que la vinculen con la familia de Salcedo. Más noticias sobre esta actriz en Levi H., *Lope de Vega a l’Italia*, Nápoles, 1935, pp. 20 y 21.

¹¹ Las referencias bibliográficas y fuentes para elaborar el apéndice II son las siguientes:

1572: Narciso Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid, siglos XVI y XVII*, Madrid: Revista de Archivos, 1906, p. 20.

1573: Jean Sentaurens, *Seville et le théâtre de la fin du Moyen age à la fin du XVIIe siècle*, Lille: Université, 1984, 2 vols. Capítulo II.

1574: Narciso Alonso Cortés, Op. Cit. p. 21.

1575: *Ibidem*, p. 23.

1576: A.H.P.M., prot. 948, fol. 90.

1579: a) A.R.C.M. (Archivo Regional de la Comunidad de Madrid). Diputación, Caja 5084, exp. 1.

La primera se desarrollaría en los años iniciales de la década de los setenta y estaría marcada por su avenidaamiento en Madrid (1574), desde donde se organiza para realizar diversas actuaciones siendo las más destacadas los Corpus de Sevilla de 1572 y 1573.

Podría establecerse un segundo momento a partir de su avenidaamiento en Valladolid durante 1575, donde puso en marcha su primer intento serio de gestionar de modo privado un teatro —el corral de la Longaniza—. Desde allí, tras el fracaso de este experimento empresarial del que más tarde me ocuparé con detenimiento, irradió una profusa actividad, tanto en zonas próximas a Valladolid —Medina del

- 1579: b) Cristóbal Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1901-1914, 2 vols. vol. 1, p. 11.
- 1580: Narciso Alonso Cortés, Op. Cit. p. 28.
- 1581: a) M. Merimée, *Spectacles et comediens a Valencia, 1580-1630*, Toulouse: Privat, 1913, pp. 236.
- 1581: b) Ángel San Vicente, “El teatro en Zaragoza en tiempos de Lope de Vega”, en *Homenaje a Francisco Yndurain*, pp. 267 a 357, Zaragoza, 1972, p. 280.
- 1583: *Ibídem*.
- 1584: *Ibídem*.
- 1585: A.H.P.M., prot. 1300, fol. 568.
- 1586: José Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla: E. Rasco, 1898, pp. 280.
- 1587: A.H.P.M., prot. 997, fol. 337 r.
- 1588: Celestino López Martínez, *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI*, Sevilla: Imprenta provincial, 1940, pp. 30-31.
- 1589: *Ibídem*.
- 1590: a) M. Merimée, Op. Cit. p. 127.
- 1590: b) A.H.P.M. Prot. 1309, fol. 630v.
- 1591: a) y b) Luis Fernández Martín, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid: Universidad, 1988, p. 36.
- 1591: c) Francisco Rodríguez Marín, *Aportaciones para la historia del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1914, p. 8.
- 1591: d) Piedad Bolaños y Mercedes de los Reyes, “Presencia de comediantes en Lisboa (1580-1607)” en *Teatro del siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, 1990, pp. 63 a 86, en p. 72.
- 1592: *Ibídem*.
- 1593: M. Merimée, Op. Cit. pp. 127-128.
- 1594: *Ibídem*.
- 1595: a) y b) Narciso Alonso Cortés, Op. Cit. p. 20.
- 1595: Resto de las referencias de este año en A.G.S., Consejo Real, leg. 640, exp. 3.
- 1596: *Ibídem*.
- 1597: *Ibídem*.
- 1599: Ángel San Vicente, Op. Cit. p. 361.
- 1600: Jean Sentaurens, Op. Cit. Cap. II.
- 1601: Celestino López Martínez, Op. Cit. p. 69.
- 1603: a) *Ibídem*. pp. 70.
- 1603: b) Narciso Alonso Cortés, Op. Cit. p. 60.
- 1604 a 1608: Celestino López Martínez, Op. Cit., p. 73.

Campo o Madrid—, como en lugares más alejados tales como Valencia, Zaragoza, Sevilla o Lisboa. Esta amplia etapa terminaría en 1595 cuando decidió abandonar los escenarios, como él mismo dirá para “comer de su hacienda”¹². De sus últimos meses de actividad en este periodo he podido conocer con bastante detalle su labor teatral referida a los meses que van de febrero de 1594 a noviembre de 1595.

Durante esa temporada Salcedo unió los destinos de su agrupación a los de otra compañía de actores de éxito la de Nicolás de los Ríos¹³; juntos acometieron el Corpus del 95 en Salamanca, realizaron la octava de esa festividad en Zamora y en el camino hacia Medina del Campo, donde tenían contratadas unas fiestas en julio, hicieron para el Duque de Osuna algunas representaciones en Alaejos, mitigando con los festejos la de por sí relajada confinación forzosa a la que el noble estaba sometido en aquel lugar de señorío.

Por estas fechas Salcedo no sólo mantenía estrechas vinculaciones con Ríos; otro de sus amigos de la escena era también Alonso de Cisneros. En concreto a fines de julio de ese año, Juan de Salcedo concedió a Cisneros en nombre de su hermano, una moratoria sobre unas deudas contraídas con anterioridad, en razón del delicado trance económico por el que éste último atravesó tras su encarcelamiento¹⁴. Sus últimas actuaciones en asociación con Ríos se produjeron en septiembre de 1595 en Cuenca, durante las fiestas de San Julián.

Tras la decisión de Salcedo de retirarse de los escenarios en noviembre de 1595 y de fijar su residencia definitiva en Valladolid —fuera de la puerta del Campo y cerca de San Juan de Letrán—¹⁵, Ríos emprendió su camino en solitario hacia Toledo, donde cosechó importantes éxitos en el Corpus del 96.

Cuando todo parecía indicar que Salcedo estaba decidido a llevar una tranquila vida de rentista disfrutando de sus ganancias, aquellos planes se vieron truncados

¹² Exactamente en el fol. 16r del A.G.S. Consejo Real, leg. 640, exp. 3 ya citado, en su confesión de 22 de agosto de 1596 dice:

“preguntado qué oficio tiene y si es casado o soltero dixo comer de su hacienda y ansí a sido autor de comedias hasta diez meses a esta parte que lo dexó porque de antes lo deseaba, porque sus deudos se lo pedían y porque se alló con algún dinero y quiso recogerse con ello y vivir en Valladolid en algún tranezo que no fue la comedia...”

¹³ *Ibídem*. Especialmente fols. 23 a 26.

¹⁴ A.H.P.M. prot. 2263, fol. 157r a 158v. Un fragmento del texto dice así:

“En la villa de Madrid a veintisiete días del mes de jullio de mill e quinientos e noventa y cinco años parecieron presentes Pedro el Rubio representante e Juan de Salzedo, vecino de la ciudad de Toledo por sí mismos y Hernán Sánchez de Aguilera residente en la Corte en nombre de Miguel Ramírez (...) como acreedores que son a los bienes del dicho Alonso de Cisneros (...) y sus fiadores por efecto de tratar (...) si les conviene dar al dicho Alonso de Cisneros a sus fiadores la espera que tiene pedida (...) e teniendo como tienen en consideración a la pobreza e nezedad que al presente tiene el dicho Alonso de Cisneros e sus fiadores (...) y a los infortunios e travaxos que le an suzedido (...) y a las enfermedades e prisiones que ha tenido (...) lo conzeden.”

¹⁵ *Ibídem*, fol. 19r.

por un episodio de su vida hasta ahora desconocido que resultó crucial para replantearse —tras la superación del accidente—, la vuelta a las tablas.

El suceso acaeció el 20 de julio de 1596. Ese día Salcedo fue arrestado junto con su hija en Peñafiel. Pocos días después se promovió en Madrid un juicio contra ambos en el que fueron acusados respectivamente de alcahuete y amancebada, añadiendo además el cargo de lenocinio contra el yerno de Mateo, Lope de Sacieta, que en esos momentos se encontraba en tierras de Andalucía.

Más adelante tendrá la ocasión de ocuparme en detalle de tan singular caso; baste por ahora decir que el proceso se extendió hasta mayo de 1597 y que los encausados salieron libres tras el pago de fianzas y multas en la primavera de ese año. Los trámites legales del proceso agotaron buena parte de los recursos económicos con que contaba Salcedo para retirarse de los escenarios y se impuso de nuevo volver a su antigua profesión.

Se inició así su tercer momento de actividad en las tablas a partir de agosto de 1597, en el que se encuentra en Madrid aprestando un hato de comedias que promete pagar en octubre¹⁶ con su residencia fijada de forma temporal en Toledo. Durante los sucesivos tres años, Salcedo volvió a la vida itinerante de antaño. Da la impresión de preferir destinos lejanos al amargo lugar de los acontecimientos trágicamente vividos en el bienio 96-97, distanciándose por tanto de Valladolid y sus alrededores. Frecuentó entonces Zaragoza, Valencia, Sevilla, y fue Sevilla finalmente el lugar que eligió para instalar su residencia definitiva. Tras encargarse con varios autores de la fiesta del Corpus en 1600, lo encontramos en octubre de ese año inaugurando el corral de San Pedro en la capital hispalense, escenario que erigió y explotó directamente hasta su muerte en febrero de 1608¹⁷.

Entre 1601 y 1608 Mateo de Salcedo no actuó como un autor de comedias propiamente dicho; se convirtió más bien en un empresario de servicios teatrales que ofrecía una variedad de infraestructuras —alojamiento, alquiler de hatos, local para las actuaciones o préstamos—, encaminadas todas ellas a facilitar la labor teatral a otros autores de comedias en activo. Claros indicios de este apartamiento de la actividad escénica directa son, por ejemplo, que en 1601 vendiera un gran hato de comedias a Andrés de Heredia y que además acordara con él que entraran a formar parte de aquella compañía su hija Jerónima, su yerno Lope de Sacieta y su nieto —que no debía de ser otro que el niño Cristóbal de Avendaño¹⁸—, los mismos que en 1604 ya formaban parte de la agrupación de Pinedo que actuaba con éxito en

¹⁶ A.H.P.M., prot. 1318 s.f.

¹⁷ Noticias extensas sobre estas actividades en Jean Sentaurens, *Seville et le théâtre de la fin du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle*, Lille: Université, 1984. A lo largo de todo el capítulo 2 del volumen I.

¹⁸ Celestino López Martínez, *Teatros y comediantes...* Op. Cit. p. 69.

Valladolid¹⁹. Según estos indicios, su actividad teatral directa se limitaría cronológicamente a los albores del siglo XVII, dedicándose después a gestionar el corral de San Pedro, lo que consiguió hacer con éxito sobresaliente gracias a sus estrechas relaciones con los antiguos colegas de su oficio a los que facilitaba no sólo recinto escénico, sino posada, ropas y dinero en préstamo cuando éstos lo necesitaban.

MATEO DE SALCEDO: UN HOMBRE DE TEATRO INTEGRAL

SU AGRUPACIÓN DE ACTORES

En el caso de Salcedo, como en el de otras compañías teatrales coetáneas o anteriores²⁰, éste contó con un grupo de actores de número reducido que se mantuvieron prácticamente inamovibles a lo largo de su actividad escénica. Pero antes de llegar a esa situación en la que Salcedo controlaba de modo exclusivo su agrupación, se integró en compañías de partes. Así lo encontramos por ejemplo en septiembre de 1581 asociado con Melchor de León y Alonso de Ribera, ambos con sus respectivas esposas, Mariana Ortiz y Jerónima Carrillo²¹, o en 1583 formando compañía con Francisco López, Bartolomé de Quirós y su mujer María Sarmiento y de nuevo con Melchor de León y su esposa.

Algunos de estos famosos representantes —es el caso de Melchor de León o de Quirós, por ejemplo—, prosiguieron en el elenco de actores de la agrupación de Salcedo durante algunas temporadas cuando el núcleo familiar de la compañía ya era sólido. Éste estaba integrado principalmente por su hija mayor, Jerónima y por su yerno Lope de Sacieta Avendaño, aunque también trabajaron su sobrina María y

¹⁹ Narciso Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid. S. XVI a XIX*, Madrid: Revista de Archivos, 1923, p. 60. En ese año nace el segundo hijo del matrimonio entre Jerónima de Salcedo y Lope de Sacieta, Melchor, cuya madrina es Juana de Villalba, mujer de Pinedo.

Thorton Wilder en *Romance Philology*, XI (1953-54), pp. 19-25, ha señalado cómo en el repertorio de la compañía de Pinedo, había gran cantidad de papeles pensados para que los representaran niños y señala que es probable que el niño actor de su compañía fuera el hijo del propio Pinedo. Si tenemos en cuenta los nuevos datos sobre la familia de Lope de Sacieta, no es descartable que fuera Cristóbal de Avendaño, el nieto de Salcedo, este principal representante infantil.

²⁰ En un artículo anterior de Carmen Sanz Ayán y Bernardo García García, “Jerónimo Velázquez. Un hombre de teatro en el período de gestación de la comedia barroca” en *Espacio, Tiempo y forma*, Serie IV, H. Moderma, T.V. (1992) pp. 97-134, señalamos la importancia, que otro yerno —el de Jerónimo Velázquez—, llamado Cristóbal Calderón, tuvo en la gestión y puesta en marcha de esa compañía.

Similar esquema profesional se dio en la compañía de Rodrigo Osorio con Diego López de Alcaraz hasta que éste se emancipó formando su propia agrupación. Más noticias en Carmen Sanz Ayán, “La saga teatral de los Osorio durante el último cuarto del siglo XVI” en *IV Sesiones de Teatro Clásico y Teatro Europeo. Actor y personaje*, Noviembre, 1994. Burgos. (En prensa).

²¹ H.A. Rennert y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega*, Madrid, 1919, p. 121.

sus otros dos hijos, Mariana —por poco tiempo—, y Nicolás, que en 1597 contaba tan sólo con 14 años, y que debió formar parte también de esa primera generación de actores-niños que, una vez adultos, cosecharon grandes éxitos a comienzos del siglo XVII. Por ahora no hay constancia de que la mujer de Salcedo, Isabel de Angulo, interviniere directamente en los espectáculos, pero es probable que así sucediera dado su origen familiar.

De todos ellos, Lope de Sacieta fue el que desempeñó un número mayor de cometidos en el seno de la compañía, pues a su faceta de actor hay que añadir la de escritor de comedias y factor del propio Salcedo en la contratación de actores o en la suscripción de cartas de pago, obligaciones, etc.

Algunos de sus datos biográficos quedan reflejados en el proceso que sufrió junto a su esposa y su suegro en 1596-97 y nos lo muestran como natural de Medina del Campo e hidalgo, al igual que su suegro. No conozco las razones por las cuales se incorporó al mundo de la farándula, pero sí tengo constancia de que este hecho produjo gran consternación en su familia.

Había recibido una mediana formación académica en Salamanca —probablemente había llegado a bachiller—, según revela Salcedo en sus confesiones, y su presencia resultó crucial en la compañía, no sólo como actor, sino como garante legal de la permanencia en las tablas de Jerónima de Salcedo y como abastecedor de comedias para su suegro. Esta última labor es probablemente la más conocida de Sacieta. A él se le atribuyen alrededor de una treintena de comedias²² y a éstas hay que añadir varias más²³.

Lope de Sacieta abandonó temporalmente los escenarios coincidiendo con la retirada de Salcedo, o más bien debería decir que fue a la inversa. Desde que las compañías de Ríos y Salcedo representaron ante el Duque de Osuna en Alaejos, Lope de Sacieta estuvo tentado de abandonar la farándula. Según la versión defendida por la familia de Salcedo —que resulta ser la más inverosímil—, gentes próximas al Duque de Osuna le expresaron los sufrimientos de la madre del actor por dedicarse a aquella profesión tan poco digna de su linaje. El Duque le propuso entonces

²² Según consta en una escritura de venta de esas comedias en 1601, recogida por López Martínez, C., Op. Cit. pp. 70, son: *El hijo de la Tierra*, *Doña Blanca*, *Los jacintos*, *La de Zurita*, *La sangre encontrada*, *La de Lucidoro*, *La de San Quintín*, *La dama alférez*, *La segunda de Transilbano*, *Los Médicos*, *La riojana de las borlas*, *Otras de Zurita*, *La de Sofonisa*, *Otra de Grajales*, *La fianza declarada*, *El enemigo engañado*, *La granadina*, *El adivino fungido*, *La escolástica*, *El sufrido*, *El padrino desposado*, *El forzado de Dragut*, *San Juan*, *La asturiana*, *El testimonio vengado*, *La francesilla*, *El nacimiento de Mantegna*, *Doña Teodora*, *El niño inocente*.

²³ José Luis Canet Vallés en “Las comedias manuscritas anónimas o de posibles autores de comedias como fuente documental para la reconstrucción del hecho teatral en el período áureo” en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, eds. Luciano García Lorenzo y John Varey, pp. 273-284, apunta que Lope de Sacieta pudo hacer también una versión de *La sangre leal de los montañeses de Navarra* alrededor de 1600 y que difiere notablemente de la del canónigo Tárrega.

salir de aquel estado ofreciéndole unas tierras en las proximidades de Morón y un cargo municipal en una de sus villas de señorío.

Sacieta aprovechó la ocasión que el noble le brindaba pero no quiso faltar a las obligaciones profesionales contraídas con su suegro y con Ríos, por lo que esperó a que los contratos teatrales vencieran para acceder a su nueva vida de hidalgos rehabilitado.

Las promesas del Duque sin embargo no se materializaron, pues cuando Sacieta quiso hacer buenas aquellas donaciones, se encontró con la desagradable sorpresa de que las tierras ofrecidas se hallaban embargadas y que el oficio de alcalde mayor no pudo hacerlo efectivo por la negativa del resto de los miembros del cabildo de la villa a aceptarle y por la propia oposición de los administradores de los bienes del Duque.

Tras varias reclamaciones judiciales infructuosas que generaron numerosos gastos para Sacieta, éste volvió varios meses después a Madrid arruinado y envuelto en el proceso por lenocinio. Después de obtener su libertad en 1597, se integró de nuevo junto a su mujer en la reorganizada compañía de Salcedo y en ella permaneció hasta al menos 1601. A partir de entonces siguió trabajando en el teatro acompañado por su esposa y su hijo Cristóbal, formando parte de otras agrupaciones escénicas; en especial de la de Andrés de Heredia y de la de Pinedo. Hallándose en esta última le sobrevino la muerte en Valladolid en febrero de 1605, sólo dos días antes de que lo hiciera también su esposa Jerónima, a causa, probablemente, de alguna enfermedad epidémica, dada la proximidad de ambos fallecimientos²⁴.

Si Lope de Sacieta fue uno de los pilares básicos de la agrupación de Salcedo, éste contó también con la importante colaboración de Baltasar de Pinedo. La carrera de este autor-actor de comedias merece un estudio individualizado que abordaremos en breve, pero respecto a la relación profesional que mantuvo con Salcedo, debemos señalar que formó parte de su compañía de 1594-95 y que cuando Salcedo decidió abandonar los escenarios, pasó a la de Ríos para poco tiempo después fundar su propia agrupación de comediantes.

A partir de 1602 la compañía de Pinedo es de las más demandadas y, probablemente desde esa fecha, los familiares de Salcedo dedicados al teatro se integraron en ella. Además, esta relación profesional entre Pinedo y Salcedo generó necesariamente una estrecha amistad. Por ejemplo en 1603, Pinedo cayó preso en la cárcel de Sevilla por no pagar ciertas deudas a un mercader italiano residente en Granada; Pinedo consiguió su libertad gracias a la garantía que otorgó Mateo de Salcedo a su favor²⁵. Otro claro ejemplo de estas relaciones quasi familiares lo encontramos en 1604, cuando nació el hijo menor de Jerónima de Salcedo y Lope de Sacieta, llamado Melchor, del que fue madrina Juana de Villalba, la esposa de Pinedo²⁶.

²⁴ Narciso Alonso Cortés, Op. Cit, p. 61.

²⁵ Celestino López Martínez, Op. Cit, p. 37.

²⁶ Narciso Alonso Cortés, Op. Cit, p. 60.

La relación entre otros actores y Salcedo a lo largo de su vida, queda reflejada en el APÉNDICE III.

ASOCIACIONES CON OTRAS COMPAÑÍAS

Además de consolidar con ciertos actores fijos su formación de representantes, Salcedo entendió también la oportunidad de unirse con otras compañías para fundar una agrupación de mayor envergadura que consiguiera más y mejores contratos. Este fue el caso de su asociación con Nicolás de los Ríos en la temporada 94-95²⁷. Tras esta simbiosis, la compañía resultante consiguió contar con cuatro mujeres en escena —Jerónima de Salcedo, María de Salcedo, Mariana de Velasco y Jerónima de Velasco—, además de con actores de prestigio como Pinedo o Pedro el Rubio.

Este tipo de asociaciones o la integración de autores conocidos en otras compañías con la consideración de primeros actores fue frecuente en estos años y el propio Salcedo debió practicarlo tras su encarcelamiento y reincorporación a las tablas, según testimonio de Andrés de Claramonte en 1603²⁸.

Su relación con otros autores de comedias no quedó reducida a colaboraciones en los escenarios. También le encontramos en 1595 otorgando un poder general a otro famoso empresario —en este caso a Gaspar de Porres—, para que pudiera contratar por él y por Nicolás de los Ríos “qualesquier regocijos y fiestas en cualesquier partes”²⁹. Una relación estrecha mantuvo también con Limos, suficiente al menos para acordar con él una serie de préstamos³⁰ lo que demuestra unos términos de colaboración muy interesantes entre todos estos autores afamados en fechas tempranas.

CONSTRUCTOR Y GESTOR DE TEATROS

Como ya he señalado, quizá la faceta más conocida de Salcedo fue la de gestor privado de corrales de comedias. Con más fortuna en unos casos que en otros, sin embargo topó invariablemente con el interés monopolístico que mostraron las autoridades municipales —los concejos de Valladolid y Sevilla—, y estatales —el Consejo de Castilla—, para explotar en exclusiva los lugares donde se representaba.

El teatro popular profesional se reveló desde mediados del siglo XVI como una importante fuente de recursos económicos que aquellas instituciones políticas no

²⁷ Todas las noticias sobre esta colaboración están extraídas del proceso judicial ya aludido en varias ocasiones.

²⁸ Celestino López Martínez, Op. Cit. p. 70.

²⁹ A.H.P.M. prot. 2113, fol. 166. Zamora, 27 de junio de 1595.

³⁰ Según la carta de la B.N.M. Ms. 18637/10 doc. 7 citada por Piedad Bolaños y Mercedes de los Reyes en “Presencia de comediantes en Lisboa 1580-1607” en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, pp. 63-86.

quisieron desaprovechar; por ello no permitieron que la iniciativa privada —en este caso la de Mateo de Salcedo—, acabara con unos posibles rendimientos que solucionaban en parte los déficits de las arcas municipales o los problemas de asistencia social (mendigos enfermos, niños abandonados, huérfanos, presos sin recursos, etc.) que surgían en los núcleos de población grandes y medios.

Es ésta la razón de que la trayectoria de los corrales de la Longaniza en Valladolid y de San Juan en Sevilla fuera —con una mayor duración en el segundo caso—, la historia de dos fracasos que sin embargo merece la pena recordar pues la existencia de estos intentos nos muestra con claridad cómo era entendido el negocio teatral por parte de algunos de estos primeros hombres de teatro y de qué manera las instituciones políticas locales y estatales, supieron aprovechar desde muy pronto este floreciente negocio para obtener recursos destinados a la mejora de la colectividad, justificando y auspiciando de este modo el desarrollo de un espectáculo que para la época y desde un punto de vista estrictamente moral podía ser reprochable.

La aventura de Valladolid comenzó en abril de 1575. Un mes antes Salcedo arrendó el corral de la Longaniza junto a la iglesia de San Antón por importe de 28.000 maravedís, es decir 74 ducados al año, por un total de siete anualidades. Realizó obras de acondicionamiento en el recinto que le supusieron un gasto de 300 ducados. Al mismo tiempo la cofradía de San José, que se ocupaba de los niños huérfanos y abandonados de la ciudad, preparó un patio cercano a su hospital para que las representaciones que allí pudieran hacerse, rindieran un beneficio para el mantenimiento de la institución. El propio Salcedo asesoró las obras de aquel corral.

Esta actitud indica que nuestro protagonista entendía que había negocio para ambos locales y que los dos podían funcionar simultáneamente. El Corral de la Longaniza comenzó a hacerlo antes que el del hospital de San José y se estrenó además con notable éxito. Así permaneció durante cuatro meses hasta que el 17 de junio de aquel año, un auto dictado por el corregidor de la villa de Valladolid a instancia de los cofrades de San José exigía que:

“...todas las farsas, comedias, que en esta villa se hubieren de haçer e represen-
tar se hagan dentro del dicho ospital de san xusepe e no en otra parte alguna (...) so-
prena de quatro años de destierro desta villa e su jurisdiccción e de diez mill marabe-
dís para criar los dichos niños expósitos...”³¹.

Inútiles fueron las apelaciones de Salcedo al corregidor y a la Chancillería; en septiembre de ese año la decisión de fijar la celebración de comedias en el corral del hospital de San José en exclusividad era firme. Detrás de esta decisión estaba el miedo de los cofrades a no resistir la competencia del Corral de la Longaniza —que estaba situado en el centro de la ciudad donde tradicionalmente se habían re-

³¹ Las noticias sobre la gestión del Corral de la Longaniza proceden de Narciso Alonso Cortés, Op. Cit. pp. 24 a 27.

alizado representaciones— y el temor a no poder resarcirse de las inversiones que habían hecho para erigir su teatro.

En el dictamen de las autoridades de justicia se dirimía beneficiar a una institución que procuraba el bien común de la ciudad o potenciar el negocio teatral en sí mismo y la iniciativa privada alrededor de él. La sentencia final estaba clara y era hija de su época; la celebración periódica de un espectáculo dudosos desde un punto de vista moral, se justificaba solamente por el mayor bien social que éste podía procurar.

No obstante para no inflingir un daño económico estrepitoso a Salcedo, dadas las inversiones que había realizado, se le permitió seguir representando en su corral durante el tiempo que durase el alquiler del mismo, es decir, por un periodo máximo de siete años, pagando a la cofradía de San José doce reales por cada representación que allí se diese. Pero la interpretación de este punto también generó problemas. No se sabía si el dinero debía entregarlo Salcedo en cualquier ocasión o si sólo debía hacerlo cuando el teatro de San José se encontrase vacío. En cualquier caso, Salcedo no agotó el periodo de siete años con que contaba para que el corral de la Longaniza permaneciera abierto.

A pesar del fracaso de Valladolid, durante 1600 nuestro autor estuvo dispuesto a repetir la experiencia, esta vez en Sevilla³². En el mes de marzo de ese año, asociado con un escultor colaborador suyo en las fiestas del Corpus, Juan Bautista de Aguilar, alquiló por nueve años un patio conocido con el nombre de Corral de San Pedro, por una renta anual de tres mil reales, poco más de doscientos setenta ducados. Dentro de él hicieron edificar un teatro de madera que costó más de quinientos ducados, unos seis mil reales.

Muy pronto Salcedo quedó como único dueño del negocio al liquidar el contrato que mantenía con Aguilar por una suma de doscientos ducados. Al igual que el corral de la Longaniza en Valladolid, éste de San Pedro estaba también estratégicamente situado en la parroquia del mismo nombre, muy próximo al centro de la ciudad y con un vecindario pleno de extranjeros y de gentes dedicadas a actividades liberales. El éxito de público fue constante desde octubre del año 1600 en que se inauguró hasta finales de 1609, en que fue clausurado. Para entonces Mateo de Salcedo había muerto y su hijo Nicolás intentó mantener abierto el teatro de su padre, sin éxito.

Detrás del cierre definitivo se encontraba el cabildo sevillano. Éste, envuelto en elevadísimas deudas, pidió al corregidor don Juan de Mendoza que solicitara al rey la facultad para imponer nuevos arbitrios que lograran el desempeño de la hacienda municipal. El Consejo de Castilla facultó a un juez especial, don Andrés de Álava, para imponer los medios extraordinarios precisos para salir de aquel marasmo. El “juez del Desempeño” como se le llamó, propuso como solución entre otras, que la

³² Los datos que a continuación se resumen están extraídos de Jean Sentaurens, Op. Cit. Capítulo 2.

ciudad tomara a su cargo en uno o dos teatros de la ciudad ocho maravedíes sobre el valor de las entradas a la comedia.

El resultado del arbitrio fue muy favorable y enseguida las autoridades municipales repararon en los pingües beneficios que podía procurarles el monopolio de las representaciones. Así decidieron erigir un lugar de propiedad municipal, el famoso Coliseo, en el mismo barrio en el que se encontraba el corral de San Pedro y muy cercano a él para explotar directamente los rendimientos de las representaciones teatrales. Desde entonces los días de este local estaban contados.

Las inversiones del cabildo para levantar el nuevo teatro fueron elevadas y por diversas órdenes se procuró no dejar al azar la posibilidad de que el nuevo recinto no tuviera éxito si permanecía abierto el antiguo pero entrañable y bien gestionado corral de Salcedo. Por ello el concejo hispalense procuró obtener sentencias firmes del Consejo Real para no permitir el funcionamiento simultáneo de ambos. El 17 de octubre de 1609, el cabildo municipal fue confirmado en su derecho exclusivo de designar lugares para desarrollar los espectáculos teatrales y el corral de San Pedro desapareció.

APROXIMACIÓN A LA GESTIÓN ECONÓMICA DE SU COMPAÑÍA

Otra cuestión que resulta atractiva cuando estudiamos la actividad de estas primeras compañías de comediantes, es la de la rentabilidad económica que generaba el oficio teatral. Los documentos con que contamos tan sólo permiten una ligera aproximación a la cotización de la compañía de Salcedo y a los gastos que ésta generaba sobre todo en el capítulo del pago de los actores. Con respecto a la cotización de su compañía, sabemos que la ganancia bruta al conseguir una representación de Corpus en una ciudad importante como Medina del Campo durante 1587 era de doscientos cincuenta ducados, es decir, unos dos mil setecientos cincuenta reales aproximadamente³³. Si la fiesta del Sacramento era en una ciudad tan importante como Sevilla, la cantidad se duplicaba. También en la temporada 94-95 en la que permaneció asociado con Ríos, obtuvieron por representaciones ante el Duque de Osuna veinte ducados por comedia; teniendo en cuenta que realizaron unas diecinueve, el montante global de aquella estancia en Alaejos fue de unos trescientos ochenta ducados³⁴. Por último contamos con el importe de la función realizada en Cuenca por las fiestas de San Julián, en total cuatro mil reales, es decir, unos trescientos sesenta ducados aproximadamente.

Para hacernos una idea de lo que suponía la obtención de estas cantidades de dinero hay que tener en cuenta que en la renovación y mejora de un hato de comedias

³³ A.H.P.M. prot. 997, fol. 337r.

³⁴ Datos extraídos del proceso de A.G.S. Consejo Real, leg. 640, exp. 3.

por estas fechas, fácilmente se podían gastar entre veinte y setenta y cinco ducados³⁵ y que la compra de un hato completo ascendía aproximadamente a quinientos setenta ducados³⁶.

Por otro lado, el salario cobrado por los actores que formaban la agrupación, era un gasto importante que tener en cuenta. Según los datos fragmentarios con que contamos, un matrimonio de representantes recibía en la compañía de Salcedo en 1595 alrededor de veinte reales por representación además de posada, alojamiento y viajes. En fechas similares un volteador cobraba cuatro reales por representación con los servicios anteriores incluidos³⁷. A lo largo de toda una temporada para un matrimonio de representantes, la ganancia podía ascender a trescientos ducados como mínimo³⁸. Si al matrimonio se añadía además un niño actor —es el caso de Cristóbal de Avendaño con sus padres—, la acción conjunta de los tres se valoraba en unos treinta y tres reales por cada función mas gastos de manutención y transporte en 1601³⁹. Por último, un paquete de comedias de unas treinta aproximadamente, escritas por un poeta medio, podía valorarse en unos doscientos ducados⁴⁰.

Con estos datos se podría decir en un cálculo grueso, que la obtención de un corpus relativamente importante y de una octava con alguna fiesta local de relumbrón —unos ochocientos ducados aproximadamente—, compensaba la mayor parte de la inversión en capital fijo de una compañía consolidada.

Con la obtención de otra cantidad semejante, podría cubrirse la totalidad de los salarios de los representantes; el resto de lo que se obtuviera, constituiría las ganancias del autor. Visto así, el teatro era sin duda un buen negocio, sobre todo si tenemos en cuenta que para comienzos del siglo XVII el sueldo de un asalariado de nivel medio-bajo, oscilaba entre dos y tres reales, lo que quiere decir que un actor de la compañía de Salcedo cobraba para fechas tempranas casi cuatro veces más.

³⁵ Es el caso del propio Salcedo que en 1590 adquiere una importante cantidad de ropas por importe de setenta y cuatro ducados. A.H.P.M., prot. 1309. Otras compras de hato de menor cuantía son las de once ducados en junio de 1585, prot. 1300 fol. 564 o la de trescientos veinte reales, es decir unos veinte ducados en noviembre de este mismo año: *Ibidem*, fol. 846v. y en 30 de agosto de 1597 otros trescientos veinte reales castellanos.

³⁶ Tal y como consta en la venta que Baltasar de Pinedo realizó en 1605 a Juan Granados de su hato de comedias el 25 de abril y que ascendía a unos seis mil doscientos setenta reales que equivalían a esos quinientos setenta ducados. En Cristóbal Pérez Pastor, Op. Cit. *Bulletin Hispanique* tomo IX, n.^o 4 (1907), pp. 369-371.

³⁷ A.G.S. Consejo Real, leg. 640, exp. 3 fol. 16v.

³⁸ Celestino López Martínez: Op. Cit. p. 68. Así consta en una escritura realizada entre Mateo de Salcedo y Lope de Sacieta en 1601 por lo que Salcedo se compromete a pagar a su yerno esa cantidad fija por una temporada de todo lo que excediera de seiscientos ducados de ganancias.

³⁹ Celestino López Martínez, *Ibidem*, p. 69.

⁴⁰ Es el caso del paquete de comedias que Salcedo vende a Andrés de Heredia y que había escrito su yerno. En Celestino López Martínez, *Ibidem*, p. 69.

AMIGO DE INNOVACIONES ESCÉNICAS: MUJERES EN LAS TABLAS

Sin duda la afirmación de Rennert y Castro sobre que Salcedo fue el primer autor de comedias que introdujo mujeres en las tablas es a estas alturas poco defendible⁴¹. Como ya hemos señalado en otro trabajo⁴², existen algunas referencias sobre la participación de actrices en los escenarios en fechas muy tempranas. Romera Navarro cita como ejemplo una pragmática sobre los trajes dictada el 9 de marzo de 1534 que afectaba a comediantes en general tanto hombres como mujeres⁴³.

Lo que probablemente no esté tan claro es en qué momento la presencia de las mujeres en los escenarios empezó a tener un protagonismo “estelar”. Según hemos tenido ocasión de constatar, parece ser que este mayor reconocimiento de las actrices vino propiciado en 1575 por la compañía italiana de Alberto Ganassa⁴⁴. En esta agrupación de actores, tenía un papel fundamental Bárbara Flaminia, la esposa del capocómico ferrarés. La cuestión está en dilucidar qué autores de comedias españoles se apresuraron a aplicar el exitoso modelo del italiano en lo que a introducción de mujeres protagonistas se refiere.

Aquí sí el espíritu innovador de Salcedo volvió a aparecer y en esa fecha temprana de 1581 en la que nos consta la presencia de mujeres en su compañía cobra todo su sentido.

Precisamente debió ser en la década de los ochenta cuando las mujeres conquistaron un mayor protagonismo en los contenidos temáticos de las comedias. Durante estos años se incorporaron a los repertorios de las compañías gran cantidad de bailes, jácaras y entremeses con componentes “seductores” que atraían cada vez a una mayor cantidad de público.

Esta novedad alarmó a las autoridades y finalmente las persuadió —empujadas por ciertos grupos de opinión con tendencias moralistas y censoras—, a prohibir la actuación de mujeres a partir de junio de 1586, prohibición que sólo se mantuvo hasta agosto de 1587 dadas las quejas de las compañías teatrales, de las institucio-

⁴¹ H. Rennert y Américo Castro, Op. Cit, p. 121. La cita literal es la siguiente:

“...La primera vez que se habla de actrices es en 1581. En septiembre de ese año Mariana Ortiz con su marido Melchor de León y Jerónima Carrillo con su marido Alonso de Ribera, figuraban en la compañía de Mateo de Salcedo que ese año representaba en Valencia.”

⁴² Carmen Sanz Ayán y Bernardo García, “El oficio de representar en España y la influencia de la Commedia dell’Arte” en *Homenaje a los Doctores Cepeda Adán y Pérez de Tudela*. (En prensa).

⁴³ Miguel Romera Navarro, “Las disfrazadas de varón en la comedia”, *Hispanic Review*, vol. II, n.^o 4 (octubre de 1934) p. 269 y en la que se dice:

“...Item mandamos que lo que cerca de los trages está prohibido y mandado se entienda asimismo con los comediantes, hombres y mugeres y las demás personas que asisten a la comedia para cantar y tañer...”.

⁴⁴ Carmen Sanz Ayán y Bernardo García García, “El oficio de representar...” Op. Cit y Bernardo García García, “La compañía de Ganassa en Madrid (1580-84); tres nuevos documentos” en *Journal of Hispanic Research*, volume, 1 (1992-93) pp. 355-370.

nes locales y de las de caridad. Todos ellos expresaron que tras este impedimento, habían experimentado una baja importante de ingresos acarreándoles dificultades de mantenimiento.

No es difícil suponer, sabiendo que desde el principio de los años ochenta Salcedo cuenta con mujeres en su compañía, que uno de los principales innovadores en este proceso de mejora de los rendimientos y de variedad en los espectáculos ofrecidos fue Mateo de Salcedo.

De la misma manera mantuvo este interés en los años noventa, ya con su hija y sobrina incorporadas legalmente a la compañía y procurándose además los servicios de Jerónima de Velasco y Mariana de Velasco, estas últimas incluidas en la agrupación de Ríos.

UN EMPRESARIO DE SERVICIOS TEATRALES: POSADA, HATOS Y PRÉSTAMOS

Cuando aludí a la última etapa de actividad escénica de Salcedo en Sevilla, procuré insistir en el hecho de que no se constata de modo claro su trabajo directo en los escenarios y que aunque su familia permaneció en aquellas tareas, estuvo dirigida y coordinada por otros autores de comedias.

Coincidiendo en el tiempo con el pleno funcionamiento del corral de San Pedro a partir de 1601, Salcedo comenzó a centrar su actividad profesional en el ofrecimiento de servicios adicionales a los autores de comedias que trabajaban en su teatro. De ellos, uno de los que más llama la atención es el de procurarles posada.

Contiguo al Corral de San Pedro, Salcedo adquirió el llamado Mesón de la Caña y algunos otros colindantes. Allí proporcionó alojamiento a todos los comediantes que pasaron por su corral y aún por otros de la capital hispalense. Sólo a partir de 1607, cuando las fuerzas parecieron abandonarle, decidió dejar sus ocupaciones de mesonero y alquiló el inmueble a Diego de Roa por catorce ducados mensuales, aunque declarando expresamente que los balcones, ventanas, palcos y aposentos que dieran al corral, seguirían quedando en su poder⁴⁵.

También se dedicó Salcedo con frecuencia a procurar hatos y ropa a los comediantes. En ocasiones no era un simple intermediario entre el mercader de vestidos y las compañías, sino que compró las telas para darlos a confeccionar con la idea de comerciar con ellos una vez acabados⁴⁶. Salcedo vendió entre 1603 y 1605 una profusión de ricos trajes a Melchor de León, Mariana Ortiz, García Sánchez, Mariana Torres, Pedro Rodríguez y Bartolomé de Zúñiga entre otros⁴⁷ y también dió prendas

⁴⁵ Celestino López Martínez, Op. Cit. p. 73.

⁴⁶ Así compra a Martín de Ceballos mercader de sedas por él y su hija Mariana y su yerno Juan Gómez Candela, seis cortes de hililo de oro y plata, cuarenta y dos varas de tafetán escamillado, tres mantos de seda y lana y cinco de requemados en Celestino López Martínez, *Ibidem*, p. 70.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 71.

de alquiler, en este caso durante 1607, a su antiguo compañero Nicolás de los Ríos⁴⁸.

Del mismo modo y casi siempre en asociación con su otro yerno, Juan Gómez Candela, se dedicó a prestar dinero a los comediantes y poetas que lo necesitaban al mismo tiempo que les ofrecía posada o les procuraba trajes. Todo solía reflejarse en la misma escritura. Incluso prestó dinero a Lope de Vega en diciembre de 1604⁴⁹, circunstancia nada llamativa si tenemos en cuenta los niveles de gasto del insigne poeta.

Por último actuó como delegado de numerosos autores y actores que le otorgaron poderes para hacer efectivas algunas deudas o pagos que éstos habían dejado pendientes en Sevilla y alrededores⁵⁰.

UN EPISODIO SINGULAR EN LA VIDA DE SALCEDO. SUS VINCULACIONES CON EL DUQUE DE OSUNA Y EL PLEITO DE 1596

A lo largo de este trabajo, he hecho mención en varias ocasiones al pleito que se desencadenó contra Salcedo, su hija y su yerno en los años 1596-97 por alcahuete, amancebada y consentidor, respectivamente. El suceso resulta curioso e interesante por varios motivos.

En primer lugar era una prueba palpable de las estrechas relaciones surgidas entre grandes nobles y algunos miembros de compañías teatrales. De estas circunstancias son fiel reflejo varios escritos a finales del siglo XVI que denunciaban ciertos sucesos “bochornosos” para las buenas costumbres, con ocasión de las controversias surgidas sobre el mantenimiento o no de la actividad teatral profesional en los reinos peninsulares. En concreto, Lupercio Leonardo de Argensola⁵¹ escribió un memorial a Felipe II en 1598 en el que argumentando contra las comedias hacía un

⁴⁸ Concretamente Ríos declara que debe ciertos maravedís a Juan Gómez Candela, el yerno de Salcedo en concepto de posada y alquiler de ropas. *Ibidem*, pp. 78.

⁴⁹ El documento que así lo demuestra y que fue recogido por Celestino López Martínez dice así:

“Mateo de Salcedo, autor de comedias vecino de Sevilla en la Collación de San Pedro soy mi poder cumplido a Dña. Mayor Sigler y Bando viuda del Capitán Gonzalo Sigler de Medinilla residente en la villa de Madrid y vecina de Medina del Campo para que en mi nombre y como yo mismo pueda pedir, recibir, y cobrar de Lope de Bega Carpio, residente en la dicha villa de Madrid, ciento e cinquenta reales que el susodicho me debe por otros tantos que yo le presté en esta ciudad de Sevilla pude aber dos años (aproximadamente 1604) poco más o menos y consta y parece serme deudor dellos...”

⁵⁰ Por ejemplo en 1604, Antonio de Villegas declaraba deber al yerno de Salcedo mil quinientos ochenta y cuatro reales de préstamo y posada y en 1606 Gómez Candela y Salcedo hicieron préstamos a Juan de Arteaga y Juan Osorio. *Ibidem*, pp. 71 y 72.

⁵¹ Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, pp. 66-68.

inventario de nobles “enredados en amores con comediantas”, donde se describían estas situaciones aunque no se especificaban nombres. A pesar de ello, para los contemporáneos no debía ser muy difícil identificarlos y en concreto uno de los episodios relatados guarda una gran semejanza con el caso que nos ocupa⁵².

El pleito demuestra además para fechas muy tempranas, la relativa libre condición en la que vivían las actrices de la época⁵³, tan alejadas en cualquier caso de los prototipos de mujer que encarnaban en las comedias⁵⁴, a pesar de las rigideces formales a las que estaban sometidas para poder dedicarse a representar —estar casadas y que su marido trabajara en la misma compañía en la que ellas lo hacían.

Este incidente demuestra también la firme solidaridad surgida entre autores y actores de comedias en caso de tener problemas con la justicia, pues, como tendremos ocasión de comprobar, los testimonios que hicieron las gentes procedentes del mundo del teatro en el proceso, no incriminaron de ningún modo a los acusados.

Todo el lance en fin, es un testimonio vivo de las circunstancias sociales de la época; por un lado un grande poderoso y voluble que comete todo tipo de atropellos en la más completa impunidad merced a los privilegios jurisdiccionales que le proporciona su condición nobiliaria. En el otro extremo una mujer que bien por elección o forzada por las circunstancias, se convierte en la verdadera víctima del episodio. En el medio un marido y un padre que ejercen una relajada pero obligada tutela sobre la actriz y que asumen los papeles de marido consentidor o confiado y de padre ambicioso y acomodaticio, no se sabe si sólo para obtener provecho de la situación, o porque dada la desproporción de fuerzas entre el Duque y esta familia de comediantes, la aceptación de los hechos y la asunción de los beneficios era el mal menor.

LOS EXCESOS DE UN “GRANDE”

En el origen del proceso está la “amistad deshonesta” de Jerónima de Salcedo con el tercer Duque de Osuna. Una biografía resumida y aséptica de Pedro Téllez de Girón (1574-1624) nos lo describiría como un noble nacido en Valladolid, que hizo sus primeras armas con Spínola en las campañas de Flandes. A partir de 1610 fue designado virrey de Sicilia y en 1615 de Nápoles, donde, envuelto en una oscu-

⁵² El texto dice así:

“... otro titulado, de tal manera se rindió a una destas mujeres olvidando la sua propia(...) que no hacía vida con ella y el marido que (...) daba su consentimiento tenía ocupado en un oficio público de jurisdicción siendo por derecho incapaz de tenerle...”

⁵³ No sé hasta qué punto la decisión de una actriz de amancebarse con un noble o de tener relaciones con él era libre o no, dada la presión que éste podía ejercer contra ella y su familia.

⁵⁴ Para esta interesante cuestión sobre los prototipos de mujer en los siglos modernos ver: M.^a Victoria López Cordón, “La conceptualización de las mujeres en el Antiguo Régimen: Los arquetipos sexistas” en *Manuscrits*, n.^o 12, enero (1994) pp. 70-107.

ra trama de intereses, urdió una conjuración de objetivos aún no aclarados que le hizo perder el favor del rey. Volvió a Madrid en 1620 y fue poco después encarcelado muriendo finalmente en prisión.

No obstante antes de protagonizar todos estos conocidos episodios con trasfondo político, la vida privada del joven duque fue bastante tormentosa. Uno de sus más antiguos y proselitistas biógrafos justificaba su conducta desordenada por haber recibido un tipo de educación demasiado relajada en su juventud⁵⁵. Dos fueron los tipos de faltas que a muy temprana edad comenzó a cometer el duque con asiduidad: los escándalos amorosos con actrices y su intervención frecuente en pendencias.

Ya en 1592 —Osuna tenía tan sólo dieciocho años—, tuvo algunos escarceos iniciales con mujeres de la farándula sevillana⁵⁶. En concreto por esas fechas y queriendo “hacer honor” a una conocida actriz a la que ya he aludido, Mariana de Velasco, y no disponer del dinero necesario para el obsequio, obligó a que los mayordomos de su padre firmaran una escritura de obligación con la dama por importe de mil ducados. En el mismo año, se vio involucrado en el asesinato de un mercader flamenco de Sevilla llamado Edgar Corinse, aunque el suceso pudo repararse indemnizando a la familia del finado con tres mil ducados.

Su cambio de estado —el joven noble contrajo matrimonio con Catalina de Ríbera el 17 de enero de 1594—, no alteró en nada sus relajadas costumbres. De hecho cuando en 1595 se convirtió en Duque de Osuna con todos los derechos, se hallaba en un trance nada decoroso, desterrado de Sevilla y sus alrededores por haber intervenido en algunas muertes violentas, razón por la cual el Alcalde de la Audiencia de aquella ciudad le quiso confinar sin éxito en la fortaleza de Zurita.

Estas son las circunstancias personales de Osuna que anteceden de modo inmediato a las que se relatan en el pleito contra Salcedo y su familia. De hecho la primera relación que tuvo con los Salcedo fue en el trance de guardar prisión en Alaejos, un lugar de sus señoríos, cerca de Medina del Campo, donde la compañía de Salcedo y Ríos fue para “atenuar” un arresto que se le había impuesto y que no sería el único.

De hecho Cabrera de Córdoba refiere en sus *Relaciones* uno posterior que sufrió durante 1600 en Arévalo y que es del mismo cariz que los relatados con anterioridad⁵⁷. En este caso, tras pedir permiso para besar la mano del rey y obtenerlo, aprovechó la coyuntura para escapar viajando por diversas ciudades de Castilla entre ellas Sevilla, repitiendo escándalos anteriores lo que obligó a las justicias a que

⁵⁵ Giovani Leti, *Vita di don Pietro Girón, duca d'Osuna. Viceré di Napoli e di Sicilia, sotto il regno di Filippo Terzo*, Amsterdam, 1699, parte I, lib. III, pp. 283-284.

⁵⁶ L. Barbe, *Don Pedro Téllez Girón Duc de Osuna, vice-roi de Sicile. 1610-1616*, Grenoble, 1992, pp. 19 y ss.

⁵⁷ Luis Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las cosas sucedidas principalmente en la Corte desde 1599 a 1614*, Madrid, 1857, pp. 67 y 84.

en septiembre de ese año fuera recluido en Peñafiel. Por último, en julio de 1602 decidió emprender la huida a Flandes⁵⁸. Los continuos desórdenes que precedieron a esta huida consistieron en todo tipo de altercados en casas de juego y de mala reputación con riñas y desacatos a la autoridad de por medio e, incluso, con más episodios oscuros de muertes violentas como se describe en el pleito del 96 en que:

“...juntamente con otros mató un soldado(..) y para que no se supiese el delito ni se siguiese contra él, dio orden como se diesen y se dieron en efecto trescientos ducados al padre del muerto para que perdonase a un tal Don Pedro de Cárdenas que dixo haberse hallado en la dicha muerte(..) y continuando con aquellos excesos fue muchas noches a la casa pública de aquella villa (Peñafiel) acompañado de sus criados y personas de mal vivir y en su persona hicieron con él muchas y grandes deshonestidades, no sólo indignas de tal persona sino de otra qualquiera por muy baxa y particular que fuera...”⁵⁹.

Su afición a las actrices tampoco resultó ni accidental ni esporádica. El temprano episodio con Mariana de Velasco sólo fue el comienzo de una larga lista en la que la relación con Jerónima de Salcedo sólo constituyó una escala más. Antes de este idilio, concretamente en 1593, el duque visitaba con frecuencia en Sevilla la posada del autor de comedias Melchor de Villalba, en especial para ver a Juana de Villalba la hermana de Melchor y después esposa de Pinedo⁶⁰ e, incluso en su madurez y tras volver de Italia, protagonizó otros sonoros episodios como el de María de Córdoba, (Amarilis), la esposa de Andrés de la Vega en 1621 a la que colmó de regalos y atenciones, pero que también a consecuencia del alboroto, dio con sus huesos en la cárcel, como ocurrió con su colega Jerónima de Salcedo años atrás⁶¹.

Así pues el incidente protagonizado por el Duque y Jerónima de Salcedo del que vamos a ocuparnos a continuación, es sólo un capítulo más en una vida privada salpicada de tenebrosos sucesos y de sórdidas historias en los vestuarios de los corrales de comedias.

LA SÚBITA RETIRADA DE UNA EXITOSA FAMILIA DE CÓMICOS

Mencioné más arriba la decisión de Mateo de Salcedo de abandonar la actividad teatral al finalizar la temporada de 1595 con la aspiración de llevar una tranqui-

⁵⁸ ...“Estaba recogido con guardas(...) en un lugar del condestable su tío(...) y a deshoras se ha huido sin saberse el camino que haya tomado, más de que se cree habrá ido a Flandes que lo deseaba mucho, el cual no sacó criados consigo sino que los debió tomar después de la gente perdida de que se suele acompañar...” Luis Cabrera de Córdoba, Op. Cit. p. 148.

⁵⁹ A.G.S. Consejo Real, leg. 640, exp. 3, fol. 7r.

⁶⁰ *Ibidem*, fol. 36v.

⁶¹ Más noticias sobre esta cuestión en Amelia García Valdecasas, “Los actores en el reinado de Felipe III”, en Manuel Diago y Teresa Ferrer, (Eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, pp. 369-387. Especialmente pp. 373 y 374.

la vida de rentista en Valladolid. Para entonces el encuentro entre su hija y el Duque ya se había producido. A partir de aquí los acontecimientos acaecidos se presentan a dos tipos de interpretaciones: la que mantuvieron los Salcedo y la que esgrimieron los denunciantes con la esposa del Duque a la cabeza.

Según Mateo de Salcedo, el dinero, las casas, joyas y otros regalos recibidos por la familia de manos de Osuna sólo fueron muestras de reconocimiento profesional de manos de un rico aficionado al teatro. De la misma manera, las tierras cedidas por el Duque a Sacieta en Morón y el cargo municipal del alcalde mayor en Olvera constituyeron dádivas para rehabilitar a un hombre de linaje noble, mitigando así las penas de su madre sin que en ningún caso estuviera en la intención de Osuna alejar a un marido de su esposa para facilitar así unas relaciones ilícitas con ella. Por último, la presencia de Mateo de Salcedo en Peñafiel junto con su hija se debía al celo de un padre preocupado por la salud de su hija que por aquellos días había sufrido un parto prematuro y no tenía como objetivo dar con su presencia una cobertura moral a unas relaciones ilícitas que en realidad sólo eran “visitas inocentes” similares a las que el Duque hacía a muchas casas de los alrededores.

Frente a esta versión de los hechos, la del fiscal Ruy Pérez que promovió la causa el 20 de junio de 1596 parecía algo más creíble dados los antecedentes del Duque. Según aquél:

“...Habiendo venido la duquesa su mujer (Catalina de Ribera) a la dicha villa (Peñafiel) a estar y residir con el Duque, éste hizo traer y venir de Valladolid a Jerónima de Salzedo hija de Matheo de Salzedo mujer de Lope de Sasieta, todos farantes y representantes públicos con la qual ha estado amanzebado y ha gastado grande cantidad de hacienda sabiéndolo y procurándolo y consintiéndolo los dichos su padre y marido; y después de haberla traído a la dicha villa, le puso allí casa la qual aderezó con colgaduras y ropa de la suya(...). El duque, quebrando la carcelería vino muchas veces a estar con ella...”

Finalmente, cuando ésta fue prendida junto a su padre a causa de la denuncia, la aludida sacó de allí joyas por valor de más de veinte mil ducados⁶².

Jerónima y Mateo llegaron a Madrid el 20 de agosto de 1586. Los sucesivos interrogatorios revelaron múltiples contradicciones entre ellos. Todos los criados del duque a lo largo de sus testificaciones abundaron en las tesis del fiscal, aunque también se supo al final del proceso que sus testimonios estuvieron mediatisados por la familia de la Duquesa de Osuna y por ella misma para inculpar a los comediantes y así vengarse de su marido. Especialmente humillante para Jerónima de Salcedo resultó el momento en el que se le interrogó sobre quién era el padre de la malograda criatura que alumbró en Peñafiel.

⁶² A.G.S. Consejo Real, leg. 640, exp. 3, fol. 10v.

SOLIDARIDAD DE COMEDIANTES

La lista de testigos en el proceso fue larga pero todos podían reducirse a dos categorías; los criados y allegados del Duque, que fueron los que incriminaron a los acusados con testimonios más comprometedores, y, de otro lado, las gentes de la farándula, que salvo una excepción en ningún momento quisieron comprometer a sus compañeros durante los interrogatorios.

Todos los comediantes testificaron a lo largo del mes de septiembre de 1596: Nicolás de los Ríos, Baltasar de Pinedo, María de Palacios y Pedro el Rubio. De todos ellos éste último fue el que salió peor parado con el proceso, pues se encontraba en la casa de Peñafiel cuando Jerónima y Mateo fueron arrestados y en el tumulto también resultó detenido⁶³. Al final pudo demostrar que todo había sido un malentendido y tras su liberación se solicitó su presencia en el juicio como testigo. En su testimonio declaró que conocía a Mateo de Salcedo y a Lope de Sacieta desde hacía doce años —es decir desde 1584—, y a Jerónima de Salcedo desde hacía tres —por tanto desde 1593—; a todos ellos por haber representado comedias en su compañía⁶⁴. También declaró que había conocido al Duque de Osuna en 1595 cuando representaba en la compañía de Cisneros. Con respecto al escándalo protagonizado por el Duque y Jerónima, declaró que se rumoreaba algo por la villa de Peñafiel pero que él no había visto nada que así lo demostrase.

En el interrogatorio de Ríos también se le preguntó desde cuándo conocía al Duque. Él declaró que sólo desde hacía un año, cuando había ido junto con Salcedo a la villa de Alaejos para representar en su casa. Con respecto a las razones por las que Sacieta había abandonado la compañía, dio la versión defendida por la familia de Salcedo, es decir, que Osuna quiso apartar de un vida de trasiego a un hidalgo que según su rango se merecía otra manera de vivir⁶⁵.

Por último testificó también Baltasar de Pinedo que en el momento del juicio se hallaba en la compañía de Ríos y que conocía al duque desde 1590. En todo momento evitó pronunciarse sobre el amancebamiento del Duque y de Jerónima de Salcedo⁶⁶ alegando ignorancia.

El único testimonio comprometedor para los Salcedo procedente del mundo de la farándula fue el de María de Palacios. Conocía a Osuna desde 1593 cuando ella representaba en Sevilla en la compañía de Melchor de Villalba. Declaró que en el momento del arresto de los Salcedo se encontraba en Peñafiel “curándose de una enfermedad” y que era público y notorio el escándalo que producían las relaciones en-

⁶³ *Ibidem*, fol. 6r.

⁶⁴ *Ibidem*, fol. 23r.

⁶⁵ *Ibidem*, fol. 26r.

⁶⁶ *Ibidem*, fol. 28r.

tre el duque y Jerónima⁶⁷. Las declaraciones de María de Palacios fueron después fácilmente desbaratadas por el abogado defensor de los Salcedo describiéndola como:

“una mujer vil y baja y de malos tratos y que públicamente y en casas públicas ha ganado con su cuerpo y por ser mujer de poca verdad le dieron una cuchillada en la cara —los ecos celestinescos llegan al proceso como puede verse—, (...) y por hacer placer a los demás criados del duque de Osuna, enemigos del dicho Mateo de Salcedo dijo lo contrario de la verdad...”⁶⁸

Así pues salvo el testimonio de María de Palacios, cuya vinculación a la comedia parece tangencial, los actores más allegados a Salcedo trataron de exculparle en todo momento.

EL FIN DEL PROCESO

A partir de marzo de 1597, el pleito tomó una nueva orientación. Asumió la defensa de la familia Diego de Izmendy, que realizó una alegación rechazando todas las imputaciones pero especialmente las que acusaban a Mateo de Salcedo y Lope de Sacieta. Consiguió demostrar que Mateo permaneció en Peñafiel para proteger a su hija de las posibles iras del duque y que sólo por temor a represalias siguió el juego al gran noble. Según esta versión exculpatoria de Salcedo, Jerónima se había marchado desde Valladolid a Peñafiel sin el consentimiento paterno.

En cuanto a Sacieta, hidalgo como Mateo de Salcedo, según las alegaciones del defensor, no hubiera podido soportar por su condición social algo tan indigno como lo que se proponía en el pleito y, si permaneció tanto tiempo alejado de su domicilio, fue por los múltiples procesos legales que generaron las inciertas donaciones que le hiciera el Duque y también por una larga enfermedad.

El defensor demostró, así mismo, cómo todos los que habían declarado contra los acusados eran criados de Osuna que tenían cuentas pendientes con los comediantes por diversos episodios de envidias y disputas de oficios, concretamente el de contador de la casa de Osuna que fue otorgado a Juan de Salcedo en detrimento de Francisco Esquivel, que era el que detentaba el cargo anteriormente y que fue uno de los testigos que afirmó con más contundencia la existencia del delito, o bien habían sido mediatisados por la Duquesa de Osuna para que declararan contra los Salcedo.

La defensa que Izmendy hizo de Jerónima de Salcedo no fue tan sólida. Las evidencias acumuladas contra ella difícilmente podían soportar un argumento de inocencia. La acumulación de contradicciones en los distintos interrogatorios practicados a Mateo y Jerónima eran una muestra de la debilidad de sus alegatos excul-

⁶⁷ *Ibidem*, fol. 36v.

⁶⁸ *Ibidem*, fol. 94v.

patorios, pero el pago de fianzas y multas por importe de doscientos treinta y cuatro reales, consiguieron librarla de la carcel el 10 de mayo de 1597 y en agosto de ese mismo año ya estaba integrada en la compañía de su padre.

A pesar de los sufrimientos que el proceso causó en los Salcedo, el lazo clientelar surgido entre ellos y el duque de Osuna no quedó roto, pues Celestino López al tratar en una de sus obras sobre la edificación del corral de San Pedro, alude a que Salcedo lo hizo “...al amparo que le dispensó el duque de Osuna Don Pedro Girón”⁶⁹, un año antes de que éste marchara a Flandes. Quién sabe si este “amparo” no fue la compensación a tanto descalabro en la honra familiar.

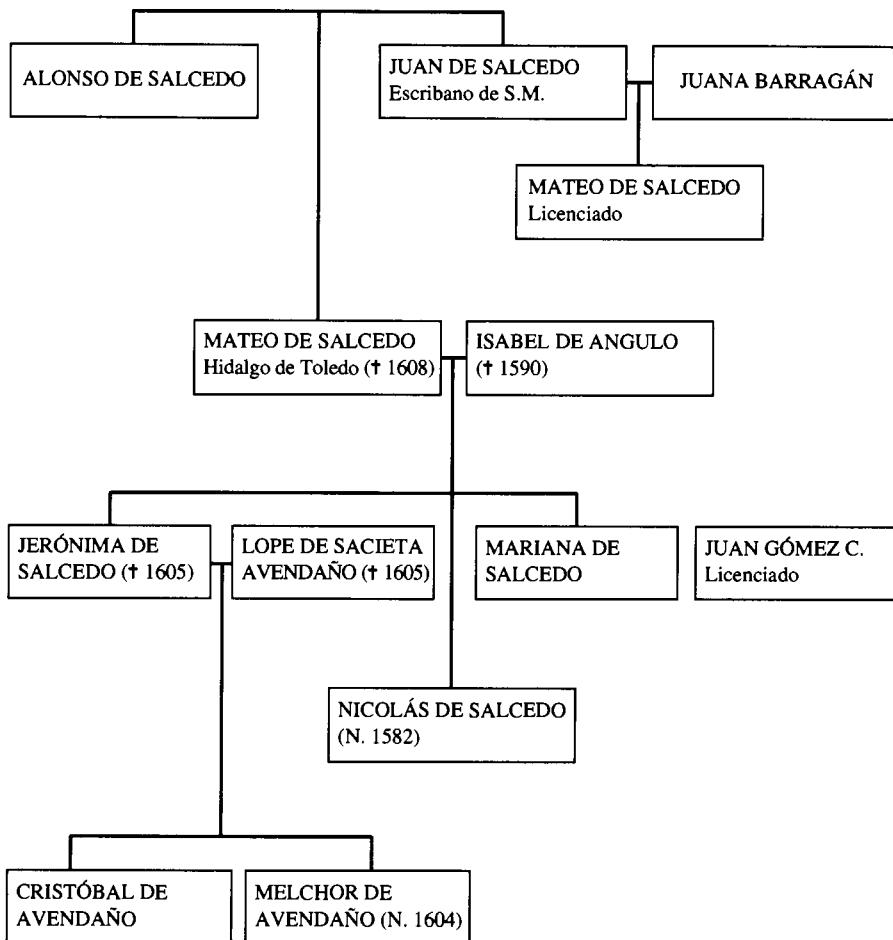
Todo el episodio en fin, fue el punto de partida para que Mateo de Salcedo siguiera vinculado a las actividades teatrales hasta su muerte en 1608 y, así, durante algunos años más, su compañía sobrevivió como lugar de formación de grandes comediantes y último bastión de la gestión privada de los teatros.

CARMEN SANZ AYÁN
Universidad Complutense de Madrid

⁶⁹ Celestino López Martínez, Op. Cit. pp. 35-36.

APÉNDICE I

CUADRO GENEALÓGICO



APÉNDICE II

RECONSTRUCCIÓN DE LA ACTIVIDAD TEATRAL DE MATEO
DE SALCEDO

AÑO	LOCALIDAD	MESES	ACTIVIDAD
1572	Sevilla	Junio	Corpus
1573	Sevilla	Junio	Corpus
1574	Madrid		Avecindado
1575	Valladolid Valladolid Medina del Campo Rioseco	Enero Marzo-Junio	Avecindado Corral de la Longaniza
1576	Madrid	Febrero	Poder a su hermano para cobrar deudas
1577	Medina del Campo	Junio	Corpus
1579	Madrid Madrid	Abril-Junio Sep.-Dic.	Corpus Corral de la Puente
1580	Sevilla	Junio Octubre	Corpus Muerte de la Reina-lutos
1581	Valencia Zaragoza	Septiembre Octubre	Representa Representa
1583	Valladolid	Agosto	Representa
1584	Medina del Campo	Junio	Corpus
1585	Madrid	Junio	Compra de ropa y comedias
1586	Sevilla	Junio	Corpus
1587	Medina del Campo	Junio	Corpus
1588	Sevilla	Junio	Corral de San Juan
1589	Sevilla Granada	Junio Nov.-Dic.	Corpus Corral del Carbón
1590	Valencia Madrid	Mayo-Julio Noviembre	C. de Olivera Compra de ropas

1591	Valladolid Valladolid Sevilla Lisboa	Febrero Mayo Septiembre Diciembre	Poder p. cobro Volteador Obligación P. de l. Arcas
1592	Lisboa	Enero-Febrero	P. de l. Arcas
1593	Valencia	Octubre-Dic.	C. Olivera
1595	Valladolid Salamanca Zamora Alaejos Medina del Campo Cuenca Valladolid	Enero-Marzo Junio Junio-Julio Julio Agosto Septiembre Noviembre	Corpus Octava Corpus Rep. D. Osuna Representa San Julián Retirada
1596	Peñafiel Madrid	Junio Agosto-Dic.	Prisión Desarrollo Del proceso
1597	Madrid Madrid	Enero-Mayo Agosto	Fin proceso Compra de hato de comedias
1598	Sevilla	Junio	Corpus 2 carros
1599	Zaragoza Valencia	Enero Septiembre	Representa C. Olivera
1600	Sevilla Sevilla	Junio Octubre	Corpus Inauguración Corral de San Pedro
1601	Sevilla Sevilla Sevilla	Enero Enero Junio	Venta de Comedias Su familia con A. Heredia Corpus
1603	Sevilla Valladolid	— Abril	Compra telas Pascua Florida
1603 a 1608	Sevilla Sevilla	— Febrero	C. San Pedro Muerte de Mateo de Salcedo

NOTA: En este cuadro tan sólo figuran los datos de los que tengo alguna constancia documental. (Suposiciones tales como por ejemplo el que si Salcedo estaba en Valladolid en Junio es probable que tuviera a su cargo algún auto del Corpus, aun siendo razonables, no figuran en el cuadro si no contamos con una prueba de que fue así.)

APÉNDICE III

RELACIONES ENTRE MATEO DE SALCEDO Y OTROS AUTORES
DE COMEDIAS**Dentro de su compañía***Miembros de su familia*

Jerónima de Salcedo (hija)
Mariana de Salcedo (hija)
María de Salcedo (sobrina)
Nicolás de Salcedo (hijo)
Lope de Sacieta Avendaño (yerno)
Cristobal de Avendaño (nieto)

Otros miembros

Juan de Biedma (1581)
Melchor de León (1581-82)
Mariana Ortiz (1581-82)
Alonso de Ribera (1581-82)
Jerónima Carrillo (1581-82)
Francisco de Osorio (1581)
Beatriz Hernández de Osorio (1581)
Alonso de Torres (1583)
Bartolomé López de Quirós (1583)
María Sarmiento (1583)
Pedro el Rubio (1584)
Juan Navarro (1591)
Baltasar de Pinedo (1595)
Andrés de Claramonte (1603)

Asociación con otras compañías

Nicolás de los Ríos (1594-95)

Relaciones económico-jurídicas con otros autores

Juan Limos (1591-92)

Alonso de Cisneros (1595)
Gaspar de Porres (1595)
Luis de Vergara (1599)
Andrés de Heredia (1601)
Antonio de Villegas (1604)
Melchor de León (1604)
Antonio Granados (1605)

Relaciones económico-jurídicas con otros actores

Diego de Santiago y su mujer Marina Torres (1605)
Pedro Rodríguez (1605)
Bartolomé de Zúñiga (1605)
García Sánchez (1605)
Francisco García y su mujer María Sánchez (1606)
Juan de Arteaga (1606)
Juan de Osorio (1606)

(*) Las fechas que aparecen al lado de los nombres se refieren a la primera temporada de la que tenemos constancia que existió contacto con Salcedo.

ALMAGRO Y SUS JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO

Como cada año, desde hace diecisiete, se celebró el pasado mes de julio en las calurosas tierras manchegas el Festival de Teatro de Almagro. La idea inicial de este Festival, que comenzó su andadura en 1978, fue la de organizar unas jornadas literarias que tuvieran como objeto de estudio el teatro clásico. Pero en la producción dramática, más que en cualquier otra, la palabra no tiene valor sin la acción. De ahí que las sesiones teóricas se acompañaran de un par de representaciones. Con el paso del tiempo, la ficción se impuso, por una vez, a la realidad y la importancia de las representaciones fue aumentando hasta que éstas se desarrollaron a lo largo de todo un mes.

En la edición de 1994, las actividades se iniciaron el día seis de julio con el pasacalle pirotécnico y musical *Fam de Foc* y culminaron el 31 con la última representación de *Don Gil de las calzas verdes*. Entre medias, más de veinte días de acontecimientos teatrales de toda índole: un total de 19 obras teatrales que ofrecieron una exquisita muestra del teatro clásico español (Gil Vicente, Lope, Calderón, Tirso, Guillén de Castro y Agustín Moreto), inglés (Shakespeare), francés (Molière y Miraveaux) e italiano (Paolo Pillonca y Carlo Goldoni). Fuera de los teatros, otras representaciones no menos interesantes: la recuperación de usos del teatro del siglo XVI con *El retablo de Maese Rodrigo de Plasencia*; una muestra de "Comedia del Arte" con *El cajón del amor loco* y la puesta en escena de entremeses de Luis Quiñones de Benavente, Juan de Timoneda y Lope de Rueda. Y para completar el espectáculo, conciertos de bandas de música, folklore internacional, exposiciones, ferias de artesanía, etc.

Huelga decir que lo primero que impacta al llegar a estas tierras de Calatrava en fechas veraniegas es el calor. Sin embargo, tras un primer contacto con las calles, palacios, conventos y, por supuesto, con el corral de comedias, todos ellos rebosantes de historia, se comprende que es la ubicación perfecta para este Festival.

Este gran escenario en que queda convertido Almagro, permanece vacío hasta que comienza a caer la tarde. Es entonces cuando todos se echan a la calle para vivir el *día de fiesta por la noche*. Para oriundos y forasteros parece imposible abstraerse del ambiente teatral que les envuelve. No es difícil que, mientras se contempla alguno de los espectáculos que cada noche tienen lugar en la Plaza Mayor, pase al lado una dama ataviada con su jubón escotado y su problemático guardainfante.

En medio de este singular ambiente festivo se desarrollaron, del 11 al 13 de julio, las decimoséptimas Jornadas de Teatro Clásico, que en esta ocasión versaban sobre el tema de *Los albores del teatro español*.

El lunes día 11, por la mañana, tuvo lugar la sesión inaugural. En ella dieron la bienvenida las autoridades civiles y el director de las jornadas, Felipe B. Pedraza Jiménez. Fue éste quien informó de las actividades del *Instituto Almagro de Teatro Clásico* que, además de organizar encuentros como éste, se encarga de la publicación de la colección *Corral de Comedias*, que tiene en proyecto diversas ediciones críticas y facsimilares y publica las actas de estas Jornadas. Asimismo, el anfitrión llamó la atención sobre el lugar en el que se celebra el encuentro, el Palacio de Valdeparaíso, construcción civil de 1699 recién recuperada para la ocasión.

Sin más preámbulos se dio paso a la primera sesión a cargo del Prof. Alfredo Hermenegildo de la Universidad de Montreal, quien presentó la ponencia titulada *Personaje y teatralidad: una experiencia de Juan del Encina*. Un elaboradísimo análisis de las funciones de los parlamentos de la *Égloga de Cristino y Febea* hizo posible descubrir los entresijos dramáticos del teatro de Encina que permitieron a este autor dar un salto cualitativo al generar teatralidad partiendo de la no teatral lírica cancioneril.

Tras un breve refrigerio, la presencia del Maligno se hizo patente en forma de dificultades con la megafonía. No era para menos, ya que J. Felipe Alonso, en su comunicación, se disponía a reclamar mayor atención para la figura del demonio, el cual presente ya en varias obras de Juan del Encina, Carvajal, Luis Hurtado de Mendoza, Gil Vicente o Sánchez de Badajoz iba a ocupar un puesto destacado en las creaciones de los grandes autores dramáticos del Siglo de Oro.

La sesión vespertina se inició con la ponencia *Iglesia y espectáculo en Castilla-León* ofrecida por Ángel Gómez Moreno, profesor de la Universidad Complutense de Madrid. Tras denunciar la escasez documental que sobre los primeros espectáculos teatrales había, el ponente aportó numerosos datos bibliográficos que podrían ser el punto de partida de una fructífera investigación. En sus frecuentes contactos con los archivos diocesanos y catedralicios de León, Zamora, Segovia, etc, había podido constatar la valiosísima información que escondían. Por ello, el profesor Gómez Moreno animó a todos los presentes a lanzarse a la apasionante aventura de descubrir nuestro pasado.

En las preguntas y comentarios que siguieron a esta conferencia se suscitó, por primera vez, lo que sería el asunto clave de las jornadas: el dilucidar qué espectácu-

los podrían ya considerarse teatro y cuáles no, así como determinar los criterios decisivos. Dicha cuestión siguió abordándose en la mesa redonda que ocupó la segunda sesión de la tarde. Los participantes en este coloquio dieron su opinión sobre *Las posibilidades escénicas de los primitivos*. César Oliva, de la Universidad de Murcia, defendió que ciertas representaciones medievales, aunque carentes de textos, ya poseían los elementos teatrales básicos: un emisor, apoyo de estructuras verbales y un receptor. El problema derivaba de la falta de definición de géneros, ya que teatralidad había en textos primitivos, pero cuestión distinta es la capacidad de escenificación. Enrique Llovet se inclinaba por atenerse a las representaciones de las piezas reconocidas como “teatrales” —*Auto de los Reyes Magos, El Misterio de Elche y La Celestina*— que debían ofrecerse con “montajes discretos”, ya que la apabullante escenografía actual podía hacer representable cualquier cosa o aplastar un buen texto. Juan Pedro de Aguilar, director del Festival, se mostró partidario de que en la representación de textos medievales fuera la genialidad del artista la que se impusiera. El director teatral Juan Antonio Quintana, por su parte, defendió la libertad de la puesta en escena. La presencia de estos cuatro hombres de teatro hizo que el coloquio se inclinara hacia los problemas de la escena. Entre otras cuestiones se mencionó la necesidad de potenciar escuelas universitarias, la posibilidad de aplicar las nuevas técnicas y el lenguaje corporal a textos antiguos, etc.

Con estas interesantes sugerencias culminó la primera jornada. La organización, siguiendo las costumbres barrocas según las cuales “Dios y su Iglesia aman tanto a los hombres que a pocos días de trabajo les da uno de fiesta”, nos ofreció tras las sesiones académicas, el solaz nocturno. En primer lugar, la lectura comentada de la *Égloga de Plácida y Victoriano*, a cargo de Mari Paz Ballesteros. Y, ya a última hora, pudimos ver a uno de nuestros ponentes, Juan Antonio Quintana, representando junto a su compañía *Don Duardos de Gil Vicente*.

La sesión matinal del martes día 12 fue iniciada por Luis Quirante, de la Universidad de Valencia, con la comunicación *El espectáculo tardomedieval en el oriente peninsular*. En esta exposición, se ilustró, con gran claridad, la influencia mutua entre las dos representaciones teatrales de la Valencia del siglo XV: las ceremonias públicas, en las que intervenían los monarcas y los espectáculos religiosos dentro del templo. Según el profesor Quirante, el poder político se apropiaba del lenguaje religioso para conceder al monarca una dimensión divina; pero, lo que es más curioso, las representaciones religiosas no dudaban en tomar elementos majestuosos de los fastos del momento para hacer más asequibles los misterios divinos a los espectadores.

Para amenizar la mañana —en ningún caso aburrida—, Manuel Fernández Nieto, de la Universidad Complutense de Madrid, expuso: *Donaires del primer teatro español*. En su interesante charla, el conferenciante destacó el valor de la obra de Agustín de Rojas *El viaje entretenido*, como un cuadro vivo de inestimable valor para la reconstrucción de la historia del teatro del siglo XV. Gracias a este testigo

de excepción y de la mano del profesor Fernández Nieto, fue posible conocer un género tan importante como el de la loa: temática, funcionalidad, adaptabilidad al público, recursos cómicos, etc.

La sesión matinal se completó con dos comunicaciones. En la primera, Ana Rosado se propuso mostrar las características dramáticas del cancionero del XV. Para ello, estableció una clasificación previa, agrupando los textos según su grado de “contaminación teatral”. Por su parte, Marithelma Costa defendió que ciertos aspectos de la poesía del XV podían considerarse dramáticos por su pertenencia a la llamada literatura bufonesca. Es el caso de la mayor parte de la obra del poeta y bufón Antón de Montoro.

Por la tarde, José Luis Canet, de la Universidad de Valencia, presentó una magnífica ponencia sobre *La comedia humanística y la ética*. Tras hacer un completo análisis de las características del género, concluyó señalando que este tipo de comedia estaba destinado a una minoría culta (universitarios), quien podía además practicarla como ejercicio, ya que gracias a su nivel cultural no se veía perjudicada moralmente.

Para terminar la jornada, en una concurrida mesa redonda, se abordó el tema *Teatro y parateatro en la transición de la Edad Media al Renacimiento*. En el coloquio, moderado por Felipe B. Pedraza, participaron: Luis Alberto de Cuenca (C.S.I.C.), Andrés Peláez (Centro de Documentación Teatral), Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla) y John E. Varey (Westfield College-London). El intercambio de puntos de vista resultó especialmente fructífero por la diversidad de temas que se abordó. Para romper el hielo, cada uno de los invitados al debate señaló aquellas manifestaciones que, en su criterio, habían resultado decisivas para el nacimiento del teatro. Luis Alberto de Cuenca destacó la influencia de la literatura caballerescsa en los espectáculos. El profesor Varey, por su parte, llamó la atención sobre el uso de máscaras en celebraciones laicas y religiosas, vestigios paganos primitivos que podían sugerir la existencia de una corriente teatral folklórica que se remontase a los primeros años de la cristiandad. Por contra, la profesora Mercedes de los Reyes se inclinó por la poligénesis —poesía cortesana, ceremonias de recepción, festejos religiosos, espectáculos en ámbito universitario—. Andrés Peláez prefirió centrarse en cómo el teatro fue fuente de inspiración de pintores y grabadores. A continuación, las intervenciones del público volvieron a traer a colación el problema principal, la dificultad de establecer los límites entre lo que es o no teatro, así como la diferente percepción que sobre el hecho teatral tiene un “spectador” del siglo XV o uno actual.

En esta segunda jornada, la organización sugirió la asistencia a la representación de *Autos de Navidad* por la compañía de la Tía Norica. Ya por la noche, tuvimos ocasión de sentirnos mosqueteros o damas en la cazuela, ya que se nos invitó a presenciar la representación de *La fuerza de la costumbre*, de Guillén de Castro, en el Corral de Comedias.

Comenzó el miércoles 13, último día de sesiones, con la ponencia, *Un teatro nuevo: La “Egloga de Plácida y Victoriano* presentada por Miguel Ángel Pérez Priego, profesor de la UNED, quien defendió que esta “égloga-comedia”, última obra de Encina, presentaba aún elementos de la égloga —articulación no totalmente cerrada, personajes, etc.—, pero apuntaba ya importantes innovaciones —final feliz, ambiente urbano, incorporación de elementos clásicos, tratamiento del tiempo y el espacio— que caracterizarían el teatro posterior. Según el ponente, parece que Encina se hubiera percatado al final de su carrera del agotamiento de la forma pastoral, al tiempo que ensayaba nuevas posibilidades.

Luciano García Lorenzo (C.S.I.C.) habló de *Torres Naharro y su “Serafina”*. En primer lugar, comentó la modernidad de la teoría dramática que este autor expone en su *Propalladia* (1517), para más tarde ver cómo pone en práctica sus preceptos en su *Serafina*.

La última sesión de la mañana contó con dos comunicaciones. María Luisa Tobar defendió la *Floresta de engaños* de Gil Vicente, obra denostada por la crítica por su deslabazada estructura. La ponente hizo una apología de la unidad temática de la pieza que provenía, según ella, precisamente del engaño, cuya consecución se lleva a cabo a través del disfraz. José Camoës, por su parte, comentó la renovación que Gil Vicente hizo de los espacios teatrales.

La tarde se inició con la comunicación de Miguel Ángel Auladell, *La transformación por amor de una farsa de Lucas Fernández*. El ponente presentó la *Farsa de Prabos y Antona* como una obra de transición hacia el Renacimiento debido, entre otras razones, a su tratamiento del tema amoroso.

Seguidamente, Eduardo Pérez Rasilla, llamó la atención sobre las peculiaridades de las traducciones que, de dos tragedias griegas, hizo Fernán Pérez de Oliva. Señaló que dicho humanista versionaba las obras, más que traducirlas, al introducir innovaciones que imprimían su propia cosmovisión y la de su tiempo. Más tarde, Félix Carrasco, en su exposición *La “Thebayda” versus la “Celestina”: perspectivas ideológicas*, planteó que aquella obra, a pesar de no contener referencias explícitas a *La Celestina*, y de mostrar algunas diferencias, albergaba alusiones tácitas y llamadas al lector a recordar el modelo. Esto hace que *La Thebayda* deba incluirse, en su opinión, dentro del género celestinesco.

El broche de oro de las jornadas lo puso la profesora de la Universidad de Florencia María Grazia Profeti, quien ya había dado muestras de su profundo conocimiento del tema en sus oportunas y doctas intervenciones. En su conferencia titulada *La profesionalidad del actor: fiestas palaciegas y fiestas públicas*, la profesora italiana se atrevió a abordar el tema que había sido núcleo de todas las discusiones de las jornadas: en qué momento puede afirmarse que ha nacido el teatro. Para arrojar algo de luz al respecto, se basó en los datos entresacados de los documentos que especificaban el grado de profesionalidad de los actores en las diferentes etapas de formación del espectáculo teatral.

Finalizadas las conferencias, Felipe B. Pedraza, director de las jornadas y principal artífice del éxito de las mismas, puso un cariñoso colofón al despedir a todos los presentes, no sin antes invitarles a un vino de clausura en el incomparable marco del Parador Nacional.

Y así, con un estupendo sabor de boca, no sólo debido al Valdepeñas, nos alejamos de este lugar de la Mancha de cuyo nombre nos querremos acordar, sin falta, el próximo año.

DELIA GAVELA

EL CERVANTISMO DEL CURSO 1993-1994

El curso 1993-1994, rebosante de actividades en pro del estudio y mejor conocimiento de la vida y obra de Miguel de Cervantes, trajo consigo, sin embargo, la desaparición de dos prestigiosos cervantistas que, cada uno a su manera, habían convertido el estudio de Cervantes en uno de los ejes en torno a los que giraba su vida.

El 10 de diciembre de 1993, cumplidos los 93 años, moría en Madrid el periodista y escritor Juan Antonio Cabezas. Redactor de diversos periódicos (*El Sol, La voz de Madrid, Gaceta ilustrada, ABC*), y autor de cerca de cincuenta libros de muy variado asunto, escribió una de las biografías de Cervantes más manejadas y consultadas: *Cervantes. Del mito al hombre* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1967). Miembro fundador (1953) de la Sociedad Cervantina de Madrid, fue su presidente desde 1976 hasta la fecha de su óbito.

Muy lejos de Madrid, en los Estados Unidos, unos meses más tarde, el 28 de marzo de 1994, víctima de mortal enfermedad, nos abandonaba Ruth El Saffar. Catedrática en la Universidad de Illinois, a ella se deben numerosos trabajos que han abierto nuevas perspectivas en el estudio de la obra cervantina: *Novel to Romance* (1974), en el que intentó aplicar tal dicotomía de la crítica anglosajona a la novelística cervantina; *Distance and Control in "Don Quijote": A Study in Narrative Technique* (1975), con el que se mostraba pionera en los estudios narratológicos; *Beyond Fiction. The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes* (1985), trabajo de corte psicoanalítico; y un largo etcétera de artículos publicados en las más prestigiosas revistas especializadas. Fundadora de la Cervantes Society of America, ocupó la presidencia de dicha entidad durante cerca de tres años, hasta su muerte.

Ambos, Juan Antonio Cabezas, Ruth El Saffar, descansen en paz.

Especialmente activo se mostró el curso que reseño en lo que se refiere a la ce-

lebración de coloquios y congresos cervantinos. La Asociación de Cervantistas acudió puntual a su reunión de todos los inviernos desde 1988 y, durante los días 8-11 de noviembre de 1993, celebró su *VI Coloquio Internacional*, en la acogedora sede del Centro de Estudios Cervantinos, entidad que contribuyó decisivamente a la financiación del evento. Se pronunciaron ocho interesantes ponencias a cargo de Rogelio Reyes Cano ("La presencia de Sevilla en la vida y las obras de Cervantes"), Francisco Javier Díez de Revenga ("Cervantes poeta y su recepción por los poetas de nuestro siglo"), Michel Moner ("Cervantes y la deconstrucción del texto literario"), Anthony Close ("Cervantes, satírico literario"), Rosa Navarro Durán ("Escenas y gestos de las *Novelas ejemplares*"), Michael McGaha ("*La Gran Sultana*: la 'delicia turca' de Cervantes"), Daniel Eisenberg ("Cervantes, autor de la *Toponimia de Argel* publicada por Diego de Haedo"), Pablo Jauralde Pou ("El *Quijote*, II, 28"); y un elevado número de comunicaciones —veinticinco— sobre los aspectos más diversos de la creación cervantina. El coloquio sirvió de preámbulo al magno congreso que la misma Asociación celebró en Nápoles en la semana del 4 al 9 de abril de 1994.

En efecto, durante las fechas arriba indicadas tuvo lugar en Nápoles, en la sede del Istituto Universitario Orientale, el *II Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Cervantistas*, bajo la coordinación de Giuseppe Grilli. El congreso, inaugurado con una espléndida ponencia plenaria sobre el "Caballero del Verde Gabán" a cargo de Agustín Redondo, distinguido hispanista de la Universidad de la Sorbona, contó con la presencia de cerca de un centenar de cervantistas, en el que se unían firmas de reconocido prestigio (Carlos Romero, Julio Rodríguez Luis, Antonio Vilanova, Mauricio Molho, Donatella Pini, Monique Joly, Michel Moner, Francisco Márquez Villanueva, Aurelio González, María Caterina Ruta, María Rosa Scaramuzza, etc.), junto a otros nombres menos conocidos, savia nueva del cervantismo (Rafael Sánchez Sarmiento, Pedro Javier Pardo, José Manuel Martín Morán, Pilar Berrio, James Iffland, Juana Toledano, etc.).

El congreso, denso, abundante en sesiones casi agotadoras, permitió también el encuentro entre cervantistas, el intercambio de ideas, trabajos hechos o por hacer, y las visitas y recorridos por Milán y otros lugares próximos, momento oportuno para el disfrute y distracción de los congresistas. Sirvió asimismo, para la edición de un pequeño volumen, *Cervantina*, en el que se recogen los trabajos de tema cervantino publicados a lo largo de los años (1962-1985) en los *Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza*; y para la celebración de una exposición del fondo cervantino de la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III de Nápoles, al cuidado de Encarnación Sánchez García.

Todavía en 1993, se celebraron durante los días 13-19 de diciembre, las jornadas *La influencia del cautiverio en el pensamiento y la obra de Miguel de Cervantes*, organizadas conjuntamente por el Instituto Internacional del Mediterráneo y la Fundación Colegio del Rey de Alcalá de Henares, con el patrocinio de la Funda-

ción Cultural Banesto. Además de diversas representaciones cervantinas, en Madrid y Alcalá de Henares, tuvieron lugar tres interesantes mesas redondas (Madrid, Fundación Cultural Banesto) sobre *España y el Magreb. El caso de Cervantes*, con la participación de Aziza Bennani, Luis Landero, José Luis Alonso de Santos, Evangelina Rodríguez Cuadros y José Monleón; sobre *La huella del cautiverio en la literatura cervantina*, con la participación de Francisco López Estrada, Alberto Sánchez, Ahmed Hasbi Ayad, Celsa Carmen García Valdés y Luciano García Lorenzo; y sobre *El cautiverio y la escena*, que contó con la presencia y participación de César Oliva, Mohamed Massaya, Alloula Abdulkader, Adolfo Marsillach y Francisco Nieva.

En el seno del IV *Curso sobre Madrid y su Literatura* celebrado en la madrileña Sociedad Cervantina, y dedicado en esta ocasión a *El Teatro en la Edad de Oro*, el profesor de la Universidad Autónoma de Madrid Antonio Rey Hazas pronunció el día 8 de marzo una interesante conferencia sobre “*La entretenida*”, de Cervantes, y su contexto madrileño. Este curso, ya en su cuarto año, fue seguido por numeroso público y contó con la participación de José Montero Padilla (Director), Juana de José Prades, Pablo Jauralde Pou, José Montero Alonso, Francisco Abad Nebot y José María Díez Borque. Don Alonso Zamora Vicente pronunció una magistral conferencia de clausura.

La reunión anual de la *Modern Language Association* (Toronto, 27-30 de diciembre) dedicó una sesión a Cervantes, con una conferencia plenaria de Geoffrey Stagg (“The Composition and Revision of *La Galatea*”), y tres comunicaciones de E. Michael Gerli (“Aristotle in Africa: History, Fiction, and Truth in *El Gallardo Español*”), Diana de Armas Wilson (“Arms and the Vanquished: The ‘Strange Grace’ of Ercilla in Cervantes”) e Inés Azar (“The Prose of *Don Quixote’s Poetics*”).

También en Estados Unidos, la *Kentucky Foreign Languages Conference* (23-24 de abril de 1994) organizó una sesión cervantina en la que intervinieron, con comunicaciones sobre el *Quijote* y el *Persiles*, James A. Parr (“Beyond Subversion: The *Quixote’s* Positive Contribution to Narratology”), Salvador J. Fajardo (“Don Quixote Wins by a Nose”), Amy Williamsen (“Iterative Itineraries: The Pilgrims’ Progress in the *Persiles*”) y Luis F. Avilés (“The Centrifugal and the Centripetal: Reflections on Space in Cervantes’ *Persiles and Sigismunda*”). Por su parte, el *Southern California Cervantes Symposium* (23 de abril, en California Southern University) contó con la presencia de Ramón Araluce Cuenca (“Concepto y título de ‘caballero’ en el *Quijote*”), Felisa Guillén (Deseo y fabulación en *El curioso impertinente*”), Charles D. Presberg (“‘This Is Not A Prologue’: Paradoxes of Historical and Poetic Discourse in the Prologue to *Don Quixote*, Part I”), Neal A. Davis (“Preliminary Business: Authority and Commerce in the Prologue to *Don Quixote*, Part II”), y Carroll B. Johnson (“Cervantes y la construcción del personaje”).

Los días 11-13 de mayo de 1994 tuvo lugar en Alcalá de Henares el *Seminario sobre el estado actual de los estudios cervantinos* organizado conjuntamente por

EDAD DE ORO y el Centro de Estudios Cervantinos, bajo la dirección de Pablo Jauralde Pou. Este seminario, seguido por numeroso e interesado público, supuso un momento de reflexión sobre Cervantes y su obra, en el que se ensayó un acercamiento de conjunto a su vida y obra, teniendo en cuenta los hitos fundamentales de la crítica más reciente. En él participaron importantes estudiosos de Cervantes: Alberto Sánchez (*Nuevas orientaciones en el planteamiento de la biografía de Cervantes*), José Montero Reguera (*Catálogo de sus obras*), Alberto Blecua (*Cervantes y la literatura de su tiempo*), Florencio Sevilla Arroyo (*La edición de sus textos*), Pablo Jauralde Pou (*El estilo cervantino*), Carlos Romero (*La Galatea y el Persiles*), Agustín de la Granja (*Las comedias*), Luciano García Lorenzo (*Los entremeses*), Antonio Rey Hazas (*Las Novelas ejemplares*), Elías L. Rivers (*La poesía*), Anthony J. Close (*El Quijote y la crítica*), Agustín Redondo (*La interpretación histórica*), Isaías Lerner (*El Quijote literario*), Michel Moner (*Los grandes temas del Quijote*) y Carroll B. Johnson (*Cómo se lee hoy el Quijote*). Contó asimismo con la presencia activa de Claudio Guillén. Resultado de esta reunión será el volumen *Cervantes*, coordinado por Pablo Jauralde Pou y José Montero Reguera, en el que se recogerán los trabajos presentados en el Seminario.

Digno de resaltar es también el *Curso de Filología Hispánica* de la Universidad de Valladolid que tuvo lugar durante julio y agosto de 1994 y en el que, junto a interesantes cursos sobre autores medievales, clásicos y contemporáneos, impartidos por notables hispanistas (Mariano de Paco, Gabriele Morelli, Luis Fernández Cifuentes, Luis González del Valle, Ángel Gómez Moreno, Pablo Jauralde Pou, Germán Gullón...), dedicó dos seminarios a la obra cervantina: Luis Iglesias Feijoo se ocupó de “Teoría y práctica de la novela corta en Cervantes” (4-8 de julio), mientras que Agustín Redondo expuso sus ideas sobre el *Quijote* en el seminario titulado “Lectura del *Quijote*” (11-15 de julio).

El curso 1993-1994 ha sido fructífero en publicaciones cervantinas: *Anales Cervantinos* sigue su camino con el volumen XXXI (1993), en el que se ha renovado el consejo de redacción y cuenta con el apoyo editorial del Centro de Estudios Cervantinos; y *Cervantes, Bulletin of the Cervantes Society of America*, ya en el número XIII, 1 (1994) se ha consolidado también como revista dedicada a los estudios sobre Cervantes.

S. Harrison (*La composición de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda”*, Madrid: Pliegos, 1993) y Francisco Sánchez (*Lectura y representación: análisis cultural de las “Novelas ejemplares” de Cervantes*, Nueva York: Peter Lang, 1993), ofrecen interesantes perspectivas sobre esas obras cervantinas. La editorial Anthropos ha dado a la estampa las *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Barcelona: Anthropos, 1993), un grueso y desigual volumen de 620 páginas de gran formato, en el que se incluyen ocho ponencias (Rafael Lapesa, Isaías Lerner, Franco Meregalli, James A. Parr, Mauricio Molho, Antonio Vilanova, Anthony J. Close y Elías L. Rivers) y cerca de cincuenta comunicaciones. El

volumen, de agradable presencia, como los dos anteriores, ha sido coordinado por José María Casasayas y es una muestra significativa del espléndido momento que vive el cervantismo.

A las biografías de Cervantes hay que añadir ahora la de Andrés Trapiello (*Las vidas de Cervantes*, Barcelona: Planeta, 1993) y la de Juan Eslava Galán (*El comedio hidalgo*, Barcelona: Planeta, 1994), que recrea libremente el último período de estancia de Cervantes en Sevilla. Esta última obra, más novela histórica que biografía, de amenísima lectura, recibió el Premio Ateneo de Sevilla en su edición de 1994.

Muy representativa de una manera de estudiar los textos cervantinos es la compilación de Ruth El Saffar y Diana de Armas Wilson, *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives in Cervantes* (Ithaca/London: Cornell University Press, 1993) con trabajos de las propias editoras, Anthony Cascardi, Anne Cruz, Paul Julian Smith, Mauricio Molho, Carroll B. Johnson, etc.

El *Quijote* ha sido objeto de nueva y valiosa edición a cargo de Ángel Basanta con ilustraciones —más de 1.500— de José Ramón Sánchez (Madrid: Anaya, 1993). Por otra parte, el proyecto de Obras completas iniciado por Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo en 1992, se ha convertido en gozosa realidad que se plasma en la publicación, en cuidado formato, del primer tomo (*El Quijote*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1993), y del segundo, recién impreso, en el que se incluye la *Galatea*, las *Novelas ejemplares* y el *Persiles* (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994).

También hemos podido asistir, durante este curso, a la reedición, muy cuidada, de los *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro* de Nicolás Marín (2^a ed. póstuma al cuidado de Agustín de la Granja, Granada: Universidad de Granada, 1994), donde se incluyen cinco interesantes trabajos sobre el autor del *Quijote* y cuestiones conexas. Aurora Egido ha recogido sus artículos cervantinos ya aparecidos en revistas especializadas (nueve) más otros dos todavía inéditos, en un extenso y erudito libro, *Cervantes y las puertas del sueño* (Barcelona: PPU, 1994), de lectura aconsejable.

Las XVI Jornadas de Teatro Clásico celebradas en Almagro durante el mes de julio de 1993, dieron como resultado la publicación de un interesante tomo editado por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro* (Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha Festival de Almagro, 1994), en el que se incluyen trabajos cervantinos de Antonio Rey Hazas (“Las comedias de cautivos de Cervantes”, pp. 29-56), de Luciano García Lorenzo (“Cervantes, Constantinopla y *La gran Sultana*”, pp. 57-71), y Rafael González Cañal (“Crónica de la mesa redonda: *La gran Sultana*”, pp. 145-148).

Finalmente, Mariarosa Scaramuzza Vidoni ha ofrecido una cuidada selección de la crítica reciente (1970-1993) sobre Cervantes en el volumen *Rileggere Cervantes* (Milán: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 1994). A la selección acompaña un extenso prefacio en el que la profesora Scaramuzza esboza un panorama de los estudios cervantinos durante ese período.

La Sociedad Cervantina de Madrid, cuya presidencia ocupa ahora José Montero Padilla por elección de los socios tras la muerte de su anterior presidente, Juan Antonio Cabezas, celebró el 22 y 23 de abril de 1994 los actos en conmemoración del 378 aniversario de la muerte de Miguel de Cervantes. Como es habitual, se hizo entrega en la sede de la Sociedad del Premio de Estudios Cervantinos, dotado con 300.000 ptas., que en esta séptima edición recayó en la persona de M^a Luisa Chuliá, y el profesor Antonio Largo Carballo pronunció la conferencia *El idioma español como señal de la identidad hispanoamericana*. Al día siguiente, una misa en recuerdo del escritor y diversos actos (pregón, ofrendas, etc.) ante el monumento cervantino de la Plaza de España cerraron esta conmemoración cervantina.

Y otra joven y activa entidad, el Centro de Estudios Cervantinos, dirigido desde su fundación por Carlos Alvar, continúa en una espléndida línea de actividades, algunas de las cuales ya he referido. Éstas se complementan con los ciclos de conferencias sobre arte, historia y literatura —dirigidos por Carlos Alvar, Jaime Contreras, y Antonio Martínez Ripoll— en los que ha intervenido cerca de un centenar de investigadores; los seminarios cervantinos —dirigidos por M^a Cruz García de Enterría— en los que han impartido clases Francisco Márquez Villanueva, María Caterina Ruta, Luis Iglesias Feijoo, etc.; conciertos a cargo de reconocidos conjuntos y solistas; excursiones por tierras manchegas, publicaciones diversas.

Todas estas actividades celebradas durante el curso 1993-1994 —cursos, congresos, seminarios, conmemoraciones, libros editados, etc.— muestran la enviable salud de que gozan en este momento los estudios cervantinos. Con las palabras de Alberto Sánchez: “Excelente disposición del cervantismo actual, como feliz augurio de un porvenir más luminoso”.

JOSÉ MONTERO REGUERA

LOPE DE VEGA Y SU TIEMPO

In memoriam Emilio Hernández

Como ya viene siendo habitual, el pasado mes de marzo tuvo lugar la decimocuarta edición del Seminario Edad de Oro que, tras un paréntesis de dos años, volvió a repartir sus sesiones entre el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid y la sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en Cuenca. El tema elegido fue en esta ocasión *Lope de Vega y su tiempo*, con lo que se vino a rendir homenaje a uno de los autores más importantes de nuestro Siglo de Oro, merecedor sin duda de la celebración de unas jornadas centradas en el estudio de su obra. Los actos se iniciaron el día 14, en Madrid, con una conferencia a cargo de la profesora Aurora Egido, y finalizaron la tarde del 18 en Cuenca con una magistral exposición del profesor Claudio Guillén acerca de “Las epístolas poéticas de Lope”.

Pasando al resumen de lo tratado en el Seminario, me gustaría comenzar apuntando dos realidades, a mi parecer muy positivas, que quedaron patentes durante su desarrollo. En primer lugar, la presencia junto a profesores ya consagrados de una importante representación de jóvenes investigadores, que aportaron no sólo la ilusión y empuje característicos de la juventud, sino además un rigor científico realmente destacable, motivo sin duda de orgullo para los “mayores”, a los que todos debemos nuestro saber.

En segundo lugar, quisiera destacar el considerable número de publicaciones que animadas por esa savia nueva van viendo la luz. Buena muestra de ello fueron los trabajos del grupo Edad de Oro (volumen V de la revista *Manuscrt.Cao*, el número XIII de *Edad de Oro*, los dos primeros volúmenes del *Catálogo de Manuscritos poéticos de los siglos XVI y XVII de la Biblioteca Nacional de Madrid*) o los del grupo P.A.S.O. (*La Oda*) presentados durante la celebración del Seminario. Por si

esto fuera poco, un equipo también joven —el grupo Pro-Lope de la Universidad Autónoma de Barcelona— acudió para compartir con los presentes las experiencias de su proyecto de edición de las comedias completas de Lope, tarea que, como dejaron patente, están llevando a cabo con un rigor y una calidad científica encomiables.

Centrándonos en el repaso de los temas tratados, cabría resaltar primeramente la tendencia al revisionismo de las viejas ideas acerca de la obra de Lope mantenidas por gran parte de la crítica hasta fechas recientes. Ya en la sesión inicial (que giró en torno a la *Primera imagen de Lope*) Francisco Javier Blasco, ocupándose del tratamiento del amor en las rimas, se encargó de puntualizar a los estudiosos que ven en esos poemas un ejemplo peculiar de cancionero en el que Lope, al introducir elementos autobiográficos, se autoconvierte en un héroe petrarquista. Frente a dicha interpretación, un tanto simplificadora, el profesor Blasco demostró, tras un detallado examen de las teorías fisiológicas de la época relativas al amor, que debajo de esa supuesta imagen de héroe petrarquista se dibuja la figura del “enfermo de amor”, perfectamente construida conforme a las citadas teorías.

Víctor de Lama se enfrentó en su conferencia a la postura enunciada por José F. Montesinos acerca de la relación de Lope con la poesía cancioneril. Desde que este último autor diera por sentado —aprovechando una declaración de Lope en la *Justa poética en honor de San Isidro*— el rechazo o al menos la indiferencia de Lope ante este tipo de poesía, ha sido lugar común en la crítica el ignorar la gran deuda del Fénix hacia ella. Sin embargo, esa deuda queda reflejada en el mismo pasaje en que se basara Montesinos para defender sus interpretaciones, como se aprecia tras un análisis más detallado y contextualizado del mismo. Tras facilitar algunos datos más para justificar esta dependencia, De Lama rastreó los rasgos de la poesía de cancioneros incluidos en la de Lope, autor al queatraía sobremanera el uso del concepto, uso que mal podía encontrar en la poesía de corte italianizante. Por lo tanto, no tiene sentido seguir negando esta evidencia, y si Montesinos lo hizo fue porque su crítica, en el fondo, no es sino un reflejo de su propia ideología con la que construyó una imagen de Lope a la medida de las necesidades de su época.

El problema de la construcción de la figura de Lope fue estudiado de un modo más profundo en las conferencias de los profesores Oleza y Díez de Revenga. El primero se preocupó específicamente de las interpretaciones de la obra de nuestro autor en la época romántica (momento del cual arranca gran parte de nuestra imagen crítica acerca del teatro áureo) estrechamente relacionadas con las ideas filosóficas y literarias de la época. Revenga, por su parte, se centró en la tarea de recuperación de la obra de Lope emprendida en el período 1920-1936 por los jóvenes poetas y críticos de lo que se dió en llamar “Generación de 1927”. Si algo quedó claro para el citado profesor fue el que esta recuperación no se produjo por un interés que pudiéramos llamar “arqueológico”, sino más bien por el hecho de que aquel grupo encontró en la obra de Lope todos aquellos elementos estéticos que le eran necesa-

rios para la elaboración de su propia poética. Destacó además Revenga la diferencia fundamental entre las recuperaciones de la obra de Góngora (que no dejaron de ser una tormenta de verano surgida en torno a la celebración del centenario de su muerte) y de la obra de Lope, producida de forma continuada durante todo el período y no directamente condicionada por su centenario (el cual también se celebró en aquellos años). Estas dos intervenciones dieron lugar a un animado coloquio en el que Oleza hizo extensivo a los autores del siglo XIX ese carácter “interesado” a la hora de recuperar a los clásicos, a la vez que recordó que será siempre la sensibilidad del momento histórico en el que el crítico desarrolle su labor la que dirija en última instancia la búsqueda de autores clásicos que sirvan como referencia. Pese a que alguno de los presentes objetó que la celebración de centenarios puede ser decisiva a la hora de reconsiderar la obra de un autor, el ejemplo de lo sucedido con los de Góngora y Lope pareció en última instancia dar la razón a los dos profesores citados, a la vez que subrayaba la existencia de ciertos intereses de época, ideológicos, etc., a la hora de elegir los objetos del análisis crítico.

Destacable fue también durante estos días la presentación de nuevos aspectos (que abarcaron desde lo simplemente léxico, a las relaciones intertextuales, pasando por la búsqueda de una posible estructura en alguna de sus obras) tendentes a ofrecer un más profundo conocimiento de la obra lopiana y a librirla de la tentación de explicaciones simplistas o alejadas de la realidad. Miguel Ángel Teijeiro, partiendo de los versos 29 y 30 del romance “Hortelano era Belardo” (...*lechugas para briosas / que cuando llueve se queman...*) realizó un estudio de las connotaciones de la lechuga, la cual —ya desde la antigüedad clásica— era considerada en los libros médicos como el anafrodisíaco por excelencia. Este análisis le permitió demostrar que la sola presencia de este sustantivo tenía una importante connotación semántica, hecho del que Lope era plenamente consciente y del que se servía para compartir con el lector una tradición común.

Antonio Carreño dedicó su exposición a la búsqueda de un eje que otorgue una cierta unidad a las *Rimas* lopianas de 1609, libro en el que siempre se ha rechazado la presencia de organización estructural alguna. Con este fin, Carreño —adelantando partes de un trabajo en marcha— procedió a un profundo estudio de estos poemas, fijándose sobre todo en aspectos como su coherencia lírica y gramatical, los campos semánticos en juego, etc., siempre en busca de elementos que puedan explicar el funcionamiento de esos sonetos y que permitan, por tanto, conocer mejor la construcción del yo lírico en la obra de nuestro autor.

En esta misma línea de profundización cabría encuadrar el trabajo de Begoña López Bueno, quien valiéndose del poema que comienza *;Cuán bienaventurado / aquél que puede llamarse justamente...* (incluido en *Los pastores de Belén*), se centró en el uso por parte de Lope del conocido tópico del *Beatus ille*. Este estudio le sirvió para recordar la relación obligada de este con los otros poemas que acerca del mismo tópico circularon en la época (el canto de Salicio de Garcilaso y las ver-

siones de Fray Luis), relación marcada por el propio Lope, autor que conscientemente obliga a leer en su texto a los anteriores. Por todo ello, López Bueno insistió en la necesidad de evitar caer en la tentación de las interpretaciones biográficas de un poema cuando en éste lo que se hace es recrear un tópico conocido.

Por su parte, en la ya citada lección inaugural, la profesora Aurora Egido repasó con detenimiento la nueva concepción de la escritura y de lo escrito en el período renacentista, que se encuentra reflejada por doquier en la obra de Lope, tal como demuestran los muchos ejemplos que la autora se ocupó de señalar durante su intervención (comparación de San Francisco de Asís con un libro en el que Dios escribe, continuas alusiones a la pluma o al mero acto de escribir, etc.).

Un tercer grupo de trabajos tuvo en común el estudio de aspectos particulares de la obra lopiana. En su disertación, José María Balcells trató de *La Gatomaquia*, obra en la que Lope construye un relato que se remonta simultáneamente a dos tradiciones opuestas, la parodia protagonizada por animales de corte helenístico y la parodia caballeresca seguidora del modelo iniciado por Ariosto. En esta obra, además, Lope, al utilizar la silva, rompe con los moldes métricos tradicionales de la poesía épica y, al introducir elementos autobiográficos, construye un haz paródico sin parangón en nuestras letras. Sin embargo, esta nueva forma de entender la parodia épica no encontró continuadores hasta el siglo XVIII, momento en el que sirvió de modelo a autores como Nieto de Molina o Pisón y Vargas que, con mayor o menor fortuna, siguieron ese camino abierto por el Fénix en el siglo anterior.

La Gatomaquia también ocupó la intervención del profesor Fernández Nieto, quien analizó la evolución de la poesía épica de Lope desde sus primeros poemas narrativos. Tras ello, resaltó los innumerables elementos dramáticos presentes en la obra (como quedó patente cuando se planteó su adaptación teatral que apenas hubo de alterar el texto), para concluir resaltando que *La Gatomaquia* no es sino el final de un proceso que, partiendo desde el terreno estrictamente épico, llevó a estos poemas al terreno de la comedia, el que verdaderamente dominaba Lope.

Yolanda Novo fijó su atención en la elegía poética lopiana donde se ejemplifica el cambio operado en este género entre los años 1590 y 1635. Para demostrarlo, realizó un detallado análisis de la evolución de la elegía desde el período clásico hasta Lope, seguido del estudio de las debidas a su propia pluma. En estas últimas se aprecia, en opinión de Novo, cómo culmina la anterior tendencia a la indefinición de esta forma poética, que trajo como consecuencia el que otras formas (como la égloga o incluso el romance) ocuparan el espacio anexo a ella reservado.

Más ambicioso fue el intento explicativo de la relación entre poesía y teatro en Lope esbozado por Francisco Rico. Para mostrar esa relación, e insistiendo de nuevo en la importancia de la poesía cancioneril en la obra de nuestro autor, hizo un repaso a las glosas a la copla *Puesto ya el pie en el estribo* presentes en el marco de las despedidas dentro de las comedias de Lope. Esto le permitió apuntar có-

mo en un principio la glosa se subordinaba a la acción dramática (llegando en numerosas ocasiones a aparecer repartida en boca de dos o más personajes que dialogan), subordinación que fue desapareciendo paulatinamente hasta dar lugar a la aparición de simples monólogos. Por lo tanto, queda patente la creciente preocupación de Lope por lo estrictamente lírico en su teatro, deshaciéndose este de manera paulatina de lo meramente espectacular. Con ello se demuestra una clara evolución en este teatro, que, partiendo de la lírica, dramatiza elementos de la lírica y vuelve a la lírica. Y esta intersección de lírica y teatro, en opinión de Rico, es probablemente una de las claves para la mejor comprensión de la comedia de nuestro Siglo de Oro.

La Dorotea fue el texto escogido por Francisco Ávila para su conferencia, en la que señaló como factor determinante a la hora de entender la obra el momento vital de senectud de un Lope que buscaba desesperadamente la definitiva consagración literaria, a la vez que un mecenas (o un puesto en la corte) que le permitiera sobrellevar desahogadamente su vejez. Por ello, restó valor a la narración de los amores juveniles del autor, amores que han venido siendo vistos por la crítica como clave interpretativa de la obra, y que no son sino un mecanismo que Lope, desde su situación, utilizó en la búsqueda de los objetivos ya señalados. Por su parte, Ana Cayuela analizó en una interesante conferencia aquellos preliminares de obras de Lope dirigidos a mujeres, lo que le permitió realizar un breve repaso a la poética de estos "paratextos", acompañado de un minucioso estudio de la representación de la figura de la mujer. Al final, quedó patente la imposibilidad de extraer datos "históricos" de estos breves textos, en los cuales, como en toda obra literaria, ficción y realidad se confunden en aras de la creación.

Aunque hasta ahora sólo hemos hablado de la labor poética del Fénix, su obra dramática también tuvo un espacio en las sesiones del Seminario, en esta ocasión de la mano de los profesores Díez Borque y Maximiliano Cabañas. El primero de ellos, intentó un acercamiento al Lope que escribía para Palacio, y para ello se sirvió de la comedia *El vellokino de oro*, obra representada en Aranjuez el año 1622 y que presenta multitud de problemas, tanto en el aspecto de su fijación textual como en el meramente material (el día de su representación hubo de ser suspendida antes de finalizar). Se trata pues de un texto que abre un sinfín de posibles líneas de investigación, tal como Díez Borque se ocupó de señalar a los futuros estudiosos de esta pieza. Por su parte, Cabañas recordó al Lope madrileño que recoge en sus obras las fiestas de la Villa y Corte, ya se trate de festividades religiosas, ya de palaciegas, y que a su vez colaboraba a menudo en ellas con sus propias obras.

Por último, no quiero dejar sin mención los trabajos que se ocuparon de los problemas bibliográficos y editoriales de nuestro autor. De los primeros se ocuparon los profesores Jaime Moll y Felipe Pedraza, que estudiaron, respectivamente, las personas de los editores de Lope y la problemática de las primeras ediciones de las *Rimas* de nuestro autor. En cuanto a los segundos, valgan como muestra el ya men-

cionado trabajo del grupo Pro-Lope de Barcelona y la edición del mismo Pedraza de las *Rimas*, presentada también durante este Seminario.

Mucho más dio de sí esta decimocuarta edición de Edad de Oro aunque su relato excedería los límites de esta crónica. No obstante, quiero finalizar destacando la masiva afluencia de estudiantes a todas y cada una de las sesiones (tanto en Madrid como en Cuenca), así como el excelente trabajo de los miembros de la Comisión Organizadora, gracias al cual se hizo realidad una vez más este encuentro.

PEDRO C. ROJO ALIQUE

Pedro Calderón de la Barca, *El divino Jasón*. Edición de Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti, Kassel: Universidad de Navarra y Edition Reichenberger, 1992, 261 pp.

Inaugura este volumen una serie destinada a editar todos los autos sacramentales conocidos de Calderón de la Barca, y son, precisamente, los editores generales de la colección, Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti, los encargados de ofrecer al público con la edición de *El divino Jasón* la primera muestra de este ambicioso proyecto al que todavía pueden adherirse aquellos investigadores que así lo deseen.

Buena parte de la extensa introducción está consagrada a desarrollar los aspectos fundamentales de esta empresa editora cuyo propósito no es otro que el de poner a la disposición de los especialistas y de los lectores interesados los autos calderonianos en ediciones críticas, fiables y bien anotadas con el fin de que el hispanismo cuente por fin con estos textos para su posterior y necesario análisis literario, ideológico y filológico. Se trata, por consiguiente, de establecer un orden más sensato en el laboreo científico: primero fijar los textos y luego examinarlos. Aunque parezca una obviedad, es bien conocido que no siempre se opera de semejante modo, y es frecuente la construcción de interpretaciones y análisis apoyándose en textos deturados, poco fiables, muy alejados de la intención primera del autor.

En el caso concreto de los autos sacramentales de Calderón, parece claro lo urgente de la tarea. De los cerca de ochenta autos conocidos, únicamente se han editado con fiabilidad menos de una decena, la mayoría a cargo del grupo de estudiosos de la Universidad de Hamburgo bajo la dirección de Hans Flasche. Pero, como con acierto apuntan Arellano y Cilveti, el proyecto alemán “adolece, a nuestro juicio, de una variedad de criterios y una dispersión que le impide constituir una verdadera solución al problema pendiente de los autos sacramentales de Calderón” (p. 8). Nuestros editores pretenden corregir este defecto con la elaboración de un plan o esquema de trabajo común para todos los autos, que se editarán en tomos individuales con una breve introducción literaria e ideológica, una más extensa que dé cuenta de los aspectos textuales, tras lo que se edita la obra con los pertinentes aparatos de observaciones ecclóticas, variantes y notas filológicas, así como con los índices de las voces anotadas.

Se pretende, asimismo, dedicar un tomo a las piezas breves (loas, entremeses y mojigangas). Ahora bien, en los casos en que se tenga seguridad de las piezas breves que acompañaron en su representación a un determinado auto, éstas se incluirán en el tomo en el que apa-

rezca dicho auto. De este modo se reconstruye con mayor exactitud el entorno teatral de la fiesta sacramental barroca.

Tras la presentación del esquema general, Arellano y Cilveti ofrecen a lo largo de un buen número de páginas unas utilísimas reflexiones sobre la edición de textos teatrales, con especial referencia al auto sacramental. El hecho de que éste sea el primer tomo de la serie, así como la condición de pórtico al proyecto editor que tiene la introducción, hacen especialmente valiosas estas reflexiones, puesto que han de entenderse como la personal y meditada opción de los editores ante el complejo universo de la edición de textos dramáticos auriseculares. A lo largo de cuarenta páginas se van planteando con claridad y rigor las cuestiones principales que afectan al proceso de la edición crítica: desde preguntarse qué se entiende por una edición crítica hasta cómo debe ser una nota.

Ha de quedar claro que los editores no pretenden con estas reflexiones establecer una plantilla inamovible que sirva para cualquier pieza teatral del Siglo de Oro. Si editar es necesariamente elegir entre los testimonios conservados, semejante elección dependerá de la situación precisa de un texto determinado y de la autoridad relativa de los testimonios. Por eso en ocasiones se podrá intentar la reconstrucción de un texto ecléctico, en otras tomar como base uno de ellos y consignar las variantes de los demás en el aparato crítico, o incluso habrá momentos en los que será preciso editar las dos versiones cuando el grado de diferencias sea demasiado grande para hablar simplemente de variantes. Con todo, sí que hay un denominador común en el ánimo de Arellano y Cilveti por lo que respecta al componente textual: ofrecer al lector y al especialista un panorama textual completo del auto que se vaya a editar consignando todas las variantes.

No menos enjundiosas son las reflexiones en torno a la fase de la *dispositio textus*. En este punto su intención también es firme: buscar siempre la claridad e inteligibilidad de la página editada. Para tal fin se proponen modernizar actualizando toda graffía que no tenga trascendencia fonética, al tiempo que en el espinoso asunto de la puntuación se intentará puntuar eliminando cualquier confusión. Nos parece acertada esta decisión, alejada de los purismos y de las argumentaciones conservadoras, por una sencilla razón bien conocida hoy día, y que no es otra que las graffías y la puntuación en los impresos áureos no son del autor, sino de los cajistas, y en los manuscritos no autógrafos, de los copistas. Y por lo que se refiere a los autógrafos, también es sabido que los hábitos de cada escritor tampoco son sistemáticos. Este criterio también les lleva a los editores a actualizar la acentuación y la división de palabras. Claro está, que todas estas consideraciones que persiguen la eliminación de las barreras que algunas ediciones críticas le ponen al lector no han de entenderse en el sentido de que el propósito de los editores sea una modernización a ultranza de los autos calderonianos que se vayan a ofrecer en una versión actualizada. No hay tal.

Otro punto de especial interés en toda edición es el de la extensión y número de las notas filológicas. Parece evidente, y así lo señalan Arellano y Cilveti, que el lector que no entiende un texto no saca ningún placer ni utilidad de él. Habida cuenta de ello, se propone para los autos la anotación de todo aquello que pueda ofrecer dificultad al lector y que le permita enriquecer su percepción literal de la obra. En este sentido, se considera por parte de los editores que resulta más eficaz acudir los lugares paralelos, del mismo o de otros escritores, donde esté empleada la expresión o el motivo que se anota antes que recurrir a los léxicos y diccionarios tradicionales. La única objeción que se puede poner a esta práctica es la de que los textos paralelos aportados tienen que aclarar el término, la expresión o el motivo, porque si no se caería en el error de los diccionarios, es decir, definir en círculo vicioso.

Este conjunto de reflexiones en torno al difícil arte de editar textos aúreos se ve ejemplificado en el auto calderoniano de *El divino Jasón*, obra que no ofrece demasiados problemas textuales al depender los manuscritos conservados de la edición primera del auto aparecida en la colectánea *Navidad y Corpus christi festejados por lo mejores ingenios de España en Diez y seis autos* (1664). En cambio, los editores no pueden asegurar con total certeza la autoría de esta pieza no recogida por Calderón en la lista enviada al Duque de Veragua, aunque sí que lo menciona Vera Tassis en la *Primera Parte de Comedias de Calderón* (1685). Al no haber tampoco razones para negar su autoría, Arellano y Cilveti dan como provisional la autoría calderoniana, “a la espera de investigaciones más certeras que otros colegas más capaces puedan realizar en el futuro” (p. 61).

El estudio introductorio del auto se completa con un análisis del funcionamiento de la alegoría en la estructura de éste, así como un examen del sentido de la pieza sacramental. No se descuida el apartado consagrado a estudiar la estética literaria y teatral del auto. Se cierra la introducción con una amplia nota textual, una documentada y extensa bibliografía y una lista de abreviaturas.

El texto se ofrece con muy pocos signos críticos que entorpezcan su lectura, solamente un asterisco para señalar tanto las variantes del texto como las de las acotaciones. Las notas, a pie de página, creo que cumplen perfectamente su misión: aclarar léxico, alusiones bíblicas, religiosas, culturales, etc. Para tal fin se valen de otros pasajes calderonianos o de otros autores coetáneos.

En resumidas cuentas, los editores cumplen con la tarea que se habían propuesto, la de proporcionar al especialista y al lector curioso un auto de Calderón en edición crítica; con todo lo que eso significa si, como es el presente caso, se lleva a cabo ajustándose a unos criterios científicos, rigurosos, inteligentes, es decir, unos criterios que no orillan al receptor último de la obra editada: el lector.

FRANCISCO FLORIT DURÁN

ACERCA DE UNAS *OBRAS COMPLETAS* DE CERVANTES*

1. Desde hace unos meses vienen apareciendo en los escaparates de las librerías unos volúmenes muy aparentes con *Obras Completas* de nuestros clásicos: Cervantes, Lope de Vega, Gracián, Galdós..., como si repentinamente se hubiera producido un milagro en la Filología Española y todo nuestro patrimonio literario hubiera alcanzado su grado de sazón, o como si toda la investigación, en este campo, hubiera llegado por fin a la meta soñada de golpe.

La alegría se acrecienta cuando de los títulos pasamos a haber algún volumen a las manos: la *Biblioteca Castro* está bien diseñada: papel, letra, espaciado, etc., son no solo convincentes, sino hasta elegantes sin estridencia. “Papel fabricado especialmente por Tervakoski Oy” en Helsinki; impresión en la Stamperia Valdonega de Verona; encuadernación de Hermanos Ramos, en Madrid. Sus precios, en consonancia, apuntan hacia librerías de roble macizo. Es la primera señal de alarma: ¿se habrán editado los clásicos cuidadosamente, pulcramen-

* Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas*. Edición de Domingo Yndurain, Madrid: Fundación Castro-Ediciones Turner, 1993, 4 vols.

te, bellamente, para que *no* se lean, como es vieja y bien lograda tradición en toda sociedad autocomplaciente? Si así fuera, hay que reconocer que por esta vez se ha superado a los antecesores más reconocibles: la benemérita *Biblioteca de Autores Españoles*, la colección *Obras Eternas* de la editorial Aguilar, *Bibliófilos*... Como en aquellos casos, la edición sugiere por alguna página escondida de los preliminares la "colaboración" o asesoría de algún filólogo, y justifica vagamente la procedencia de los textos, que se presentan a cuerpo limpio, sin notas ni aclaraciones. En algunos casos, como el de los volúmenes teatrales de Lope, la edición supone un franco retroceso, en este sentido, sobre una tradición bien instaurada, que permitía, por su disposición espacial, el reconocimiento de formas métricas, escenas, etc. Lo de romper una tradición editorial puede ser razonable novedad, cuando se mejora, pero parece capricho cuando destruye.

Puestos a pensar bien, que es de lo que se trata, hermos de suponer que se nos dan las inmortales páginas de Cervantes, Lope, Galdós, etc., en estado puro, inmaculadas, limpias del polvo y paja de la crítica, para que por fin lleguemos a ellas —es una tendencia de la literatura crítica ultimísima: escribir sin notas— sin la enojosa mediatez de afanes eruditos o filológicos que no estaban en la intención de Cervantes, por ejemplo. Y puestos a disfrutar de esta repentina oleada de clásicos: los textos sustituirán, con su pureza y autenticidad, la falta de notas explicatorias. Bien pudiera ser, aunque no se explica muy bien cómo el cuidado y atención que supone la edición de unas páginas con estas características se compadece con el chorro de volúmenes aparecidos (¿unos treinta en tan sólo unos meses?). Bien está. Vayamos a los primeros volúmenes, que recogen, como debe ser, la obra de Cervantes.

2. Precede a cada volumen una introducción, nota bibliográfica y nota sobre la edición. Pero, a poco de comenzar la lectura de ese prologuillo —y me encamino por el *Quijote*— uno empieza a tropezar por aquí y por allá en ciertos "inconvenientes" lingüísticos de poca monta; que luego se enredan con una puntuación poco grata; y que más tarde ataúnen a aspectos de interpretación... No, no parece que el editor esté profesionalmente preparado para acometer una tarea tamaña como la de editar a Cervantes, pues en su propio prólogo, de apenas unas 15 páginas, deja caer de todo: desde faltas de ortografía (quítese la tilde de "heroico", repetida, no por errata, hasta tres veces; en frases como esta: *el heroe individual es sustituido por un protagonista colectivo* [II, p. XIII]), el editor consigue no poner ni una sola tilde bien; para que comprobemos que no es una errata refrenda enseguida con un *diluidos* rematado con un *espontanea*), pasando por innumerables incorrecciones en la puntuación (ciérrense con coma todos los "sin embargo" que la llevan antes o el "sobre todo" de XXI, etc.), hasta los curiosos anacolutos al tratar de enlazar frases de sujetos distintos mediante la copulativa "y" (*passim*). Pero de anacolutos, pleonasmos, cacofonías e impropiedades está forjado ese enteco prólogo (véase por ej. el que comienza "la acumulación de historias...", XXVIII; "Y las dudas que a uno y otro les asaltan...", XXIX; "irisado en una constelación de temas poesías y ariostescas", XXX). No quiero abrumar, ni traigo a colación el galimatías lingüístico del prólogo en balde: se trata de editar a Cervantes, empezando por el *Quijote*, en una colección de clásicos para lectores de finales del siglo XX, poniendo cierto empeño. Mucho me temo que quien muestra tan poco respeto o tal incapacidad para controlar unas paginillas propias no esté en la mejor disposición para abordar con garantía la edición de Cervantes. Porque todos podemos caer en pequeños desajustes, en descuidos, redactar con rapidez, no corregir... Pero no parece que Cervantes sea el lugar para mostrar desidia o ignorancia. Y desde luego no lo es para alardear de carencias.

No quisiera, por tanto, ir más allá, valorar esas páginas, desde las que se invita al lector a entrar en el *Quijote*. Sencillamente, no se deben leer: se trata de la acumulación de lugares

comunes, mal ensamblados, en los que se hace gala de un desconocimiento supino de los últimos veinte años de cervantismo —que se despachan con una ignorante soberbia (XVIII)—: *algunos autores recientes, faltos, quizá de algo mejor que decir, publican libros en los que se defienden las ideas más peregrinas sobre el autor del Quijote y su obra.* Cuando en el volumen del teatro prologa que “es un ejercicio de adivinación imposible” saber lo que ha pasado con ciertas obras cervantinas, mete en un mismo saco nuevamente a toda la crítica, y priva al lector de lo que no es una adivinación: ¿conoce el editor los trabajos recientes de Stefano Arata? Evidentemente, no. ¿Qué hacemos con *La Conquista de Jerusalén*? El prologuista, resueltamente, no tiene nada que decir sobre *El Quijote*; y no conoce a los autores que sí que tienen qué decir y que lo han dicho.

En fin, encontraremos el texto después de una asombrosa nota bibliográfica que corrobora la soberbia o el despiste del editor. Canavaggio, Riley, Rivers, Russell... no aparecen por ahí, ni siquiera para sugerir alguna posibilidad de lectura posterior, ni siquiera para reconocer que se ha entrado a saco, en casos, en sus trabajos de crítica textual.

Suele preceder a los textos, en cada volumen, una nota editorial, que esclarece el origen del que se edita y las manipulaciones que sobre él se han operado para el lector de esta biblioteca. Por ejemplo, la nota editorial de el *Quijote* dice haber seguido la *princeps*. Entiéndese que quiere decir un ejemplar de la *princeps*, o quizás una edición facsímil. Y que ha tenido en cuenta unas cuantas ediciones modernas. Y que ha manipulado el texto modernizándolo (no se dice, en rigor, de qué manera) “dentro de lo posible”.

Pues bueno, vamos a ver un momento cuáles han sido los posibles del editor, tomando algún lugar descuidadamente. Sea la *Galatea*, que abrimos al azar, p. 159, *¡Pasos que al de la muerte / me lleváis paso a paso...*, poeta Marsilio. Las exclamaciones no están en la *princeps*. Son un sobreañadido de los editores posteriores que, a mi modo de ver, sobran. Hubiera hecho falta añadirlas, sin embargo, en otros lugares del mismo poema (por ejemplo en *Mirad qué desvarío*). Pero ya en el verso 12 de esa estancia el original *huygamos (si es posible)* se convierte en “huyamos, si es posible”, y luego el *scita* (pero otras veces *Scila* o *scita*, en el vol. III, p. 685) pasa al “escita”; *un solo punto mi dolor alibia* pasa a trascibirse “un solo punto ni dolor alivia”; *tiempla el rigor* se lee como “templa el rigor”, *condemnado* pasa a “condenado”; luego añade una hermosa tilde a “corpóreo” en *la cubriere mortal corporeo velo*, para construir un dodecaslabo, como hace siempre con *purpureo*, se trata de trisílabos llanos, siempre; otras veces ha añadido crema para deshacer hiatos (*Zapardiel, Mantuano...*), luego no se trata de hacer valer el sistema fonológico actual. Etc. Algunas de las lecturas señaladas pueden ser intención del editor, pero como no lo explica mínimamente en la notilla previa, no lo podemos saber: ¿moderniza las formas verbales arcaicas? Y los grupos cultos de consonantes, ¿qué criterio sigue? Abordar una tarea tan delicada desde unos supuestos tan zafios no puede producir más que dislates. Si en una sola hoja al azar ocurre este desbarajuste, imagínese el lector lo que llegaría a ser una reseña como la que Cervantes se merece. Pero es que Cervantes, estoy empezando a pensar, no se merece esta edición.

Pero, ¿de dónde procede tanta zafiedad? Pocas calas han hecho falta para calibrar el alcance de aquellos asertos. La modernísima colección ha utilizado muy a su sabor las técnicas más sofisticadas para el establecimiento de textos, los prodigiosos avances en telecomunicación, para avanzar ecdóticamente: en particular el uso de la fotocopiadora ha sido brillante, rápido y eficaz. De modo que el texto del *Persiles* ha sido fotocopiado con tal rigor de la edición de Avalle-Arce (en la editorial Castalia) que hasta las erratas y los cambios tipográficos

del editor californiano han pasado a la de Castro. No deja de tener gracia, pues el editor dice que ha seguido la edición de Sancha, confrontada con la primera edición “y se ha tenido muy en cuenta la de Avalle-Arce”. Y tanto. Ello es tan fácil de demostrar que basta con cotejar las tres últimas páginas: la fotocopiadora se ha empecinado en registrar todos y cada uno de los errores de la edición pirateada, añadiendo la sal de algunos que le sean privativos, para ensuciar un poquito más a nuestro primer escritor. Para el teatro, no hay duda, el texto reproduce los más de 350 errores de la vieja colección de la BAE, como se indica en nota previa, ignorando todo lo que se ha hecho con posterioridad a esa edición. Se ha añadido algún chiste para cervantistas, como el de seguir el texto del *Trato* y de la *Numancia* en la colección facsímil de la RAE. De esa edición se parte, y luego “se tienen en cuenta” otras. Teniendo en cuenta, por seguir el hilo, que *Los tratos de Argel* y *La Numancia* no están en el punto de partida, cierta curiosidad sí que tengo sobre el origen de esos textos. ¿Sabrá el editor algo sobre los manuscritos teatrales de Cervantes? De todos modos, ¿es que no ha habido otra edición posterior y mejor que la de la BAE hacia donde apuntar la fotocopiadora? Sí, pero ni siquiera se la menciona: la reciente edición de Florencio Sevilla y Antonio Rey, saludada en todo el mundo hispánico como un sustancial avance en el terreno de fijar los textos cervantinos; eso sí, carecía de esas condiciones y errores, que son las que han determinado (¡cuántas veces!) los derroteros de la investigación filológica en este país. Lo mismo se podría decir de las *Novelas Ejemplares* y de la *Galatea*. El editor no se ha molestado ni en reseñar adecuadamente las ediciones que fotocopiaba, y las ha citado, eso sí, de modo muy cervantino, a “dé donde diere”. El batiburrillo que se forma con Rodríguez Marín, Schevill, Avalle-Arce... provocaría a lástima y risa, si no se tratara de libros que van a ir a parar a todos los escaparates de las librerías. Se dice de *La Galatea* que se ha seguido para la fijación del texto la primera edición de 1585, las O.C. de Schevill y Bonilla, la de Francisco Rodríguez Marín y, en especial, la versión de J. B. Avalle-Arce, en la editorial “España-Calpe” (*sic*). Pase la errata patriótica, pero ¿está seguro de seguir una edición de *La Galatea* de Rodríguez Marín? ¿Cuál será? La de Avalle-Arce sí, porque es la que se fotocopia, pero no la que dice, sino la última, la más incorrecta, ya que la más antigua de Espasa-Calpe estaba más cuidada.

¿Y el *Quijote*, que es lo que primero hemos examinado, qué se ha hecho con el *Quijote*? Podemos respirar con alivio: se edita teniendo muy en cuenta, entre otras, la edición de Martín de Riquer... en la editorial Cátedra, dice, en 1962. El profesor catalán, profundo conocedor del mundo de las novelas de caballería y de Cervantes, hace tiempo que ha venido dando a la lectura una edición digna, anotada, correcta del *Quijote*. Eso sí, nunca publicó su edición en la editorial Cátedra (sí en la editorial Juventud, o en Planeta, por ejemplo). Por cierto que la única edición a cuyos criterios hubiera podido aproximarse, la muy meritaria de Vicente Gaos, es la que no se cita. Claridad, rigor, pulcritud...., pero sólo para los ojos, para que el libro repose su quietud y luzca su lomo, no para que el auténtico lector lo abra y se deleite con la lectura de sus páginas, que podían haberse dejado en blanco y habernos ofrecido los volúmenes a mitad de precio: su función hubiera sido la misma.

Hace ahora unos ochenta años, por 1914 (Centro de Estudios Históricos, número 1 de la *Revista de Filología Española*, número 1 del *Boletín de la Real Academia Española*, etc.), el desarrollo de los estudios filológicos en España se encarriló definitivamente por unos derroteros que —con pausas históricas lamentables— fue cobrando logros y prestigio, sencillamente porque comportaba dos condiciones fundamentales: el trabajo y el rigor. Estas dos cualidades no suelen, por desgracia, compatibilizarse con la premura y el amontonamiento. Editar una

página de Cervantes o de cualquier clásico es tarea de “particular juicio”, que exige aquellas cualidades por parte del filólogo. Y estábamos en el buen camino. Gran parte de nuestros clásicos habían sido tratados ya con particular mimo por estudiosos y filólogos, que habían ido depurando los textos, estableciendo pacientemente los lugares críticos, expurgando de paja los comentarios en ediciones anotadas... Repentinamente, oscuros afanes y oportunismos —lucrativos, sociales o vaya usted a saber— han entrado a saco en el frágil territorio de los textos clásicos para destrozar toda esta tarea. No sé cómo se va a continuar la colección, aunque todo parece indicar que seguirá intentando destruir, a su paso, todo lo que con tanto cuidado y tanto tiempo se había venido alcanzando, amparados en la desidia o en la ignorancia de algún asesor. Nos consta, sin embargo, la calidad de algún volumen, lograda a pesar de la editorial y de sus métodos. La cultura rápida, aparente y fácil es un signo de los tiempos, que embrutece los espíritus y desconcierta. Quizá sea ese el fin que la *Biblioteca Castro* persigue. Porque queda la última pregunta, la que todavía podría salvar el empeño de una tarea tan costosa como baldía: el público al que va dirigida la colección no parece, no puede, ser desde luego el de los arrimados al mundo de los clásicos, por deleite o por deber, quienes sin duda reconocerán que el texto que les llega, de Cervantes por ejemplo, es un texto ínfimo, deturpado, copiado, falseado, superado, utilizado como pretexto para una fundación o para saber Dios qué. ¿Será por tanto una colección dirigida al “gran público”, como se denomina ahora la edición de tirada amplia, que se espera satisfaga el ansia de cultura de lectores muy diversos, que no frecuentan por profesión, dedicación, vocación o estudios ese área? La respuesta es no: cuando a ese lector le lleguen, sin nota alguna, los más de doce mil vocablos cervantinos, de los cuales no va a entender bastantes, cerrará el libro y pensará que los clásicos no son para él. Y no digamos lo que pensarán de Gracián (*Inclinó todo político la cabeza haciéndole la salva, como a vino de una oreja, y todo crítico dijo: “¡Bueno!”...*); o de Quevedo (*Si tuviera lugar me charmorra / este pelo que traigo jacerino, y, si fuera posible, me calvara / y te aguardara como perro chino...*), cuando tenga que digerirlo a palo seco. Hasta cuando lea las viejas coplas de Jorque Manrique (“Recuerde el alma dormida...”) seguirá leyendo “recordar” con su significado moderno de ‘traer a la memoria’ y no con el de ‘despertar’. Ya que citábamos a Gracián, a lo mejor han aplicado los editores uno de sus oráculos: *Excuse el varón atento sondearle el fondo, ya al saber, ya al valer, si quieren que le veneren todos: permitase el conocimiento, no la comprensión... Nunca dé lugar a que alguno le alcance todo: mayores efectos de veneración causa la opinión y duda de adónde llega el caudal de cada uno que la evidencia dél, por grande que fuere.* La biblioteca Castro habrá conseguido apartarlos para siempre de la lectura de los clásicos, retirar a estos al sagrado lugar de la veneración, en donde el volumen lucirá su esplendor, repisa de la salita, vitrina de la abuela, cómoda del dormitorio, junto a un manual de cocina y una enciclopedia de Cousteau, algo más envejecidos, bien es verdad, el manual y la enciclopedia, por el uso. ¿Pero para qué uso esta exquisita colección de textos deplorables?

3. Bien. De todos modos he ahí los textos. Para hacer justicia a la colección he de reconocer que el *Quijote*, salvando lo que he dicho, es el texto que ha salido mejor parado. No así las restantes obras. No es cuestión de perder el tiempo con una crítica seria, que el volumen tan aparente parecía solicitar; bastará con un botón de muestra que ponga la guinda a las torpezas ya señaladas e invoque a la papelera. La extraigo del *Persiles*.

En la relación que sigue se muestra en la primera columna la lectura correcta de la *princeps*, a continuación sigue la lectura que hizo Avalle-Arce para la editorial Castalia, se trata de algunos casos en los que Avalle-Arce equivoca la lectura. Todas esas lecturas que la ed. de Castalia

equivoca y que no pudieron leerse en la princeps, porque no están, son errores de la ed. de Castalia. Pues bien, todos ellos se reproducen en la ed. de la *Biblioteca Castro*, a pesar de que el editor dice haber seguido la ed. de Sancha, confrontada con la primera edición y que “se ha tenido muy en cuenta” la de Castalia. Tan en cuenta se ha tenido, que se ha fotocopiado con todos esos errores, “a la letra”. Los dos números finales identifican las páginas de la ed. de Avalle Arce y de la ed. de la Biblioteca Castro en donde se encuentra el pasaje. El trabajo se podría continuar —es cuestión de tiempo y paciencia— hasta llegar a unas 300 lecturas comunes de errores. En crítica textual eso está muy claro, y en sentido común: la ed. de Castro ha fotocopiado la de Castalia, sin decirlo. Lo mismo ocurre con el teatro, las *Novelas Ejemplares*, la *Galatea*...

Lect. de la <i>Princeps</i>	Lect. equivocada de Castalia	Lect. de la ed. Castro
<i>Historia de los trabajos de Persiles</i>	<i>Historia de Persiles</i>	(37, 395)
<i>Oído decir que</i>	<i>Oído que</i>	(83, 440)
<i>luego luego</i>	<i>luego</i>	(125, 482)
<i>A todas estas pláticas</i>	<i>A todas pláticas</i>	(258, 618)
<i>la nave donde</i>	<i>la nave</i>	(281, 664)
<i>por ver si verían</i>	<i>por ver si vieran</i>	(331, 663)
<i>levantarme de los riscos</i>	<i>levantarme de los riesgos</i>	(316, 679)
<i>respondió la señora</i>	<i>replicó la señora</i>	(318, 681)
<i>daros cada cien</i>	<i>daros a cada uno cien</i>	(347, 709)
<i>fueron bien recibidos</i>	<i>fueron recibidos</i>	(355, 716)
<i>condecender con su demanda</i>	<i>conceder con su demanda</i>	(379, 740)
<i>acreditarme con vos</i>	<i>acreditarme con voz</i>	(393, 753)
<i>le dijo le descubriese</i>	<i>le dijo que le descubriese</i>	(422, 787)
<i>la malicia de la Iulia</i>	<i>la malicia de la judía</i>	(453, 817)
<i>Etc., etc., etc.</i>		

PABLO JAURALDE POU

CATEDRÁTICO DE LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO
(UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)

Mariarosa Scaramuzza Vidoni (ed.), *Rileggere Cervantes. Antologia della critica recente*. Milán: LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 1994, "Esedra. Collana di Letture", nº. 12, 360 pp.

No es infrecuente, en el campo del cervantismo, la publicación de antologías que recogen trabajos diversos sobre la vida y la obra de Cervantes. Su valor es alto, pues incorporan estudios fundamentales, de difícil acceso en ocasiones y, además, según los criterios seguidos en cada una, ofrecen al lector interesado una visión amplia, abierta, variada, de la crítica sobre Cervantes. A la ya antigua de Flores y Bernardete (*Cervantes Across the Centuries*, Nueva York: Dryden Press, 1947) y a las más próximas a nosotros de Lowry Nelson Jr. (*Cervantes, a Collection of Critical Essays*, N. J.: Prentice-Hall, 1969), Georges Haley (*El "Quijote" de Cervantes*, Madrid: Taurus, 1984) y Ruth S. El Saffar (*Critical Essays on Cervantes*, Boston: G. K. Hall, 1985), ha de añadirse ahora la de Mariarosa Scaramuzza Vidoni, que reseño a continuación.

La profesora Scaramuzza, de la Universidad de Milán, subtitula el libro *Antologia della critica recente*. En efecto, a diferencia de los trabajos anteriormente citados, esta antología se centra casi exclusivamente en trabajos publicados desde los años setenta de este siglo. Se trata, pues, de una selección parcial, pero interesante y valiosa, que ayuda a conocer un período de la crítica cervantina. Un período que, como se ha venido resaltando desde diversos lugares, ha sido rico y fructífero.

El valor del libro de la profesora Scaramuzza no reside sólo en la inteligente selección de los trabajos —veinte en total, de autores renombrados en el cervantismo—; sino también en la introducción que la encabeza, donde, en 63 apretadas páginas, analiza las principales vías de estudio de la obra cervantina seguidas por la crítica a partir de 1970.

Tras un breve párrafo introductorio en el que la autora señala sus objetivos ("Questa raccolta è appunto un tentativo di presentare le maggiori innovazioni di questo periodo", p. 7), y de incluir en nota los principales instrumentos bibliográficos cervantinos (añádase Michel Moner, "Vingt ans d'études cervantines [1967-1987]", *XVII^e Siècle*, 160, 3 [1988], 313-316), comienza el estudio en sí, dividido en seis apartados.

El primero de ellos (pp. 8-17), bajo el título general de *Narratología*, analiza este campo de estudio de las obras cervantinas muy frecuentado desde mediados de los años sesenta: antecedentes, principales cultivadores (Haley, El Saffar, Parr), aplicaciones prácticas (*Retablo de las maravillas*, *Quijote*); trabajos fundamentales (Socrate, Lázaro Carreter); conexiones entre el dialogismo bajtiniano y la narratología francesa, importancia y función de los diversos narradores, el papel de Cide Hamete, etc. Acaso hubiera sido necesaria una mayor extensión en los antecedentes y en el proceso según el cual los estudios estilísticos de los años cuarenta y cincuenta han dado paso a los analizados aquí. Necesaria hubiera sido también la inclusión de los trabajos sobre estas cuestiones de Claudio Guillén, Pablo Jauralde, Jesús Gómez, Mercedes Gracia Calvo y Carmen R. Rabell. Todos ellos ayudan a comprender la importancia y significación de este tipo de análisis y abren otras perspectivas. Los textos seleccionados en este apartado ilustran adecuadamente algunas de las diferentes maneras de aplicar los conceptos derivados del dialogismo bajtiniano y la narratología a la obra de Cervantes: al trabajo de Lázaro Carreter sobre la prosa del *Quijote* siguen otros de Aldo Ruffinatto, L. Terracini, M. C. Ruta, J. A. Parr y R. Rossi.

El segundo apartado (pp. 18-23), *Teatralità*, muestra la importancia de dos aspectos de la obra cervantina estrechamente interrelacionados: el teatro de Cervantes, y la influencia de

este género en sus textos narrativos. La revalorización del teatro cervantino es un hecho palpable que se muestra no sólo en la publicación, por primera vez, en 1987 de una edición completa y rigurosa del mismo, así como de otros estudios de interés (Canavaggio, García Lorenzo, Rey Hazas, Sevilla Arroyo, Zimic...); sino también en el éxito de público que obtuvo la representación en el madrileño teatro de la Comedia de *La Gran Sultana*, por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, durante la temporada teatral de 1992-1993 (véase ahora, Luciano García Lorenzo, "Cervantes, Constantinopla y *La Gran Sultana*", ACer, XXXI [1993], p. 211; y lo que digo en "El cervantismo del curso 1992-1993", *Edad de Oro*, XIII [1994], p. 203). El corpus teatral cervantino puede verse además aumentado tras el descubrimiento en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid de la comedia *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón* (para su descubrimiento y atribución, véase S. Arata, "La Conquista de Jerusalén, Cervantes y la generación teatral de 1580", *Criticón*, 54 [1992], 9-112). Scaramuzza señala los hitos fundamentales de tal revalorización y reitera el carácter experimental que la crítica más autorizada otorga al teatro cervantino (p. 21), no sin señalar también su posible clasificación, así como algún elemento de la rivalidad Cervantes-Lope. El resto de este segundo apartado se dedica a reseñar los trabajos —numerosos— que han resaltado la influencia del teatro en aspectos varios de la obra cervantina en prosa. Lejos queda ya la vieja hipótesis de Miguel Herrero sobre el origen teatral de todas y cada una de las *Novelas ejemplares*. En los años ochenta y principios de los noventa han señalado posibles elementos teatrales Syverson-Stork, Ruta, Cattaneo, Arboleda, Baras, Martín Morán —citados por Scaramuzza— y, asimismo, Diane Chafee Sorace, K. L. Selig, Arturo A. Fox, Juan José García, José Luis Ramos Escobar, Helen H. Reed, Stephen Gilman, etc. Todos ellos profundizan, matizan, desarrollan un campo de trabajo que abrieron —en los años sesenta— Guillermo Díaz Plaja, Francisco y Domingo Ynduráin, José Luis Varela. No obstante, este concepto de teatralidad, útil y provechoso a veces, debe manejarse con cuidado, pues en ocasiones puede llevar a considerar como teatral alguna técnica novelesca clara, etc.

Ha sido a finales de los años setenta y durante los ochenta cuando ha empezado a estudiarse por extenso y con precisión el rico venero de lo popular en la obra cervantina. La vieja definición del *Quijote* como "monumento folklórico" (Menéndez Pelayo) alcanza ahora plena validez tras los relevantes estudios de Mauricio Molho, Agustín Redondo, Monique Joly, Michel Moner y, a mi entender, el pionero de todos ellos, Maxime Chevalier. Cuentos folklóricos incluidos en diversos lugares cervantinos, refranes, frases hechas, recursos de la oralidad, elementos procedentes del carnaval, concepto bajtiniano de cultura popular, etc., son algunos de los aspectos estudiados por los cervantistas arriba enunciados y por otros que les han seguido. Scaramuzza señala y analiza los principales exponentes de esta corriente crítica y selecciona cinco textos para ilustrar este tercer apartado, *Folklore, oralità, mnemotecnica* (pp. 23-39). El primero lo constituyen fragmentos del conocido trabajo de Molho sobre la raíz folklórica de Sancho Panza; el segundo es la versión abreviada del trabajo de Redondo sobre Don Quijote (es decir, la aparecida en las *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, y no la aparecida en la *NRFH*, 29 [1980], 36-50, bajo el mismo título: "El personaje de Don Quijote: tradiciones folklórico-literarias, contexto histórico y elaboración cervantina"). Este es, precisamente, uno de los trabajos más significativos de A. Redondo. Pienso, sin embargo, en el interés que habría tenido la inclusión de algún otro, de carácter más general, que sintetiza su manera de estudiar el *Quijote* (v. g., "La tradición carnavalesca en el *Quijote*", Javier Huerta Calvo [ed.], *Formas carnavalescas en el arte*

y la literatura, Barcelona: El Serbal, 1989, 153-181; o "El *Quijote* y la tradición carnavalesca", *Anthropos*, 98-99 [1990], 93-98). A continuación siguen dos trabajos de M. Moner y A. Egido que analizan el concepto de oralidad desde perspectivas distintas. De esta forma, mientras Egido observa detalladamente cómo en el *Persiles* Cervantes utiliza "técnicas de oralidad previstas por la retórica clásica y también por las del discurso oral en general" (p. 34), Moner muestra algunos elementos, recursos, etc., que le han llevado a postular que la obra cervantina en prosa "a été également profondément marqué par les stratégies narratives et les techniques de dynamisation des conteurs" (M. Moner, *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Madrid: Casa de Velázquez, 1989, p. 309). El último texto seleccionado es de José Manuel Martín Morán y lo constituyen fragmentos de su libro *El "Quijote" en ciernes*, referidos a su tesis sobre la posible explicación de los descuidos que se han creído descubrir en el *Quijote* en función de que la obra pudiera estar destinada a una difusión oral; tesis esta sobre la que me he permitido dissentir (véase *Edad de Oro*, XII [1993], pp. 376-377). Algunos aspectos de lo popular han quedado fuera de la selección: cuentos populares folklóricos, lenguaje sermonario, refranes, etc. Maxime Chevalier y Monique Joly han publicado precisos estudios al respecto que quizás pudieran haber sido incorporados.

Otra fructífera vía de análisis de los textos cervantinos, muy seguida por la crítica italiana, francesa y anglosajona, constituye el de la aplicación a ellos de la teoría psicoanalítica en sus diferentes vertientes. Conocidos hispanistas —Carroll B. Johnson, Ruth S. El Saffar, Louis Combet, Rosa Rossi, etc.— son algunos de los exponentes más destacados de esta corriente crítica. A ella dedica la profesora Scaramuzza el cuarto apartado (pp. 39-48), en el que, tras señalar la posible influencia de Cervantes en Freud a la hora de crear su teoría del psicoanálisis, indica algunos antecedentes, principales cultivadores, etc. Dedica atención especial al conocido trabajo de Combet (*Cervantes et les incertitudes du désir...*); y a los estudios feministas de El Saffar. Han quedado fuera, por ejemplo, el estudio jungiano de Weiger, los de C. Bandera basados a su vez en los de R. Girard, la polémica sobre estas cuestiones que se desarrolló en el seno de la revista *Cervantes* (1981 y 1982), la vertiente filológica (Monique Joly, Agustín Redondo, Salvador Fajardo, Héctor P. Márquez...) A los textos seleccionados (L. Combet, Donatella Pini Moro y Ruth El Saffar) cabría añadir también alguno de Carroll B. Johnson, pionero y destacado representante de este tipo de acercamiento a la obra cervantina.

El influyente libro de José Antonio Maravall *Utopía y contrautopía en el "Quijote"* (1976) ha originado una serie de estudios que aborda aspectos diversos del posible contenido utópico de esta y otras obras cervantinas. A analizar dicha corriente crítica dedica Mariarosa Scaramuzza el quinto apartado, *Testi e contesti* (pp. 48-56). Tanto el análisis como la selección de textos efectuada son acertados, si bien los trabajos de Riley y Romero se ocupan de aspectos un tanto colaterales al resto. Me parece interesante sobre todo su análisis del libro de Maravall y el de la presencia de un lenguaje utópico en otras obras cervantinas (p. 53).

El último apartado de la introducción está dedicado a señalar algunos aspectos que han quedado fuera (pp. 56-61) y a unas conclusiones finales (pp. 61-63) con las que estamos de acuerdo en líneas generales, si bien alguna de ellas hubiera requerido una explicación más extensa (v. g. la primera sobre la unidad de la obra cervantina). Destaco la última, sobre la variedad y amplitud de la exégesis cervantina de este período: "Come punto conclusivo infine possiamo dire che si viene accettando un pluralismo di approci interpretativi [...] Non si può verosimilmente pensar di superare questa situazione stabilendo un metodo o approccio assoluto, capace di render conto da solo di tutti gli aspetti dell'opera di Cervantes" (p. 62).

Completa esta introducción una bibliografía muy extensa (pp. 65-88), de cerca de trescientas entradas. Algunas ausencias: Américo Castro, reeditado en 1990; Emilio Orozco, S. Gilman, libro de Close sobre el *Quijote*.

Me permito a continuación efectuar algunas consideraciones de carácter general sobre esta antología. En primer lugar, aunque referida a toda la obra cervantina —así lo da a entender el título— parece más bien pensada sólo para el *Quijote*. De los veinte textos seleccionados sólo cuatro no se refieren a nuestra novela más universal. De la poesía cervantina nada se dice y *La Galatea* queda reducida a una nota a pie de página. En segundo lugar, el análisis de las corrientes críticas seleccionadas es ajustado, preciso, valioso. Sin embargo, han quedado fuera otros aspectos, vías de análisis, líneas de investigación (además de los señalados en el apartado sexto): discusión sobre criterios editoriales, estudio histórico, discusión sobre la validez de los términos *romance / novel*, la problemática en torno a la génesis del *Quijote* y el *Persiles*, la influencia del *Quijote* de Avellaneda, etc. Finalmente, hay alguna corriente crítica que se estudia sin tener en cuenta sus antecedentes, como si hubiera nacido de la nada: capítulos como los dedicados a la *teatralidad* y el *psicoanálisis* hubieran requerido una contextualización más precisa, como así se hace en otros casos.

Libro muy cuidado en su aspecto editorial, en él Mariarosa Scaramuzza ha presentado un estudio y antología de la crítica reciente sobre Cervantes y sus obras muy útil, de ayuda valiosa no sólo para el lector experto en el terreno cervantino, sino también para lectores no especializados, que se acercan a Cervantes por vez primera.

JOSÉ MONTERO REGUERA

Luis de Góngora, *Soledades*. Ed. de Robert Jammes, Madrid: Castalia, 1994, 733 pp.

La necesidad de una edición de las *Soledades* que sustituyera a la benemérita en su tiempo —pero hoy insuficiente— de Dámaso Alonso ha estado durante las últimas décadas en el pensamiento de todos los gongoristas. Autores como Carreira (Castalia: 1986) o Pérez Las-heras-Micó (Taurus: 1991) apuntaron, en sus respectivas antologías, los criterios para llevar a buen puerto tal empeño, aunque nadie hasta Robert Jammes se había decidido a enfrentarse decididamente a la tarea. El resultado, que aquí reseñamos, es el fruto de años de dedicación (en 1984, *vid. infra*, ya señala que lleva trabajando en la edición desde hace dos). A lo largo de ellos, el crítico francés ha sometido a continuas reconsideraciones su labor, como muestran las innumerables correcciones realizadas sobre el adelanto publicado en 1987 (*vid. infra*) o el rechazo de hipótesis mantenidas en trabajos anteriores. No fue fácil, pero el resultado, como veremos a continuación, valió la pena.

El volumen se abre con un estudio en el que se analizan, con rigor y claridad, los principales problemas de la obra. En «I. La redacción de las *Soledades*», el autor se ocupa por extenso de la situación de don Luis al comenzar la redacción del poema y de las distintas fases creativas por las que éste pasó. La primera versión debió de comenzarse en los primeros meses de 1613, mientras que los últimos versos de la segunda *Soledad* debieron de escribirse entre los años 1619 y 1626. Estas fechas, señala Jammes, no contradicen la apuntada por

Chacón —1614—: el manuscrito reflejaría en realidad el momento en que Góngora tuvo una versión «definitiva» del poema, pendiente tan sólo de lo añadido posteriormente ante la insistencia de sus admiradores.

Sigue un resumen del poema (muy similar al que se encuentra en *La obra poética de Don Luis de Góngora*, Madrid: Castalia, 1987, pp. 483-7), que sirve para defender la importancia de su contenido narrativo («Por mi parte estoy persuadido de que el esquema que Góngora tenía en la mente era el de una verdadera novela, en la que se revelarían, poco a poco y con varias vueltas atrás, todas las peripecias de la vida sentimental del peregrino», p. 37). Este tejido habría quedado, sin duda, más patente de haberse completado la idea originaria de una obra dividida en cuatro partes. De esta concepción inicial se ocupa en el subapartado 2. *Las cuatro «Soledades»*. Aquí, dejando a un lado la cautela mostrada en *La obra poética...* («Pero yo estoy convencido de que Góngora sólo había pensado originalmente escribir un solo poema», op. cit., p. 490; la versión francesa es de 1967), Jammes defiende de modo abierto la tesis de que Góngora tenía al iniciar la redacción del poema la intención de dividirlo en cuatro momentos. Así, basándose en las coincidencias del peregrino (cuyos rasgos estudia en otro de los subapartados) con la personalidad del protagonista del romance *Cuatro o seis desnudos hombres*, se atreve a apuntar una posible conclusión feliz para la cuarta Soledad (4. *El hipotético desenlace*): un mensajero acude al yermo en busca del solitario enamorado, para llevarle una carta con el perdón de su dama.

A continuación, unas breves páginas se dedican al significado del término *soledad* en esta obra, tras lo que se ocupa de la localización geográfica del poema: imposible de identificar en el caso de la primera *Soledad* (combinación imaginaria de cuadros), lo cual no es obstáculo para que señale la fuente de algún pasaje concreto, tal como el episodio del albergue. En él, Jammes ve reflejadas posibles vivencias de Góngora en su viaje de regreso de Salamanca en 1593, durante el que pudo conocer algún «pastoral albergue» como el descrito en el poema. Más explícito es a la hora de localizar el lugar donde se desarrollaría la segunda *Soledad*. Gracias al testimonio de Pedro de Espinosa (que señala que el cazador retratado en los versos 809-23 es el conde de Niebla), abandona la hipótesis defendida en *La obra poética...* (allí sitúa como escenario de la acción la zona de Lepe y Ayamonte). En su opinión, la historia debe de transcurrir en la parte de la provincia de Huelva situada entre la ciudad del mismo nombre y Niebla. Este marco geográfico se especifica con mayor precisión en la nota 66: «Desde el puente de San Juan del Puerto (unos diez kilómetros al noroeste de Huelva) se ve perfectamente, a pesar de todos los trastornos ocasionados por una industrialización anárquica, lo que podía ser el paisaje de la segunda *Soledad*» (p. 73).

La mención al conde de Niebla lleva al autor a ocuparse de los dedicatarios de la obra. No sólo se dirige al duque de Béjar (quién, en su opinión, no fue tan mal protector de los artistas como pretendía Rodríguez Marín en su edición del *Quijote*), sino también, en la medida en que aparece su retrato en el pasaje ya citado, al Señor de Niebla. La introducción de un personaje real en la obra no supone, de modo alguno, que Góngora vuelva «la espalda al mundo de las *Soledades*, tal como él lo veía, para volverse hacia el mundo de la Corte» (p. 80). Como demuestra Jammes, este noble «podía encarnar él también, tan legítimamente como el pescador viejo o los novios labradores, aunque a un nivel diferente, el ideal de las *Soledades*» (p. 80).

Sigue un excelente resumen de la difusión de la obra y de la polémica que levantó, tras el que se aborda (apartado V) el estudio de la lengua poética de Gongóra. Comienza con un exa-

men de las dificultades normalmente atribuidas al poema (uso de cultismos, del hipérbaton, de períodos largos, de excesivas figuras retóricas). El análisis detallado de cada una de ellas lleva al autor a concluir que, aun reconociendo la «oscuridad», se debe a causas bien diferentes: «Se pueden discernir tres niveles de dificultades: primero, las de carácter léxico, o gramatical, debidas en parte al vocabulario culto (pero casi únicamente cuando se trata de cultismos semánticos), y sobre todo a la supresión (o la disimulación) parcial de los indicios gramaticales y estilísticos que estructuran “normalmente” una narración; en un segundo nivel, hemos hallado el carácter sistemáticamente alusivo del poema; y en un tercer nivel, la abundancia de conceptos, a menudo insospechados, fuente de las dificultades más arduas» (p. 125).

Otro aspecto estudiado es la *Función de la retórica* en la obra. Jammes analiza la comparación y la perifrasis, y demuestra en ellas una doble función: al nivel de la *dispositio*, «facilitan el enriquecimiento de su materia»; al de la *elocutio*, «permiten al autor evitar el posible prosaísmo de las narraciones o las descripciones, y mantenerse en el tono lírico que manifiestamente prefiere» (p. 135). Este apartado finaliza con el estudio de la hipálage, precedido de un análisis del oxímoron, figura ésta especialmente notable cuando Góngora se acerca al dominio mitológico. En este último campo, y en contra de la creencia generalizada, don Luis se muestra muy independiente de la tradición (generalmente ovidiana) y reelabora a menudo los mitos que utiliza. En las *Soledades*, sólo se aprecia una total dependencia de la tradición mitológica en el canto de bodas de la *Soledad* primera. Sin embargo, esa posible falta de verosimilitud en el poema queda explicada en la siguiente nota: «[...] Nos pueden parecer inverosímiles —para atenernos a criterios literarios de la época— las doctísimas estrofas que cantan estos aldeanos; pero si recordamos que, en la realidad, estos mismos campesinos ignorantes se reunían en la iglesia de su aldea para cantar en latín, en griego y en hebreo (“Asperges me, Domine”, “Kyrie eleison”, “Hosannah in excelsis”, “Dominus Deus Sabaoth”, etc.), empezaremos a comprender que la ficción gongorina no es tan absurda...» (nota 126, p. 139).

El repaso a la lengua poética se cierra con el estudio de algunos aspectos de la versificación, quedando patente la importancia de la rima para Góngora (razón por la cual no hay ningún verso suelto en las *Soledades*). Se apunta la «tendencia a reunir musicalmente, gracias a la rima, las frases sucesivas, como para suprimir cualquier paralelismo entre la arquitectura sintáctica de un periodo y las varias combinaciones de los consonantes» (p. 156); también el gusto por el alejamiento de dos rimas consonantes (llegando a encontrarse intervalos de más de diez versos). Todo ello obliga al lector (como ocurre con los usos léxicos o gramaticales) a estar muy atento para, en este caso, no perder la musicalidad del poema. Resaltando la importancia de estas características, confronta las dos partes de las *Soledades*. La comparación muestra cómo se van confirmando paulatinamente en la obra las tendencias apuntadas y, por tanto, su uso consciente por parte del autor.

Tras el estudio, Jammes incluye un importante apartado bibliográfico, que divide en dos secciones. En la primera recoge, ordenadas y numeradas por orden alfabético de autor, las obras citadas en la introducción y las notas, hasta un total de 181 entradas. La segunda pretende completar a la anterior y recoge algo más de 80 títulos (en este caso, no hay una entrada para cada trabajo, sino que se agrupan en la correspondiente a su autor). Se trata de una muy completa bibliografía, que, sin embargo, presenta algún lunar: me refiero a los diferentes criterios de entradas bibliográficas observados (unas veces se usan paréntesis y otras no, en los trabajos colectivos no siempre aparecen los editores) y a algunos errores, como el de

denominar en la entrada 86 a esta revista como *Siglo de Oro*, en vez de *Edad de Oro* (aunque aparece con su nombre correcto en la nota a I, 4), etc.

Respecto al texto, Jammes declara en la «Nota previa» (pp. 177-80) que para su establecimiento sigue a Chacón, consultando cuando es necesario las ediciones de D. Alonso y Carreira. El texto del códice es transcritto con fidelidad, modernizando y normalizando ortografía y puntuación, y conservando posibles reflejos de peculiaridades fonéticas. Respecto a las vacilaciones observadas en el manuscrito señala: «Chacón escribe una vez *fragante* y dos veces *fragrante*; *proprio* (una vez) y *propio* (cuatro veces); *safiro* (2) y *zafiro* (2); *columna* (3) y *coluna* (1); *extremo* (4) y *estremo* (2); *anudar* (3) y *añudar* (1); *los márgenes* (1) y *las márgenes* (1). He preferido conservar estas variaciones, porque no se puede saber de momento cómo Góngora pronunciaba y escribía estas palabras» (p. 177). Sin embargo, preocupado sin duda por otros problemas, no será siempre consecuente con esta declaración y a lo largo del texto encontramos alternativamente las formas *estremos* (I, 608, Chacón *extremos*), *estremo* (II, 475, Chacón *estremo*), *extremos* (II, 207, Chacón *estremos*; II, 529, Chacón *extremos*), *coluna* (I, 547, Chacón *columna*; II, 761, Chacón *columna*). Algo similar, aunque no lo mencione en la cita arriba reproducida, ocurre con la elección de la forma *estranjero* para transcribir el original *estrangero* (I, 351; II, 240; II, 682; II, 930) pudiendo haber optado (como hacen los demás editores) por la forma moderna *extranjero*.

En otras ocasiones es la rima la causante de ligeras incoherencias, como ocurre con las formas de Chacón *Egypto* (I, 957; II, 829) y *egypcia* (II, 761), transcritos siempre en la forma moderna con la excepción del verso I, 493 (Chacón *Egypto*), en que la rima obliga a adoptar la forma *Egito*. Lo mismo en el verso II, 761 donde se sustituye la forma *columna* de Chacón por *coluna*.

Algo similar sucede, aunque esta apreciación es discutible, en las soluciones dispares ofrecidas a las formas de Chacón *yerba/-s* (I, 826; I, 914; II, 958) y *yedra/-s* (I, 219 —hay más ejemplos—), solucionadas respectivamente como *herba* y *yedra*, cuando nada impediría la solución *herba/hiedra* o *yerba/yedra* formas todas ellas admitidas por el *Diccionario de la Real Academia*. En apoyo de esto, en el verso II, 877 encontramos en Chacón la forma *ierba*, que exigiría la misma solución que *iugo* (que Jammes transcribe como *yugo*).

También quiero señalar la forma *estrépito* de II, 974, que sustituye a la forma de Chacón *strepitu* (solución ya adoptada por D. Alonso y Beverley). Lo curioso de este caso es que Jammes indica en nota: «Teniendo en cuenta que estos versos finales, escritos a instancia de Antonio Chacón, le fueron sin duda entregados directamente por el autor, se puede suponer que Góngora lo escribiría así, *strepitu*, conservando la grafía latina, aunque no se trata de una palabra nueva en castellano». De reconocer esta circunstancia (y máxime cuando no se modernizan formas como *scena*, I, 624, o *sceptro*, II, 823), ¿por qué no respetar la grafía gongorina? Parecido es el caso de I, 517, donde Chacón escribe *de este*, forma moderna que, sin embargo, es apocopada por Jammes (*deste*), siguiendo aquí a D. Alonso y no a Carreira. Más dudoso es el problema planteado por *conyugal* en el verso I, 802. D. Alonso, Beverley y Carreira transcriben *conyugal*, y probablemente es lo correcto. Sin embargo, en posición inferior, Chacón no parece utilizar nunca *j* en vez de *i* (si bien es cierto que lo normal es que el sonido aparezca entre vocales y no en posición implosiva), por lo que el mantener la grafía tal cual, como hace Jammes, es en este caso una cautela necesaria.

Continuando con las intervenciones en el texto declaradas la «Nota», hay que mencionar la adopción de la forma «loísta» del pronombre personal complemento directo, apoyada en

una sólida tradición crítica que considera el leísmo presente en Chacón contrario al andalucismo de Góngora. Al respecto, cabe sólo señalar II, 684 (“...donde *le* esperaban / a un remo cada joven ofrecido”), donde *le* es complemento directo y por tanto debiera corregirse por *lo* para seguir el modelo propuesto.

En cuanto a la acentuación, procura seguir las normas académicas, respetando por encima de ellas, cuando es necesario, las exigencias de la métrica. De ahí que no acentúe *aun* (siempre monosílabo, aunque signifique ‘todavía’), o *alqueria* en I, 96 (respetando la sinéresis, circunstancia que prefirieron no señalar D. Alonso y Carreira).

Respecto a la puntuación, introduce únicamente los signos imprescindibles, dejando de lado la raya larga (—) utilizada con profusión por D. Alonso. Mantiene «todos los paréntesis de Chacón, porque el examen de las primeras copias permite suponer que existían en los borradores del autor», sustituyéndolos «por rayas, conforme al uso moderno, únicamente cuando introducen un inciso en un discurso» (ambas citas en p. 178). A este respecto, cabe señalar algún pequeño despiste, ya que de respetar todos los paréntesis de Chacón deberían también aparecer en Dedicatoria 14, 18; I, 872 y en II, 666-738, 939; mientras que en II, 151, 543 debiera haber rayas. Por otro lado —y para evitar malos entendidos—, se ha de advertir que algunos de los paréntesis presentes en este texto (como los de I, 284-6, 420 y II, 18-9) se deben a la intervención del editor y no a la de Chacón.

Fuera de lo ya mencionado (cuestiones todas de criterio editorial), Jammes solamente se aparta del manuscrito —siempre en busca de una lectura más correcta—, en los siguientes lugares:

— I, v. 4. *todo* (Chacón *todos*). Igual que Carreira y Pérez Lasheras-Micó. Justifica la corrección en nota, en la que, sin embargo no menciona que se separa del códice: «así hay que leer, con la mayoría de los mss., y no “*todos*”, como imprimen desgraciadamente las ediciones modernas».

— I, v. 171. *destemplado* (Chacón *de templado*). Sigue en esto a la mayoría de los editores modernos. Justifica en nota la variante.

— II, v. 67. *el Sur* (Chacón *el Sol*). Corrección que coincide con la de los demás editores y que se acompaña de la correspondiente nota explicativa.

— II, v. 355. *culta lira* (Chacón *oculta lira*). No enmendado ni por Beverley ni por D. Alonso (en las antologías no aparece este pasaje). Se justifica en nota.

El texto resultante de todas estas operaciones es limpio y correcto, y en él sólo he apreciado la presencia de dos pequeñas erratas (tributo obligado para todo editor de una obra cercana a los dos mil versos): *zanefa* (en vez de *cenefa*, Dedicatoria, 24), *a tiempo* (en lugar de *al tiempo*, II, 521). Otro ligero error, probablemente de origen informático, se aprecia en la nota I, 693, que al referirse al verso 1072 debiera hacerlo al 1077; el error se repite en la nota I, 1072, que debiera de ser la I, 1077.

Dejando a un lado las espinosas cuestiones textuales, es necesario referirse a la novedosa presentación del contenido del poema, su perífrasis y sus notas, adelantada ya por Jammes en un artículo del año 1987 («Ensayo de una edición de las *Soledades*», en Jesús Cañedo e

Ignacio Arellano, eds. *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*. Pamplona: 1987): «La edición proyectada llevará el texto de Góngora en las páginas impares, en la mitad superior, con la versión en prosa en la mitad inferior, y enfrente, en la página par anterior, las notas» (art. cit., p. 160). La propuesta tiene sus riesgos (como él mismo reconoce al apuntar que la media de versos por página de texto es de apenas diez), pero, en mi opinión, estos se ven superados con creces por las ventajas: no es necesario ir a las páginas finales en busca de la versión en prosa, las notas (numeradas no de forma correlativa sino de acuerdo al número de verso al que se refieren) están siempre enfrentadas al texto y a la versión, etc. Por otro lado, abandona acertadamente la división en estrofas introducida por D. Alonso y opta, para facilitar la lectura, por la propuesta de Chacón: «versos alineados, y, de vez en cuando, un pequeño desplazamiento de la línea hacia la izquierda, para indicar alguna transición» (p. 178). Busca de este modo una mayor fidelidad a la métrica del poema (tan importante para Góngora), sin renunciar por ello a su legibilidad.

La paráfrasis cumple sobradamente con el fin que Jammes le otorga en su «Nota previa» («transformar el texto difícil del poeta en una prosa fácil»), y, a la espera de que algún día seamos capaces de leer las *Soledades* sin esta tradicional ayuda, es de reconocer su gran utilidad. Este valor, sin embargo, no es obstáculo para que sea posible poner algún reparo. Personalmente, creo innecesario «traducir» aquellos versos que podían aparecer tal cual en la paráfrasis. Tal es el caso de I, 134-5 («¡Oh bienaventurado / albergue, a cualquier hora!»), que aparece parafraseado como «¡Oh cabaña, bienaventurada en todo momento!». Idéntica objeción puede ponerse a I, 530 («o razón falta donde sobran años»), que aparece como «si los muchos años no me han quitado el entendimiento», perdiéndose la nota humorística del anciano al referirse a su edad y su inteligencia, bien reflejada en la perífrasis de D. Alonso («si no es que, siendo yo tan viejo como soy, me falta de buen juicio todo lo que me sobra de edad», *OC*, VI, p. 643). Igual ocurre con la frase «la piedad que en mi alma ya te hospeda» (I, 520) que se transforma innecesariamente en «la piedad que ya te reserva un sitio en mi corazón».

Tampoco me parece positiva la introducción en la paráfrasis de elementos o matices extraños al verso, como, por ejemplo, en I, 357-8 («y, admirado no menos / de los serranos...»), transformado en «extrañando el verle en aquel sitio, y con traje tan diferente del suyo». En otras ocasiones, es el sentido real de los versos el que aparece tergiversado, como ocurre con la paráfrasis de I, 524 («que, a pesar de esos fresnos») que se transforma en «que, a través de esos fresnos», o de I, 757-8, donde, refiriéndose al novio se nos dice: «...él, de años floreciente / y de caudal más floreciente que ellos», versos que se interpretan como «él, floreciente en años, y más floreciente en caudal que los demás [labradores]». Por último, cabría señalar la inclusión en la paráfrasis de términos más «oscuros» que los que se pretende aclarar, como ocurre en I, 785 ([virgen tan bella, que hacer podría] «blanca la Etiopia con dos manos»), que se transforma en «blanquear los Etiopes con el ampo de sus manos».

Las notas son, sin duda, el elemento más importante de la edición y, en gran medida, las culpables de las cerca de quinientas páginas que ocupa el texto. Se trata de unas notas espléndidas, que incluyen a Jammes en la lista de los grandes comentaristas de la obra gongorina, al lado de nombres como Pellicer o Salcedo Coronel. En ellas el lector encuentra explicados los pormenores del texto, desarrolladas las alusiones mitológicas, etc. En algunas ocasiones esto se hace de manera tan exhaustiva que hace necesaria la presencia de un apéndice (*Apéndice I*, pp. 589-605) para poder desarrollarlas en toda su extensión. También aparecen reflejadas las distintas etapas de la creación del poema, señalando las variantes de las dife-

rentes versiones, para lo que recurre a la primitiva que reconstruyera D. Alonso y a la redacción del poema presente en un manuscrito de Rodríguez-Moñino (publicada por Jammes en 1984, «Un hallazgo olvidado de Antonio Rodríguez-Moñino: la primera redacción de las *Soledades*», *Criticón*, 27, 1984). Junto a esto, se recogen las diferentes opiniones ante tal o cual problema de interpretación, justificando y reflexionando la opción elegida, señalando siempre (en un signo de honestidad intelectual) otras posibles lecturas.

La pasión apologética de Jammes se adivina ocasionalmente en este apartado. Su afán justificativo le lleva en ocasiones (como les sucediera a sus predecesores en el siglo XVII) a rozar la exageración. Así ocurre cuando intenta defender la veracidad de la marca lograda por uno de los mancebos en el concurso de saltos («pisó del viento lo que del ejido / tres veces ocupar pudiera un dardo», I, 997-8): «por otra parte, no hay ninguna razón para no admitir la marca de este saltador, notable para la época, pero no invérosímil: siete varas y media (a 0,836 m por vara), o veintidós pies y medio (0,28 m por pie) son aproximadamente 6,30 m, y actualmente los records mundiales se sitúan por encima de los 8m».

Para finalizar con las notas, me gustaría añadir algunos pequeños detalles complementarios que quizás puedan ser de interés para los estudiosos de la obra. En cuanto al personaje de Lícidas cabría mencionar los romances *Lícidas un pescador / en el estrecho de España, y De pechos sobre la vara / con que su barca gobierna (Flor de varios romances nuevos. Primera y Segunda parte)*. Barcelona: 1591, f. 89-90 y 90v-2). En ambos encontramos también a un Lícidas, pescador y enamorado, que debía de ser muy conocido y que haría sentir a los lectores del poema gongorino ante una situación, en cierto modo, familiar (sobre la difusión de estos textos vid. el *Manual Bibliográfico de Cancioneros y Romanceros* de Rodríguez-Moñino). En cuanto al verso I, 626 («... a pesar del sol cuajada nieve»), es posible que se aluda también a la blancura de las zagalas (signo de belleza) a pesar de los efectos del sol. Con ello se realzaría su hermosura y el que, pese a estar siempre expuestas a los rayos solares, no estén morenas (se amplía así el significado propuesto por Jammes en su versión en prosa: «como nieve cuajada a pesar del sol»). En cuanto a I, 413-4 («Abetos tuyos tres aquel tridente / violaron a Neptuno») se puede pensar no solamente en un uso metonímico de *tridente* («violaron aquella parte del imperio» se dice en la perífrasis), sino además en que Góngora quisiera resaltar que un nuevo tridente (*abetos tuyos tres*) violó el símbolo de poder del, hasta entonces, dios del mar, arrebatiéndole su monarquía.

Dos apéndices se encargan de cerrar el volumen, el primero dedicado a completar las notas que, por su extensión, lo precisan, y un segundo dedicado a «La polémica de las *Soledades*». El cuerpo de este último es ocupado por un catálogo de las obras y autores que criticaron o defendieron la obra en los años comprendidos entre 1613 y 1666, con un total de 76 entradas ordenadas con criterio cronológico. Cada texto o autor aparece acompañado de un comentario en el que Jammes no duda en rectificar —si es necesario— las fechas hasta ahora mantenidas, situando además en su contexto las diferentes aportaciones al debate.

Para finalizar, sólo queda insistir nuevamente en el mérito de esta edición, a la que sólo se pueden hacer algunas objeciones de detalle, que en ningún momento pretenden oscurecer su brillantez. Se trata de una obra llamada a convertirse en referencia obligada del gongorismo moderno, comparable en importancia a la realizada en 1927 (coincidiendo con el centenario de la muerte de Góngora —y, curiosamente, con el nacimiento de Robert Jammes—) por Dámaso Alonso. Con ésta todos aprendimos a leer a Góngora. Con la que hoy nos ocupa, lograremos entender y conocer su obra un poco mejor.

PEDRO C. ROJO ALIQUE

Victoriano Roncero López, *Historia y política en la obra de Quevedo*, Madrid: Editorial Pliegos, 1991, 178 pp.

A veces un buen trabajo surge de una queja. Esto es lo que ocurre con la obra que reseñamos a continuación, en la que el autor retoma el lamento de José Antonio Maravall acerca de la inexistencia de estudios sobre las relaciones de Quevedo y la historia y la política de su tiempo, no refiriéndose solamente al papel de Quevedo en la historia del siglo XVII, sino al propio concepto historiográfico de Quevedo, es decir, un estudio sobre el Quevedo historiador. Pues bien, es a esta carencia a la que viene a hacer frente el estudio de Victoriano Roncero.

Los únicos acercamientos a la ideología política e histórica del escritor madrileño sólo han tomado en consideración la *Política de Dios*. Sin embargo, Roncero basa su estudio en otras obras denominadas “menores” y con frecuencia olvidadas por la crítica. Todas ellas están escritas antes de 1630, es decir, durante el reinado de Felipe III y los primeros años del reinado de Felipe IV. Del conjunto de esta producción, resaltaremos siguiendo a Roncero, su importancia para el conocimiento verdadero de la obra de Quevedo.

Para el estudio historiográfico y político, Roncero se va a servir de la *España defendida* (1608-1609), la *Carta del rey don Fernando el Católico* (1618), *Mundo caduco y desvaríos de la edad* (1619-1622), *Grandes anales de quince días* (1621-1624), *Lince de Italia* (1628) y el *Chitón de las Taravillas* (1629).

En la Introducción, el autor presenta sus objetivos: por un lado, el estudio historiográfico, para el que tendrá en cuenta la *España defendida*, *Mundo caduco*, *Grandes Anales* y *Lince de Italia*. Del estudio historiográfico surgen los tres primeros capítulos de la obra. En el primero de ellos se analizan conceptos históricos fundamentales para Quevedo, tales como la consideración de la Historia como “magistra vitae”, entre otros que veremos más detenidamente. El segundo capítulo rastrea la trascendente influencia del historiador romano Cornelio Tácito en Quevedo, quien vio en él un modelo a imitar.

El tercer capítulo aíslla la inconclusa *España defendida* del resto de estas obras “menores”, resaltándose diversos aspectos de la historiografía humanista, y veremos el alarde filológico de Quevedo al demostrar los orígenes del nombre de España, deshaciéndose de teorías fabulosas.

La *Carta del rey don Fernando...* y el *Chitón de las Taravillas* son las obras que Roncero analiza en el capítulo cuarto, dedicado al estudio de la ideología política quevediana, donde se examinan la figura del rey y del valido y el concepto de razón de Estado.

La obra cumple fielmente los objetivos señalados en la Introducción. Sobresale el orden de Roncero en la presentación total de su estudio. Roncero sigue un esquema muy claro: primero presenta el tema; después, el tratamiento del mismo a lo largo de la Historia: los clásicos, la Edad Media y el Humanismo. Finalmente, presenta la postura de Quevedo al respecto.

En el capítulo primero, *Teoría histórica de Quevedo* (pp. 17-47), Roncero inserta a Quevedo en la tradición de la historiografía humanista, considerándole hombre del Renacimiento, de aquellos que consideraban el conocimiento histórico “complemento y ayuda esencial para el gobernante” (p. 17), es decir, dentro de la tradición italiana de recrear el pasado presentándolo como modelo a imitar por los contemporáneos.

No vamos a encontrar en ninguna obra quevediana la teorización sobre el concepto de historia y de historiador, dado que Quevedo segúsa explícitamente los cánones de los histo-

riógrafos latinos. Roncero intenta, cotejando estos cánones con las obras históricas de Quevedo, extraer su teoría histórica. La ambigüedad quevediana se presenta ya desde este primer momento como una constante a lo largo de su producción histórica y política.

Una de las primeras cuestiones que se plantea Quevedo es si una nación alcanza mayor gloria realizando hechos importantes o escribiendo sobre los hechos de otros pueblos. La respuesta de Quevedo, concluye Roncero, viene a ser que los españoles se ocupen de hacer historia y otros ya se encargarán de escribirla, es decir, que los españoles realicen hazañas dignas de ser loadas en los escritos de otros. Esto debe entenderse dentro de la ideología tradicionalista de Quevedo y “de su concepto de lo que debía ser la España ideal, una monarquía cuyos valores se hallaban encarnados en la Edad Media” (p. 20).

Pero Quevedo se contradice en otras obras, en las que reconoce el valor testimonial de la historia y la grandeza que proporcionan las letras a una nación. Se trata del debate tradicional entre *armas / letras*. Es en el Renacimiento donde se concluye el cambio ideológico en la nobleza que permite compatibilizar el cultivo de las letras con las armas, y ya en el siglo XVII se considera que el ejercicio de las armas y de las letras por parte de la nobleza es beneficioso para el Estado. Roncero juzga que Quevedo consideró que la conjugación de armas y letras era beneficiosa para la gloria de España y también apuntó la complementariedad de ambas.

Roncero señala que las obras históricas escritas por Quevedo tienen un marcado *carácter polémico* por cuanto no se limitan sólo a relatar hazañas, sino que Quevedo toma parte activa en la defensa de España, de manera incluso exaltada. Así, la *España defendida* es además un ataque a otras naciones europeas. Y en los *Grandes anales* utiliza su propia experiencia política en Italia para justificar la intervención española.

El sentido patriótico de Quevedo le llevaba a sentirse esperanzado cuando se producían cambios en el gobierno. Por tanto, Roncero no ve la imagen de Quevedo situándose en seguida al lado del poder como algo negativo y oportunista, sino como muestra de un patriotismo esperanzado.

Pasemos a otro de los conceptos fundamentales de la historiografía para Quevedo: *la Historia como “magistra vitae”*. Quevedo considera esencial para los gobernantes el conocimiento de la Historia y de lo que hicieron sus antecesores en casos semejantes, y estima, siguiendo a Maquiavelo, que es labor del escritor dar a conocer el pasado histórico, partiendo de la concepción de la uniformidad del carácter natural del hombre, verdadero motor de los cambios históricos. Este concepto entraña con *la noción del pasado que se repite*, teoría que procede de Maquiavelo y a su vez de los clásicos griegos y romanos. Por tanto, la responsabilidad que se impone Quevedo es la de mostrar al rey hechos similares ocurridos en el pasado para que el monarca decida cómo hacerles frente en el presente, teniendo en cuenta los aciertos y desaciertos de sus antecesores. Si para los italianos la época de Roma es la Edad de Oro a la que hay que mirar, para Quevedo es la Edad Media la así considerada.

Según la historiografía humanista, el historiador ha de buscar la verdad, y eso se propone Quevedo, contar los acontecimientos con *imparcialidad*. Esta intención se desdice en el *Mundo caduco*, aunque Roncero se cuestiona si Quevedo se contradice o realmente es consciente de que es imposible ser imparcial, pues el historiador tiende siempre a relatar la Historia a su modo para hacerla coincidir con su propia ideología.

La mayoría de las obras históricas quevedianas fueron producto del momento e incluso el escritor había participado en el hecho narrado, lo cual, evidentemente, no permitía la im-

parcialidad. Por tanto, la cercanía del historiador al hecho histórico narrado resulta negativo para lograr ser imparcial. Por otro lado, el historiador debía tener extremo cuidado al narrar hechos remotos en los que no hubiera participado, por lo que resulta la *selección de fuentes* otro de los temas más delicados que debe tratar el historiador. Así, Quevedo considera como dignas de crédito las obras de Tácito, Julio César y Justino, autores que utiliza como fuentes históricas y también, por supuesto, la Biblia. Además se sirvió de autores contemporáneos y si hubiera de reseñar acontecimientos de otros países, tomará a Maquiavelo, Boccalini o Tympio: “Polémica, nacionalismo, imparcialidad, enseñanza política, uso de fuentes, características todas que hacen de Quevedo un perfecto ejemplo de historiador humanista preocupado por defender y ensalzar el glorioso pasado español” (p. 47).

En el segundo capítulo, *Quevedo y Tácito* (pp. 49-75), Roncero se propone analizar las influencias de Tácito en Quevedo con respecto a la teorización historiográfica. El romano fue olvidado durante la Edad Media y recuperado en el Renacimiento por Boccaccio. Sus influencias en el campo de la política dieron origen al “tacitismo” frente al “maquiavelismo”.

Quevedo conoció la obra de Tácito a través de su amistad con Justo Lipsio, introductor del historiador romano en España. De Tácito admira Quevedo su estilo, conciso y sentencioso, y desprecia algunas ideas, como la separación entre religión y política. El *estudio psicológico de los personajes* es el primer punto de contacto mencionado. Describir los caracteres de los personajes históricos, bien explícitamente o bien a través de sus acciones, de donde se evidencia la intencionalidad moral. Quevedo sigue esta actitud psicologista presentando el carácter de algunos de los personajes, de manera que expliquen o justifiquen algún hecho histórico. Así, el carácter dócil, bondadoso y obediente de Felipe III le llevó a ser manipulado por sus validos.

Tácito y Quevedo coinciden en presentar la validez de la Historia como “magistra vitae” con cierta *intencionalidad moralizante*. Tácito, al describir psicológicamente a los emperadores romanos presenta también su lado negativo. Esto no va a ser seguido por Quevedo, defensor del sistema monárquico y de la intervención divina en el mismo. Para Quevedo un súbdito no puede juzgar a un rey, y cuando Quevedo alaba a los reyes de España, destaca sus cualidades morales y religiosas: Felipe II, prudente y defensor del catolicismo; Felipe III, cristiano y piadoso; Felipe IV, justo y lleno de bondad. No es que Quevedo pasara por alto las malas costumbres de su época, sino que considera que las obras históricas no son las más apropiadas para mostrarlas, dejando para este servicio otro género, el satírico.

Tanto Tácito como Quevedo *incorporaron en sus narraciones históricas sus ideas políticas*. Los dos escriben desde el poder, lo que facilita el reflejo de sus opiniones en las obras históricas, como en los *Grandes anales*. En ellas encontraremos ideas tan de Quevedo como el origen divino de la monarquía o la defensa de la figura del valido siempre que esté subordinado al rey. En el *Mundo caduco* aparece además la idea de la necesidad de un ejército imperial en el comienzo de la Guerra de los Treinta Años que defiende la religión católica en Europa.

Otro punto en común entre Quevedo y Tácito es la *incorporación a sus obras de parlamentos atribuidos a los protagonistas*. Se trata de una licencia de la Historiografía en la que el autor recrea discursos inventados poniéndolos en boca de distintos personajes. Quevedo utiliza esta convención en *Mundo caduco* y *Grandes anales*. Discursos militares, intervenciones del duque de Lerma... con ello se perfila el carácter que el autor quiere reflejar en el protagonista, y además el escritor muestra sus conocimientos de oratoria.

El tercer capítulo, *La España defendida* (pp. 77-113) es un estudio aislado de esta obra, la cual debe entenderse dentro del carácter profundamente tradicionalista, polémico y nacionalista de Quevedo. En la obra, con el apasionamiento propio del autor aparece la añoranza por un pasado considerado perfecto y la convicción de que España ha de tomar las riendas en la defensa del catolicismo y la tradición. Roncero analiza y estudia los motivos que llevaron a Quevedo a escribir esta obra. España ha sufrido calladamente el insulto y el desprecio de los extranjeros y siente que ha de responder a esas ofensas citando diversas autoridades en su defensa de la historia, geografía y literatura españolas. Quevedo entiende que además de amparar a España, su labor consistirá en cantar las glorias de su patria, lo que no habían hecho sus compatriotas. Especialmente, la incredulidad en la existencia del Cid o de Bernardo del Carpio, héroes medievales, o las dudas acerca de la llegada del apóstol Santiago a España es achacada en el prólogo a la envidia y a la admiración escondida que los extranjeros sentían hacia España. El “*laus hispaniae*” es la tradición en la que se inserta la *España defendida*; para ponderar las ciudades españolas seguirá a Justino. Por otro lado, demuestra la falsedad del pasado fabuloso de España buscando entre otras fuentes, en la Biblia. Así, pone especial cuidado en demostrar la falsedad de la Historia escrita por Annio, plagada de reyes fabulosos que tiñen de inverosimilitud la gloriosa historia española. Para ello, Quevedo utiliza la etimología admirablemente, según señala Roncero, “todo este alarde de crítica filológica... si tú a Quevedo plenamente integrado en la corriente de la historia humanística” (p. 93).

Con respecto al *origen del nombre España* de nuevo acude a la etimología, advirtiendo que ésta también puede ser inventada. Por tanto, más que a investigar el origen del nombre, Quevedo deshecha teorías etimológicas fingidas. De ahí partirá para repasar las diversas *teorías acerca del origen de la lengua castellana*. Para Quevedo existe una gran mezcla de lenguas que han corrompido el español primitivo, no permitiendo ver cuál fue la lengua original. Admite que el castellano es el resultado de la influencia de muchas lenguas, pero señala que existió una primera lengua española que no tuvo relación con ninguna de ellas.

Para teorizar sobre la *primitiva lengua española*, Quevedo toma a San Agustín y a San Jerónimo, para quienes la lengua hablada antes de la confusión era el hebreo. Quevedo ve en esta lengua —la del pueblo elegido por Dios— los orígenes del proto-español, aunque no niega las influencias griegas y latinas.

Continúa Quevedo en su alabanza de todo lo español con lo que Roncero denomina un *breve manual de literatura española*. Divide por géneros literarios y de este modo en historiografía destaca, entre otros, a Pedro Mejía, Ambrosio de Morales o Fernández de Oviedo. En mística y religiosidad son fray Luis de Granada y fray Luis de León los poetas loados. En prosa, sólo cita el *Lazarillo* y *La Celestina*, resaltando su carácter ejemplarizante. Con respecto a la poesía, cita a Jorge Manrique, Boscán, Garcilaso, Castillejo, Fernando de Herrera, Figueroa... En literatura científica destaca el estudio por parte de los españoles de materias elevadas tales como la filosofía, la teología o la medicina. Un último apartado lo dedica al género de las traducciones. También aquí destacan los españoles, que en su labor traductora incluso superan al original. La *España defendida* concluye con una alabanza a las costumbres españolas. Al decir de Roncero, la obra “es un recuerdo a los españoles del siglo XVII de los valores que han prevalecido en el pasado y que han hecho de España la nación más poderosa del occidente cristiano, pero, a la vez, constituye un aviso de que los valores se están perdiendo y de que el antiguo poderío español está resquebrajándose” (p. 113).

En el cuarto y último capítulo, *Ideología política en algunas obras de Quevedo* (pp. 115-

154), Victoriano Roncero muestra cómo Quevedo, testigo directo de la historia que vive, lo es también de la política. En Quevedo, historia y política aparecen unidas, coincidiendo así con el concepto de las mismas en el Renacimiento.

Sus manifestaciones políticas son producto de la experiencia y también del aprendizaje de tratadistas contemporáneos. De nuevo apunta Roncero la no originalidad de Quevedo en su ideología política, sino que hay que entender su obra política dentro de “la corriente de los estadistas políticos españoles de los siglos XVI y XVII que pretendían moralizar la política siguiendo las normas de la ética cristiana con la institución de un principio lleno de virtudes morales” (p. 116). El discurso político quevediano hay, pues, que entenderlo dentro de la moralidad cristiana, lo que le aleja de las propuestas de Maquiavelo, a cuyos seguidores acusa de herejes. Para Maquiavelo el fin último de la política ha de ser el Estado —y por tanto la “razón de Estado” podría justificar muchas acciones— mientras que para Quevedo por encima del Estado está el rey.

Quevedo nunca dudó de la validez de las instituciones de su tiempo —monarquía, la figura del valido...—, ahora bien, sí criticó el mal funcionamiento de las mismas, culpando a los que ocupan los cargos (Lerma, Uceda). Quevedo acepta e incluso defiende la figura del valido siempre que éste se encuentre supeditado al monarca y considera que si entre esas dos figuras se produce buen entendimiento, el resto de las instituciones (Cortes, Consejos) funcionarán por sí mismas.

A la hora de extraer la ideología política de Quevedo, Roncero aboga por buscarla no sólo en la *Política de Dios* sino en los *Grandes anales*, el *Chitón de las Taravillas* o la *Carta del rey don Fernando el Católico*, estableciendo una diferencia fundamental: mientras que en la *Política de Dios* no hay referencias explícitas, en este grupo de obras llamadas “menores” aparecen mencionados claramente reyes y validos. Con respecto a la descripción del *rey y sus características* Quevedo aconseja al monarca la imitación de Cristo, puesto que él es su representante. Quevedo considera que es la monarquía el sistema político más completo y lo compara con el reino celestial. Por tanto, los reyes sólo son responsables de sus actos ante Dios, único ser que puede juzgarles. Tienen poder absoluto sobre todos sus súbditos y su función principal ha de ser la de gobernar. Puede y debe ser ayudado y aconsejado por un valido que no ha de sustituir a su señor en la tarea del gobierno y que ha de ocuparse de velar por los intereses del monarca. Si es el valido el que gobierna, no es sólo éste el responsable, sino también el monarca que ha permitido que le sea usurpado el poder.

Defiende también Quevedo entre las atribuciones del monarca el espíritu militar, como lo tuvieron Carlos V y Felipe II, pero que decayó durante el reinado de Felipe III. Es asimismo fundamental la religiosidad del monarca, y en esta línea analiza el papel de los religiosos en la política. Los reyes no deben permitir la intromisión de los mismos en el gobierno y exemplifica con la figura de fray Luis de Aliaga, confesor de Felipe III. Pondera el hecho de que Felipe IV expulse del gobierno a los religiosos.

Una última cualidad real ha de ser la justicia, y dentro de la aplicación de la misma, Quevedo subraya la necesidad de castigar la mala actuación del valido, tomando de nuevo como espejo la Biblia, la expulsión del paraíso.

A continuación Roncero analiza el tratamiento que Quevedo hace de la figura del valido, considerando que el rey necesita un consejero, pero que siempre ha de mantenerse en ese papel y de ningún modo intentar gobernar.

Quevedo encuentra de nuevo el símil en la Biblia: San Pedro es el valido de Cristo, pero

es Él sólo quien tiene el poder. El valido no puede ni debe distraer al rey de sus obligaciones, simplemente ha de ser su consejero y amigo. En los *Grandes anales* aparece constantemente las diferencias entre Lerma-Felipe III y Olivares-Felipe IV. Pero Quevedo, aunque apoya la necesidad del valido, sigue desconfiando del mismo, y recuerda al monarca que es su responsabilidad que no le sea usurpado el poder.

Con respecto al tema de la *razón de Estado*, se podría resumir en el “enfrentamiento” Maquiavelo / Tácito. Para Maquiavelo la finalidad del gobierno la constituye los intereses del propio Estado. Para Tácito la finalidad del gobierno se halla en el sometimiento a la ley divina. Quevedo y sus contemporáneos ven en Tácito una alternativa a Maquiavelo, aunque ambos tratadistas tienen la misma base en su producción política: extraer de la historia las enseñanzas que pueden volver a aplicarse en la contemporaneidad.

Según Roncero, Quevedo se apega a la tradición y a la religión como soportes que elevan a Castilla y al Imperio por encima de Europa, pero Quevedo no vio que los tiempos cambiaban y el no cambiar con ellos significaba la decadencia. Nunca vio Quevedo en el sistema las causas de esta ruina, sino que culpó siempre a la ineptitud de los que ostentaron los cargos.

Finalmente y ya en la Conclusión, Roncero vuelve a subrayar las principales líneas ideológicas y metodológicas insertas en la producción histórica y política de Quevedo, presentándole como escritor totalmente inmerso en la corriente de la historiografía humanista. La ideología histórica quevediana está caracterizada por un fuerte nacionalismo, la noción de la historia como “magistra vitae”, la persecución de la imparcialidad, la utilización de fuentes autorizadas, etc. Y con respecto a la ideología política, son el rey, el valido y la razón de Estado los objetos de su análisis. El rey debe imitar a Cristo, el valido ha de ser sólo consejero del monarca y con respecto a la razón de Estado, se convierte en seguidor de Cornelio Tácito frente a la corriente maquiavelista.

No es original Quevedo en sus temas; la originalidad del escritor madrileño radica en el modo de exponerlos.

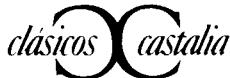
Del completo estudio de Victoriano Roncero merece ser destacada una cuestión que una y otra vez parece desorientar al autor: la imposibilidad de extraer opiniones inamovibles en la producción política e histórica de Quevedo excepto dos: que era profundamente católico y monárquico. Como él mismo afirma, “sus obras históricas y políticas son el reflejo de su personalidad” (p. 159).

Los planteamientos marcados por Victoriano Roncero en la Introducción a su obra se cumplen correcta y ordenadamente. Todas las conclusiones extraídas se encuentran perfectamente ilustradas con citas de obras quevedianas. Desde luego, con el trabajo de Roncero —que ha continuado en años posteriores— queda poco a poco perfilado el estudio sobre el Quevedo historiador que echó en falta José Antonio Maravall.

MERCEDES SÁNCHEZ SÁNCHEZ

EDITORIAL CASTALIA

Zurbano, 39 - Tel.: 319 89 40 - 319 58 57 - Fax: 310 24 42 - 28010 MADRID



- Pedro Calderón de la Barca
82/ EL ALCALDE DE ZALAMEA
 Edición de José M. Díez Borque
- 116/ ENTREMESES, JÁCARAS Y MOJIGANGAS
 Edición de A. Tordera y E. Rodríguez
- 112/ EL MÉDICO DE SU HONRA
 Edición de D.W. Cruickshank
- 190/ CANCIONERO TRADICIONAL
 Edición de José María Alín
- Miguel de Cervantes
29/ ENTREMESES
 Tercera Edición
 Edición de Eugenio Asensio
- 120/ NOVELAS EJEMPLARES I
 Edición J. B. Avalle-Arce
- 121/ NOVELAS EJEMPLARES II
 122/ NOVELAS EJEMPLARES III
- 57/ VIAJE DEL PARNAZO
 Poesías completas I
 Edición de Vicente Gaos
- 105/ POESÍAS COMPLETAS
TOMO II
 Edición de Vicente Gaos
- 77/ DON QUIJOTE DE LA MANCHA I
 Tercera edición corregida
 Edición de Luis Andrés Murillo
- 78/ DON QUIJOTE DE LA MANCHA II
 Tercera edición corregida
 Edición de Luis Andrés Murillo
- 12/ LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA
 Edición J. B. Avalle-Arce
- Gonzalo de Céspedes y Meneses
23/ HISTORIAS PEREGRINAS Y EJEMPLARES
 Edición de Ives-René Fonqueme
- Diego Duque de Estrada
109/ COMENTARIOS
 Edición de Henry Etinghausen
- Luis de Góngora
101/ LETRILLAS
 Edición de Robert Jammes
- 1/ SONETOS COMPLETOS
 Quinta edición
 Edición de Biruté Cipriauškaitė
- 137/ LAS FIRMEZAS DE ISABELA
 Edición de Robert Jammes
- 202/ SOLEDADES
 Edición de Robert Jammes

- Fernando de Herrera
195/ POESÍAS
 Edición de Victoriano Roncero López
- San Juan de la Cruz
181/ POESÍAS
 Edición de Paola Elia
- Lope de Vega
63/ ARCADIA
 Edición de Edwin S. Morby
- 19/ EL CABALLERO DE OLMEDO
 Edición de Joseph Pérez
- 143/ CARTAS
 Edición de Nicolás Marín
- 102/ LA DOROTEA
 Edición de Edwin S. Morby
- 10/ FUENTE OVEJUNA
 Cuarta edición
 Edición de F. López Estrada
- 131/ LA GATOMAQUÍA
 Edición de C. Sabor de Cortázar
- 25/ EL PERRÓN DEL HORTELANO
 EL CASTIGO SIN VENGANZA
 Edición de David Kossoff
- 155/ NOVELAS AMOROSAS DE DIVERSOS
 INGENIOS DEL SIGLO XVI
 Edición de Evangelina Rodríguez
- 123/ POESÍA DE LA EDAD DE ORO
I RENACIMIENTO
 Edición de José Manuel Blecua
- 136/ POESÍA DE LA EDAD DE ORO
II BARROCO
 Edición de José Manuel Blecua
- Francisco de Quevedo
177/ EL BUSCÓN
 Edición de Pablo Jauralde Pou
- 113/ OBRAS FESTIVAS
 Edición de Pablo Jauralde Pou
- 60/ POEMAS ESCOGIDOS
 Segunda edición
 Selección y edición de
 José Manuel Blecua
- 199/ SUEÑOS Y DISCURSOS
 Edición de James O. Crosby
- Fernando de Rojas
191/ LA CELESTINA
 Edición de Peter E. Russell
- Francisco de Rojas Zorrilla
38/ DEL REY ABAJO, NINGUNO
 Edición de Jean Testas
- Juan de Salinas
164/ POESÍAS HUMANAS
 Edición de Henry Bonneville
- Santa Teresa de Jesús
154/ LIBRO DE LA VIDA
 Edición de Olger Steggink
- Tirso de Molina
187 DON GIL DE LAS CALZAS VERDES
 Edición de Alonso Zamora Vicente
- Tirso de Molina
128/ LA HUERTA DE JUAN FERNÁNDEZ
 Edición de Berta Pallarés
- 17/ POESÍAS LÍRICAS
 Edición de Ernesto Jareño
- 135/ LA VILLANA DE LA SAGRA
 EL COLMENERO DIVINO
 Edición de Berta Pallarés
- Luis Vélez de Guevara
170/ EL DIABLO COJUELO
 Edición de Ángel R. Fernández e
 Ignacio Arellano
- CLÁSICOS MADRILEÑOS**
- Fray Hortensio Paravicino
SÉRMONES CORTESANOS
 Edición de Francis Cerdán
- Tirso de Molina
POR EL SÓTANO Y EL TORNO
 Edición de Alonso Zamora Vicente
- ESTUDIOS**
- HOMENAJE A ALONSO ZAMORA VICENTE
 Vol. IV. Literatura española e
 hispanoamericana
- Sebastián de Covarrubias
**TESORO DE LA LENGUA CASTELLANA O
 ESPAÑOLA**
 Edición de Felipe Camarero Maldonado,
 revisada por Manuel Camarero
- Francisco de Quevedo
SUEÑOS Y DISCURSOS
 Edición de James O. Crosby
- J.M. Ruano de la Haza
 y J.J. Allen
**LOS TEATROS COMERCIALES DEL
 SIGLO XVII**
 y LA ESCENIFICACIÓN DE LA COMEDIA
- Stanislav Zimic
EL TEATRO DE CERVANTES
- Josef Oehrlein
**EL ACTOR EN EL TEATRO ESPAÑOL
 DEL SIGLO DE ORO**



CÁTEDRA

LETRAS HISPÁNICAS

Obras de Miguel de Cervantes

Don Quijote de la Mancha I

Edición de John Jay Allen, 16^a ed.
30 ilustraciones de Pilar Coomonte

Don Quijote de la Mancha II

Edición de John Jay Allen, 16^a ed.
30 ilustraciones de Pilar Coomonte

Novelas ejemplares I

Edición de Harry Sieber, 16^a ed.

Novelas ejemplares II

Edición de Harry Sieber, 15^a ed.

La Galatea

Edición de Francisco López Estrada y M^a Teresa López G^a-Berdoy

El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas

Edición de Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini

Entremeses

Edición de Nicholas Spadaccini, 10^a ed.

El cerco de Numancia

Edición de Robert Marrast, 2^a ed.

EN PREPARACIÓN

Los trabajos de Persiles y Sigismunda

Edición de Carlos Romero



...y 380 títulos más de autores bispánicos

De venta en las principales librerías. Pedidos a GRUPO DISTRIBUIDOR EDITORIAL

Oficina central: Juan Ignacio Luca de Tena, 15

Tels.: (91) 3938600 Fax: (91) 3209129 / 7426631 28027 MADRID

NOVEDADES

BIBLIOTECA CLÁSICA

Bajo la dirección de Francisco Rico



Últimos títulos publicados:

CANTAR DE MIO CID

ROMANCERO
Libro + CD

FRANCISCO DE QUEVEDO
LA VIDA DEL BUSCÓN

LOPE DE VEGA
FUENTE OVEJUNA
LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN
LA COMEDIA NUEVA
EL SÍ DE LAS NIÑAS
GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER
LEYENDAS



CRÍTICA

grijalbo mondadori

Librería UAM

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID



- * Crítica Literaria
- * Exportación e importación de libros
- * Filología y Lingüística
- * Literatura española

Atendemos sus pedidos de
libros y revistas españoles
e importados y se los enviamos
a cualquier punto de España y
del Extranjero.

Carretera de Colmenar Viejo, Km. 15.500. Cantoblanco. 28049 Madrid.

Tels. 397 49 97 - 397 49 94 - 372 09 78. Fax: 372 11 19

MANUSCRT. CAO

V

Revista de publicación no periódica que recoge textos, noticias, material, etc., especialmente sobre poesía española manuscrita de los siglos XVI y XVII, como complemento del *Catálogo de manuscritos poéticos castellanos de los siglos XVI y XVII en la Biblioteca Nacional*, que viene confeccionando un grupo de investigadores del Seminario EDAD DE ORO de la Universidad Autónoma de Madrid y de la propia Biblioteca Nacional, dirigidos por Pablo Jauralde Pou y Manuel Sánchez Mariana.

Las tareas de este proyecto de investigación vienen siendo subvencionadas, parcialmente, por la DGYCT del Ministerio de Educación y Ciencia y por el Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Madrid.

Director:

Pablo Jauralde Pou

Secretaría:

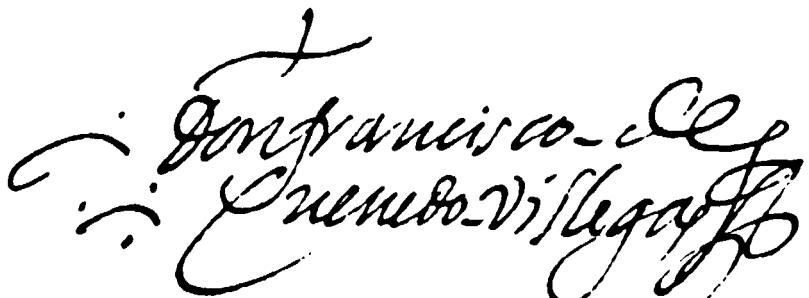
Mercedes Sánchez Sánchez
Clara Giménez Fernández

Consejo de Redacción:

Mariano de la Campa Gutiérrez
J. Antonio Martínez Comeche
Miguel Marañón Ripoll
José Montero Reguera
Antonia María Ortiz Ballesteros
Luis Peinador Marín
Isabel Pérez Cuenca
Carmen Valcárcel Ribera

Consejo Editorial:

Ignacio Arellano
Alberto Blecuá
Antonio Carreira
Begoña López Bueno
José Lara Garrido
Julián Martín Abad
Manuel Sánchez Mariana



Francisco de
Quevedo Villegas

QUEVEDO Y SU FAMILIA

EN SETECIENTOS DOCUMENTOS NOTARIALES

(1567-1724)

por James O. Crosby y Pablo Jauralde Pou

- * 671 documentos desconocidos sobre Francisco de Quevedo Villegas y su familia, sus antepasados y sus herederos.
- * 59 reproducciones fotográficas ampliadas.
- * “Ante mí pareció presente Agustín Villanueva, Secretario de Su Majestad, y dijo que doña María de Santibáñez...ha muerto hoy a las cuatro de la mañana” (el notario Juan de la Cotera certifica la noticia de la muerte de la madre de Quevedo en el Palacio real, el 7 de diciembre de 1600).
- * “En la biblioteca particular del marqués de Valdeterrazo me di cuenta de que yo era uno de doce o quince personas que a lo largo de los siglos había visto aquella firma de Quevedo, pequeña, débil y temblona, de tinta clara, que delataba los estragos de una enfermedad tan grave que le hizo dictar su testamento. Aun menos personas han visto en el Archivo de Protocolos de Madrid las firmas correspondientes de su padre, su madre, su hermana y su abuela” (James O. Crosby, 1966).

Pedidos a: Librería de la Universidad Autónoma de Madrid, 28049 Madrid.
Precio: 3.800 pesetas.

EDAD DE ORO

HOJA DE PEDIDO

Apellidos

Nombre

Institución

Dirección

Deseo recibir los números de **Edad de Oro** _____

Firma:

Envíese a:

Librería de la Universidad Autónoma de Madrid
28049 MADRID

La decimosexta edición de EDAD DE ORO
tendrá lugar en la primavera de 1996 y versará sobre
Orígenes y desarrollo del teatro (siglo XVI).

NÚMEROS DE LA REVISTA PUBLICADOS

EDAD DE ORO I

Madrid, U.A.M., 1982, 105 págs.

EDAD DE ORO II

Los géneros literarios.

Madrid, U.A.M., 1983, 215 págs.

EDAD DE ORO III

Los géneros literarios: prosa.

Madrid, U.A.M., 1984, 309 págs.

EDAD DE ORO IV

Los géneros literarios: poesía.

Madrid, U.A.M., 1985, 235 págs.

EDAD DE ORO V

Los géneros literarios: teatro.

Madrid, U.A.M., 1986, 311 págs.

EDAD DE ORO VI

La poesía en el siglo XVII.

Madrid, U.A.M., 1987, 285 págs.

EDAD DE ORO VII

La literatura oral.

Madrid, U.A.M., 1988, 285 págs.

EDAD DE ORO VIII

Iglesia y literatura. La formación ideológica de España. Homenaje a Eugenio Asensio.

Madrid, U.A.M., 1989, 226 págs.

EDAD DE ORO IX

Erotismo y literatura.

Madrid, U.A.M., 1990, 346 págs.

EDAD DE ORO X

América en la literatura áurea.

Madrid, U.A.M., 1991, 245 págs.

EDAD DE ORO XI

San Juan de la Cruz y fray Luis de León y su poesía. Homenaje a José Manuel Blecua.

Madrid, U.A.M., 1992, 251 págs.

EDAD DE ORO XII

Edición, transmisión y público en el Siglo de Oro.

Madrid, U.A.M., 1993, 410 págs.

EDAD DE ORO XIII

Francisco de Quevedo y su tiempo.

Madrid, U.A.M., 1994, 240 págs.

EL BANDOLERO Y SU IMAGEN EN EL SIGLO DE ORO. Edición al cuidado de Juan Antonio Martínez Comeche.

Anejo de EDAD DE ORO.

MADRID, U.A.M., Casa de Velázquez, U.I.M.P., Université de la Sorbonne Nouvelle-CNRS, 1989, 262 págs.

FRANCISCO JAVIER ÁVILA

“La Dorotea”: arte y estrategia de senectud, entre la serenidad y la desesperación.

JOSÉ MARÍA BALCELLS

“La Gatomaquia”: de la innovación al canon.

MAXIMILIANO CABANAS

Lope de Vega y Madrid: fiestas y celebraciones.

ANTONIO CARREÑO

Los mitos del yo lírico: “Rimas” (1609) de Lope de Vega.

ANNE CAYUELA

Las mujeres de Lope: un seductor en sus dedicatorias.

LOLA CIGÜEÑA BECCARIA

Hallazgo de una comedia perdida de Lope de Vega: “El Otomano famoso”.

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA

El “descubrimiento” de la poesía de Lope (1920-1936).

AURORA EGIDO

Escritura y poesía. Lope al pie de la letra.

MANUEL FERNÁNDEZ NIETO

“La Gatomaquia” de Lope, de poema a comedia.

CLAUDIO GUILLÉN

Las epístolas de Lope de Vega.

VÍCTOR DE LAMA

Lope, poeta de cancionero.

BEGOÑA LÓPEZ BUENO

“Beatus ille” y Lope. (A vueltas con un “Cuán bienaventurado”).

JAIME MOLL

Los editores de Lope de Vega.

YOLANDA NOVO

La elegía poética en Lope.

FELIPE PEDRAZA JIMÉNEZ

Las primeras ediciones de las “Rimas” de Lope de Vega, y sus circunstancias.

AZUCENA PENAS IBÁÑEZ

Estudio del registro lingüístico coloquial en las comedias de Lope de Vega.

CARMEN SANZ AYÁN

Recuperar la perspectiva: Mateo de Salcedo, un adelantado en la escena barroca (1572-1608).

CRÓNICA

RESEÑAS