

FELIPE B. PEDRAZA JIMENEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

El canon poético: polisemia y complejidad

En las palabras con que Begoña López Bueno abre el volumen que recoge las aportaciones del VIII encuentro organizado por el grupo PASO en 2006, se advierte de los peligros críticos que conlleva el empleo masivo e indiscriminado del tecnicismo *canon*: «diríase [...] que tanto uso esconde una buena dosis de esnobismo, adobada, como suele ocurrir, con cierta actitud de papanatería intelectual»². La palabreja en cuestión –a nadie se le oculta– tiene el gravísimo inconveniente para el uso académico de su florida polisemia. De las siete acepciones que registra el *Diccionario del español actual*, mucho más parco que el *DRAE* en este punto, hay dos que nos interesan: 1. Regla específica establecida por la tradición o por la aceptación general; 2. Modelo ideal, o tipo que se considera perfecto en su especie³.

¹ Este trabajo es fruto de la investigación que viene desarrollando el Instituto Almagro de Teatro Clásico. Se incluye dentro de los proyectos FFI2008-01269/FILO, (I+D+i) y CSD 2009-00033 (Consolider), aprobados por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

² Begoña López Bueno, «Introducción» a *El canon poético en el siglo XVI (VIII Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad/Grupo PASO, 2008, pp. 11-17. La cita en p. 11.

³ Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos, *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar, 1999, s. v.

Curiosamente, Manuel Seco y sus colaboradores no han consignado la acepción que parece haber prevalecido últimamente en el ámbito de la crítica literaria: la de «lista o catálogo, ordenado y jerarquizado, de los autores u obras tenidos por excelentes en cualquier literatura o arte»⁴.

Los participantes en el congreso de 2006, a juzgar por lo reflejado en sus actas, atendieron a estos significados esenciales de la palabra *canon*. Por un lado, se ocupan de las poéticas y retóricas que dibujan el «modelo ideal, o tipo que se considera perfecto» dentro de la producción literaria en el cambiante panorama del siglo XVI. Por otro, escudriñan las preferencias estéticas contemporáneas de que tenemos testimonio y tratan de establecer una lista o catálogo de los creadores que se consideraron en cada momento y circunstancia excelentes.

Pedro Ruiz apuntó hacia la consideración unitaria de los dos significados: «Antes que un conjunto de nombres, el canon es un espacio, un concepto y un valor»⁵. Es, en efecto, un espacio cuyas reglas de inclusión (y de exclusión) responden a un concepto de arte y a una valoración de las obras o autores. Mi discurso tendrá también que enlazar las varias nociones hasta ahora manejadas (regla, modelo, catálogo) porque Lope es un poeta permanentemente enredado, con los matices y distingos que señalaremos, en la doble tarea de transmitir a sus múltiples lectores una preceptiva poética y de trazar, a partir de ella, un modelo ideal de la creación artística. Esos *cánones* no son ni desinteresados ni gratuitos ni caprichosos ni arbitrarios. Tienen una finalidad clara: permitir al poeta que esboza esas reglas y perfila esos ideales incluirse a sí mismo dentro de la tabla de los *auctores*, de los escritores excelentes; si es posible, a pesar de sus constantes y poco fiables protestas de humildad, como el primero de la lista.

⁴ El *DRAE* sí define *canon* como «lista o catálogo» sin más aclaraciones. Contra lo que pueda parecer, dada la proliferación del término en los últimos años, esta voz, como tecnicismo literario, no parece tener una larga tradición en español, salvo referida a la lista de los libros canónicos de la *Biblia*. Un trabajo tan solvente como el de Fernando Lázaro Carreter (*Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1974, 3ª ed.) ni siquiera la registra. La misma ausencia en el *Diccionario de términos literarios* de Ana María Platas Tasende (Madrid, Espasa, 2000). Quizá la novedad de este uso aclare por qué no aparece en el *Diccionario del español actual*, que recurre, con rigor y amplitud de miras, a autoridades de la segunda mitad del siglo XX.

⁵ Pedro Ruiz Pérez, «La poesía vindicada: defensa de la lírica en el siglo XVI» en B. López Bueno, ed., *El canon poético en el siglo XVI*, cit. (n. 2), pp. 177-213. La cita, en p. 177.

Lope: creación y reflexión

La relación de Lope con el mundo de la reflexión crítica es ambigua e incluso contradictoria. En *La Dorotea* (1632) rememora algunos pasos de su juventud en medio de una turbamulta de discusiones literarias. En una de ellas Ludovico (¿el toledano Luis de Vargas Manrique?) expresa la necesidad de la erudición literaria: «Deseo quien escriba sobre Garcilaso; que hasta ahora no le tenemos»⁶.

Estas palabras se suponen pronunciadas poco antes de 1587 (tiempo dramático). Para esas fechas ya habían aparecido dos de los más notables comentarios sobre Garcilaso: el del Brocense en 1574 y el de Fernando de Herrera en 1580. Naturalmente, el poeta es muy dueño de no atender con puntualidad a los datos históricos. En este caso resulta evidente que esa afirmación no trata de reflejar ninguna realidad ajena a la fábula; su función consiste en dar pie a la réplica de César: «Graves poetas son los de esta edad, pero más querrán ellos imprimir sus obras que ilustrar las ajenas»⁷.

No es insensato imaginar que Lope piensa retrospectivamente en sí mismo. La lista de poetas más preocupados por difundir su propia obra que por comentar las ajenas (un auténtico aunque generoso canon de la década de 1580) se cierra con «este Lope de Vega que comienza ahora»⁸. Sin embargo, en más de un momento de su vida los demonios de la erudición tentaron al incipiente poeta de 1587. López Grigera subrayó «el auténtico interés de Lope de Vega por la poética y la retórica, la riqueza de sus teorías en este campo y sus ensayos de aplicación de ellas a la invención poética»⁹. No le falta razón, aunque en este, como en otros campos, el Fénix es una viva paradoja, un juego de apariencias y realidades, de prejuicios y hondos convencimientos, que intentaré ir desgranando en parte a lo largo de estas páginas.

Hay que aceptar, en primera instancia, que sintió la necesidad de propagar unos principios canónicos que justificaran y dieran sentido a su obra. Esta inclinación se vio espoleada por los muchos objetores

⁶ Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby, Berkeley/Madrid, University of California Press/Castalia, 1968, 2ª ed. revisada, acto IV, esc. ii, p. 320. Modernizo la ortografía.

⁷ Lope de Vega, *La Dorotea*, cit. (n. 6), acto IV, esc. ii, p. 321.

⁸ *Ibid.*, p. 326.

⁹ Luisa López Grigera, «Teorías poéticas de Lope de Vega. Parte I», *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), pp. 179-191; la cita, en p. 179.

que le salieron al camino tratando de frenar su vertiginoso ascenso al Parnaso español. Los más de estos émulos, ya que no podían competir con la producción torrencial y de altísima calidad del Fénix, pusieron el acento en propagar unas teorías literarias (neoaristotelismo, elitismo cultista) que dejaban en la periferia de la «verdadera literatura» la obra de nuestro poeta; la excluían de ese espacio que constituye el canon¹⁰.

Para contrarrestar ese aluvión de interesadas críticas, lanza en su defensa una nube de amigos y admiradores: frente a Góngora, frente a Cervantes (*Quijote* de Avellaneda), frente a los neoaristotélicos (*Expostulatio spongiæ*); y utiliza sus propios versos y prosas como medio de autopropaganda.

No podemos olvidar que Lope consagró su vida al arte literario y, a pesar de su éxito, lo vemos siempre atento a las novedades, dispuesto a aprender de las reacciones del público y de sus rivales. En su elogio fúnebre, Fernando Cardoso subrayó esta preocupación constante: «no se dedigna Lope de aprender, o repasar, aun estando más aplaudido»¹¹. Y Ricardo de Turia nos ha conservado aquella anécdota preciosa que nos presenta al «príncipe de los poetas cómicos de nuestros tiempos, y aun de los pasados», construyendo «cada quince días nuevos términos y preceptos» al compás de los gustos del público¹².

Esto exige, sin duda, una constante reflexión crítica y una cambiante concepción teórica. Suscribo, por tanto, los reproches de López Grigera a los estudiosos que «hasta no hace mucho [...] han insistido en que la obra de Lope era pura espontaneidad y naturaleza» y buscan y rebuscan explicaciones variopintas antes de «admitir que Lope se interesara por las teorías y las expusiera seriamente»¹³.

¹⁰ Aunque no se le arroja a las tinieblas exteriores y se le cita en numerosas ocasiones (véase en este mismo volumen el trabajo de Antonio Pérez Lasheras, «Gracián y la recepción del canon poético»), tampoco Lope constituirá un elemento central del arte de la agudeza y del ingenio.

¹¹ Fernando Cardoso, *Oración fúnebre en la muerte de Lope de Vega, ingenio laureado de las musas, prodigiosa maravilla de España, eterna admiración de las edades*, Madrid, 1635. Cito a través de Lope de Vega, *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso*, Madrid, Antonio de Sancha, 1776-1779, 21 vols.; facsímil: Madrid, Arco Libros, 1989, tomo XIX, p. 482.

¹² Ricardo de Turia en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, eds., *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, 2ª ed., pp. 178-179.

¹³ L. López Grigera, «Teorías poéticas de Lope de Vega. Parte I», cit. (n.9), pp. 180-181.

Al margen de las afirmaciones sobre preceptiva dispersas en sus novelas, poemas épicos y piezas dramáticas¹⁴, un catálogo de los escritos en que se abordan cuestiones de teoría literaria debe incluir, al menos, los siguientes:

- Arcadia* (Madrid, 1598), en particular el coloquio de Frondoso, Benalcio, Gaseno y el rústico en el libro III, y los versos y prosas que describen la Retórica y la Poética en el libro V¹⁵.
- Prólogo a *Isidro, poema castellano* (Madrid, 1599)¹⁶.
- Discurso *A don Juan de Arguijo*: «Para escribir Virgilio de las abejas...» y *Cuestión de honor debido a la poesía*, en *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas* (Madrid, 1602)¹⁷.
- El peregrino en su patria* (Sevilla, 1604), en especial el prólogo del volumen, el parlamento sobre la elocuencia de Laudomio y el prólogo al auto del *Hijo pródigo*¹⁸.
- El prólogo*, el diálogo *Apolo* y la epístola *A Gaspar de Barriónuevo*, en *Rimas* (Sevilla, 1604)¹⁹.
- Al nacimiento del príncipe*, en *Relación de las fiestas que la imperial ciudad de Toledo hizo al nacimiento del príncipe N. S. Felipe III* (Madrid, 1605)²⁰.
- Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, añadido a las *Rimas* (Madrid, 1609)²¹.

¹⁴ Véanse Luis C. Pérez y Federico Sánchez Escribano, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*, Madrid, CSIC, 1961; y Miguel Romera-Navarro, *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid, Yunque, 1935. De este último libro, los artículos de interés son los siguientes: «Lope y su autoridad frente a los antiguos», pp. 11-59; «Las unidades dramáticas», pp. 61-81; «El lenguaje dramático», pp. 83-107; y «Defensa de la pureza del estilo poético», pp. 147-276.

¹⁵ *Arcadia*, ed. de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, pp. 267-270, 411-414 y 421-426.

¹⁶ *Isidro. Poema castellano*, en *Obras completas*, ed. de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1965, tomo I, pp. 273-275.

¹⁷ *Rimas*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, [Cuenca], Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994, núms. i y xvii, tomo I, pp. 133-153 y 630-649.

¹⁸ *El peregrino en su patria*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973, pp. 55-56, 181-184 y 368-383.

¹⁹ *Rimas*, cit. (n. 17), núms. iv, 204 y 209, tomo I, pp. 162-163, y tomo II, pp. 168-183 y 276-305.

²⁰ Reproducido en *La vega del Parnaso*, Madrid, Imprenta del Reyno, 1637; facsímil: Madrid, Ara Iovis, 1993, ff. 27r-32r.

²¹ *Rimas*, cit. (n. 17), núm. 247; tomo II, pp. 352-393.

- El prólogo al conde de Saldaña*, en *Jerusalén conquistada* (Madrid, 1609)²².
- La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos* (Madrid, 1621), en especial la segunda parte del poema que da título al libro; los vv. 313-336 de *La Andrómeda*; las epístolas *A Francisco de la Cueva*, *A Gregorio Angulo*, *A Baltasar Elisio de Medinilla*, *A don Félix Quijada y Riquelme*, *Al conde de Lemos*, *Belardo a Amarilis*, *El jardín de Lope de Vega*, *A don Juan de Arguijo*, *Papel que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía* y *Respuesta de Lope de Vega Carpio*²³.
- Introducción a la *Justa poética en la beatificación de San Isidro* (Madrid, 1622)²⁴.
- Elogio de Lope de Vega Carpio al licenciado Pedro Soto de Rojas*, en *Desengaño de amor en rimas* (Madrid, 1623)²⁵.
- La Circe, con otras rimas y prosas* (Madrid, 1624), especialmente las epístolas *A don Antonio Hurtado de Mendoza*, *A fray Plácido Tosantos*, *A Juan Pablo Bonet*, *A don Francisco Herrera Maldonado*, *Al doctor Matías de Porras*, *A don Lorenzo Vander Hamen de León*, *A un señor de estos reinos*, *A don Francisco López de Aguilar*²⁶.
- Al licenciado Juan Pérez de Montalván*, en *Orfeo en lengua castellana* (Madrid, 1624)²⁷.
- Anti-Jáuregui del licenciado Luis de la Carrera* (1624), manuscrito inédito hasta 1925²⁸.
- El licenciado don Luis de la Carrera a los desapasionados y doctos*, en *Triunfos divinos* (Madrid, 1625)²⁹.

²² *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, ed. de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1951-1954, tomo I, pp. 20-23.

²³ En *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 567-891.

²⁴ En *Colección de las obras sueltas...*, cit. (n. 11), tomo XI, pp. 352-365.

²⁵ Facsímil: Real Academia Española/Caja de Ronda, 1991, ff. preliminares 7r-9r [sin numerar].

²⁶ En *Obras poéticas*, cit. (n. 23), pp. 1190-1318.

²⁷ Facsímil: Aranjuez, Ara Iovis, 1991, ff. preliminares 5r-6v [sin numerar].

²⁸ En Miguel Artigas, «Un opúsculo inédito de Lope de Vega. El *Anti-Jáuregui* del liz. Luis de la Carrera», *Boletín de la Real Academia Española*, XII (1925), pp. 587-605.

²⁹ En *Colección de las obras sueltas...*, cit. (n. 11), tomo XIII, pp. xxi-xxiv.

- Laurel de Apolo* (Madrid, 1630)³⁰.
- La Dorotea. Acción en prosa* (Madrid, 1632); toda ella está trufada de reflexiones poéticas, en especial la escena ii del acto IV.
- Epístola a Claudio* (¿1632?), reproducida en *La vega del Parnaso* (Madrid, 1637)³¹.
- Rimas de Burguillos* (Madrid, 1634); hay varios sonetos de asunto literario y numerosas afirmaciones de teoría poética en *La gatomaquia*³².

No puede negarse la cantidad y la regularidad de la producción: «desde el taheño bozo a la edad cana», perseveró en la reflexión teórica. La densidad de estos opúsculos es, sin embargo, muy diversa. En muchos de ellos se mezclan los comentarios de la más variada índole con los principios y reglas de la poética. Este fenómeno es claramente observable en las epístolas, donde la materia literaria es de gran relieve; pero en buena medida se inclinan más a la sátira del comportamiento de poetas e intelectuales o a los elogios genéricos que al análisis técnico.

Ideas centrales de los escritos lopescos de Poética

En la mayor parte de estos escritos Lope se limita a esbozar una tópica filosofía poética, una sucinta rememoración de qué dicen los clásicos que es la poesía. No hay apenas reflexión técnica. No alude, por ejemplo, a la presencia del autobiografismo como recurso literario. Para oír hablar de este asunto clave en la lírica del Fénix hay que acudir a un poema exculpatorio y circunstancial, perdido en las *Rimas* y olvidado por los lectores hasta que lo rescató mi maestro José Manuel Blecua. Se trata del soneto 66, «Pasé la mar, cuando creyó mi engaño...», dirigido *A Lupercio Leonardo*, en cuyos tercetos sí se aborda esta cuestión capital en el arte de Lope:

³⁰ Puede leerse ahora en la excelente edición de Christian Giaffreda, con introducción de Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2002.

³¹ Facsimil, ff. 93r-99v.

³² Hoy disponemos de tres ediciones anotadas y comentadas: la de José Manuel Blecua en las *Obras poéticas* de Lope, cit. (n. 11), pp. 1327-1554; la de Antonio Carreño, Salamanca, Almar, 2002; y la de Juan Manuel Rozas (que prescinde de *La gatomaquia*, ya publicada en la misma colección), Madrid, Castalia, 2005.

El mismo amor me abrasa y atormenta
 y de razón y libertad me priva.
 ¿Por qué os quejáis del alma que le cuenta?
 ¿Que no escriba decís, o que no viva?
 Haced vos con mi amor que yo no sienta,
 que yo haré con mi pluma que no escriba³³.

Esta reacción directa e inmediata, esta protesta visceral y en apariencia espontánea nos dice mucho más de su arte lírico que las reflexiones en que reitera un puñado de conceptos que estaban en los manuales al uso. Lope se limita a tomarlos en sus manos, a repetirlos (a menudo literalmente) en sus citas y a modularlos en favor de sus propios intereses.

Creo que los temas esenciales desarrollados en los cuarenta opúsculos o fragmentos relevantes antes catalogados se pueden sintetizar en cinco apartados:

- Poética teológica: origen divino de la poesía, su manifestación como furor y arrebató, y honor que se le debe.
- Naturaleza y arte (técnica) en la creación poética.
- Carácter cultural de la obra literaria: uso de los tópicos y originalidad;
- Defensa de los metros castellanos y de la agudeza.
- Ataque al culteranismo y al conceptismo desbocado.

No desarrollaré la génesis de estos conceptos en las teorías literarias clásicas, medievales y renacentistas, ni su precisa encarnadura en la obra de nuestro poeta, porque a esas cuestiones quiero dedicar un trabajo ya esbozado: «Lope de Vega, un teórico *pro domo sua*». Bastará ahora con señalar el carácter reivindicativo de todos estos escritos: la poesía como creación divina y, en consecuencia, digna del mayor respeto y consideración social, en especial por cuenta de los poderosos y adinerados; la prevalencia de las dotes naturales (tan rotundamente manifiestas en Lope desde su juventud), a las que complementa la técnica aprendida en los buenos modelos; la legitimidad de la recreación de tópicos (imprescindible en un escritor torrencial como él); la defensa de los metros castellanos, del romancero y de la poesía de cancionero, que, además de su presencia en su obra lírica,

³³ *Rimas*, cit. (n. 17), tomo I, p. 333.

desempeñarán un papel trascendental en sus soliloquios dramáticos³⁴; la repulsa, sincera pero interesada, tanto de un cultismo exacerbado, que desnaturaliza la lengua y la expresión literaria, como de un conceptismo chabacano y vulgar.

Al elegir los motivos de su reflexión crítica, Lope daba cumplimiento a la retórica de los modernos charlatanes de la mercadotecnia y la organización empresarial y –¡ay!– pedagógica: fortalecía todas sus fortalezas y devaluaba sus debilidades, que eran, al mismo tiempo, las fortalezas de sus competidores por el cetro lírico.

«Yo sé escribir sin leer»

Esta operación no podía realizarse más que con el concurso de las autoridades clásicas tal y como habían sido reivindicadas por el humanismo renacentista. Pero a Lope no se le ocultaban –aunque dijera lo contrario en público– las lagunas de su formación académica y su limitada capacidad para la abstracción teórica, en vivo contraste con su desbordada creatividad literaria. Tiene más inspiración que cultura, tal y como reconoce en *La Filomena* cuando el Tordo (Torres Rámila) se pavonea de su saber frente a Filomena (Lope):

un ave como yo, de ciencia llena;
porque, si en voz me gana Filomena,
yo a ella en la teórica.³⁵

³⁴ Antonio Sánchez Jiménez (*Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, London, Tamesis, 2006, pp. 107-119) muestra que el fervor de Lope por la poesía en octosílabos venía de lejos y era sincero, no un arrebató irreflexivo. Véase también Víctor de Lama, «Lope, poeta de cancionero», *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 179-196, que corrige las inexactitudes difundidas por José F. Montesinos en el prólogo a la edición de las *Poesías* en la colección «Clásicos castellanos» (1926-1927). El texto comentado y rectificado se encuentra en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967, pp. 131-132.

³⁵ Lope de Vega, *Obras poéticas*, cit. (n. 23), p. 638. Téngase en cuenta que este reconocimiento de la excelencia teórica del tordo se injiere en un discurso que, como ha dicho Pedro Ruiz, «arranca con la fábula clásica, atraviesa el mito y alcanza culminación y sentido en el propósito de autoexaltación poética» («Lope en Filomena: mitografía y mitificación», *Anuario Lope de Vega*, XI (2005), pp. 195-220; la cita, en p. 217).

Nuestro poeta abandonó los estudios regulares en edad temprana. Fue, en verdad, un ingenio lego, inseguro cuando se trataba de engolfarse en disquisiciones escolásticas, pero empeñado en sentar plaza de «hombre científico». Solo en algunos momentos de lucidez proclamó que él era autor de su propia cultura, como dice Icaza³⁶, y que sus verdaderos fundamentos literarios no se encerraban en las bibliotecas:

pero mil dan a entender
que apenas supe leer,
y es lo más cierto, a fe mía;
que como en gracia se lleva
danzar, cantar o tañer,
yo sé escribir sin leer,
que a fe que es gracia bien nueva³⁷.

Quizá supiera escribir sin leer; pero —paradojas lopescas— leía, y mucho. Conocía de memoria a numerosos poetas, se empapó de las crónicas y no ignoraba los tratados de teoría poética precedentes. En sus escritos cita a Daniello, Pedro Gregorio, Elio Donato, Robortello... Sin embargo, a poco que se escarbe, notamos un soterrado desinterés, una invencible falta de fe: solo los trae a colación como coartada ante los cultos e intelectuales. Toma una página, la copietea sin el menor miramiento, pero nunca se adentra en la espesura del volumen.

Carnaza erudita al menor coste

Un caso paradigmático puede ser el más logrado de sus escritos de poética: el *Arte nuevo de hacer comedias*. En ese discurso se citan numerosas autoridades antiguas y modernas (por orden de aparición): Cicerón, Platón, Terencio, Plauto, Lope de Rueda, Aristóteles, Epicarmo, Magnetes, Elio Donato, Tespis, Horacio, Aristófanes,

³⁶ Francisco A. de Icaza, *Lope de Vega, sus amores y sus odios*, Tip. de «El Adelantado de Segovia», s.a., p. 48.

³⁷ Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, vv. 2355-2361. Cito por mi edición, junto a *La mujer de Peribáñez*, Barcelona, PPU, 1998.

Homero, Dante, Maneti, Menandro, Robortello, Plutarco, Séneca, Virués, Ateneo, Platón cómico, Jenofonte, Calípides, Arístides retórico, Sófocles, Miguel Sánchez, Vitrubio, Valerio Máximo, Pedro Crinito y Julio Póllux, varios de ellos en repetidas ocasiones. El número de citas en 378 endecasílabos castellanos podría impresionar al lector ingenuo. De hecho nadie reparó durante casi tres siglos en los frágiles cimientos bibliográficos del tratado, a pesar de ser pulcramente citados por el mismo Lope. Hubo que esperar a que un dómine francés, al que no le gustaba ni poco ni mucho el *Arte nuevo...*, rastrear los textos citados y señalara las fuentes inmediatas, que se reducen a dos: Elio Donato y Robortello³⁸.

Un análisis más detenido nos revela que Lope, aunque los cite y copie, desdeñó olímpicamente los comentarios de Elio Donato y las paráfrasis de Robortello. Probablemente, no llegó a leer los dos volúmenes: no le hacía falta. Espigó lo que bastaba para cerrar la boca a los eruditos: concretamente dos folios de *De tragædia et comædia* de Donato³⁹ y cuatro páginas de la *Explicatio eorum omnium quæ ad Comædia artificium pertinet* de Robortello⁴⁰, más una cita de la p. 37, otra de la 38 y tres referencias de *In librum Aristotelis de Arte poetica explicationes*⁴¹. Este es el menguado bagaje erudito sobre el que Lope construye su mejor obra de teoría literaria.

Al lector moderno le cuesta entender las contradicciones del poeta en este punto. Parece que consideraba de enorme importancia ofrecer al público una reflexión crítica que apuntalara su obra; veía imprescindible empedrar sus discursos con citas y referencias clásicas y humanísticas; pero la negligencia con que aplica este superficial maquillaje revela el íntimo desdén –quizá inconsciente– que sentía por los teóricos y preceptistas.

³⁸ Véase Alfred Morel-Fatio, «L'Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, III (1901), pp. 365-405.

³⁹ *P. Terentii Afri poetæ lepidissimi comædiæ omnes, cum absolutis commentariis Ælii Donati ...*, apud Ioannem Mariam Bonellum, Venetiis, MDLVIII. Lope toma todas sus citas de *De tragædia et comædia*, ff. **iii-iiii [sin numerar].

⁴⁰ Incluida en la *Paraphrasis in librum Horatii qui vulgo de Arte poetica ad Pisones inscribitur* [Basilea, 1555; en apéndice a *In librum Aristotelis de Arte Poetica explicationes*], pp. 32-36.

⁴¹ *Francisci Robortelli Utinensis, in librum Aristotelis de Arte Poetica explicationes*, apud Ioannem Hervahium Iunioem, Basileæ, MDLV, pp. 275-276, 277 y 286.

A Lope le hubiera sido fácil disimular algo mejor sus carencias académicas. Le hubiera bastado dedicar algún tiempo a la selección de los textos ajenos. Pero su empeño era sentar plaza de erudito con el menor coste. Su tiempo, precioso y escaso, lo consagró a la creación poética y, cuando se pone a teorizar, cree cumplir sobradamente reproduciendo en retahíla las citas agavilladas por Textor, Nanus Mirabellus o Pedro Gregorio en una única página.

El hipócrita y siempre limitado interés por los teóricos no implica que Lope desdeñara la teoría. Recuerdo en este punto el comentario de César Oliva a la disputa entre Calderón y Lotti en la primavera de 1635 en torno a las tramoyas que el ingeniero italiano había ideado para el espectáculo de la noche de San Juan. Calderón se opuso a ese aluvión de ocurrencias escenográficas; pero no por desprecio de las mismas: «Calderón quería tramoyas, ¡y cómo las quería!, pero quería *sus* tramoyas, *sus* inventos, *su* dirección»⁴². Lope era entusiasta de las teorías, de las suyas propias: por las heredadas mostró siempre un superficial respeto aparente. A pesar de sus esfuerzos —quizá sinceros—, nunca logró interiorizarlo y cumplir con las exigencias que conlleva el rigor académico, aunque sea el meramente formal⁴³.

Al ejemplo del *Arte nuevo* pueden añadirse muchos otros. Me permito llamar la atención sobre el discurso en defensa de la *Arcadía* que precede a la primera edición de los doscientos sonetos de las *Rimas*, en *La hermosura de Angélica* (1602). Tras exponer la opinión propia sobre el uso de los tópicos, la originalidad y la cultura literaria, el poeta se cree en la obligación de ofrecer carnaza erudita a su auditorio. Y, con manifiesto descaro, inserta una colección de citas bíblicas

⁴² César Oliva, «Introducción al lenguaje teatral en las comedias mitológicas de Calderón de la Barca», en Luciano García Lorenzo, ed., *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 1981)*, Madrid, CSIC, 1983, t. II, pp. 1147-1153; la cita, en p. 1148.

⁴³ En mi artículo «Algunos mecanismos y razones de la rescritura en Lope de Vega» señalé cómo nuestro poeta citaba sin demasiadas comprobaciones y repetía errores y erratas. Así, donde el *Sintaxeon* de Pedro Gregorio «remitía al diálogo platónico *Ion*, los tipógrafos habían volcado la *n* y remitían a *Ioue*». Lope, que no debía de conocer la obra ni se interesó por ella, escribió en el *Elogio... al licenciado Pedro Soto de Rojas*: «Admira ver la [opinión] de Platón, en su *Júpiter...*» (*Lope de Vega, genio y figura*, Granada, Publicaciones de la Universidad, 2008, p. 264).

y latinas (Marullo, Catulo, Silvio Itálico, Ovidio), arracimadas todas ellas en tres páginas contiguas de la *Officina* de Textor⁴⁴.

Si tiene razón mi buena amiga Elena Marcello –que la tendrá–, esa combinación de íntimo desinterés y vana afición a la cita erudita alcanza también a las referencias a los tratados de Torquato Tasso en ese mismo discurso. No parece que Lope conociera más que de oídas o a través de una lectura parcial y no muy profunda los *Discorsi dell'arte poetica* (1587), ampliados en los *Discorsi del poema eroico* (1594)⁴⁵.

¿A quién quería engañar? Parece que no logró embaucar a nadie. Sus amigos lo admiraban por su obra de creación; sus enemigos jamás lo creyeron hombre docto. Cervantes describió el fraudulento proceder (proceso y procedencia) de su erudición en la mortificante sátira del prólogo del *Quijote*.

Lope fue, como su censor, un autodidacta, pero un autodidacta vergonzante (trataba de ocultar su falta de formación) y desvergonzado (quería pasar por erudito supliendo la trabajosa rebusca de argumentos y referencias por la repetición de ciertos textos, en actitud más próxima al plagio que a la reflexión crítica). Tras decir lo que sabía y quería decir, se ponía a buscar chapucera y vertiginosamente citas que arroparan sus firmes convicciones estéticas.

Práctica revolucionaria y escritos de teoría poética

Más que una teoría poética, Lope trajo una práctica revolucionaria que se había impuesto por la vía de los hechos. Al sistema de producción y comercialización que creó y mantuvo se le quedaron chicas todas las poéticas y preceptivas de su tiempo: en su desarrollo reventó por las costuras el estrecho hábito que había imaginado el humanismo renacentista. Su propia labor de legislador literario, sus manifiestos artísticos, los cánones que él mismo estableció no fueron

⁴⁴ *Officinæ Ioannis Ravisii Textoris epitome*, Lugduni, Seb. Gryphius, 1551, tomo I, pp. 449-451.

⁴⁵ Véase Elena E. Marcello, «Itinerarios líricos de Tasso a Lope: el discurso preliminar a las *Rimas*», comunicación que se presentó en *Composteláurea. VIII congreso de la AISO*, Santiago de Compostela, julio de 2008. Se publicará en las actas.

preceptos, sino *posceptos*⁴⁶: no se anticiparon a la creación, sino que fueron detrás de ella. Por eso, Montesinos pudo decir del *Arte nuevo* que es «un escrito revolucionario que no hizo revolución alguna. La revolución la había hecho Lope mismo»⁴⁷. La poética de Lope es inductiva, no deductiva, aunque, siguiendo las vulgares ideas de los doctos de su tiempo, también él hablara del arte como de un sistema de normas previas e inmutables. Lo había aprendido en Pedro Gregorio: «Constat autem poesim esse artem, quia suis præceptis perficitur...»⁴⁸, lo repite en varias ocasiones:

ser arte es infalible, pues consta de sus preceptos...⁴⁹
consta ser arte, pues se perficiona de sus preceptos...⁵⁰

y lo reelabora en sonoros ripios:

...es la poesía
un arte que, constando de preceptos,
se viste de figuras y concetos.⁵¹

Arte y nuevo: la condensación de la experiencia propia

Sin embargo, es bueno reparar en que, muchas veces, Lope usa de forma voluntariamente equívoca el término *arte*. Para aludir, por un lado, al saber y preceptos de los antiguos, recuperados, tergiversados y fosilizados por el humanismo; y, por otro, para referirse a la

⁴⁶ Como es sabido, el creador del juego de palabras y del neologismo fue don Miguel de Unamuno, que lo ortografió *postceptos*. Véase lo aplicó a las reglas lopescas para el teatro («El teatro en el siglo XVII», en José María Díez Borque, dir., *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1984, vol. II, p. 507).

⁴⁷ José F[ernández] Montesinos, «La paradoja del *Arte nuevo*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, cit. (n. 34), p. 17

⁴⁸ *Syntaxeon artis mirabilis in libros XL. Digestarum* [...], Coloniae, Lazarus Zetznerus, MDCX, 2 vols.; la cita, en tomo II, p. 188.

⁴⁹ *Rimas*, cit. (n. 17), núm. xvii, tomo I, p. 633.

⁵⁰ *Elogio de Lope de Vega Carpio al licenciado Pedro Soto de Rojas*, en *Desengaño de amor en rimas*, f. preliminar 7v [sin numerar].

⁵¹ *Laurel de Apolo con otras rimas*, ed. de Christian Giaffreda, silva V, vv.129-130, p. 100.

condensación de la propia experiencia o, si se prefiere, para que no se enojen Froldi, Weiger y otros, a la experiencia de la generación de 1580, con Góngora en la lírica y los valencianos, madrileños y sevillanos en el teatro⁵².

El uso anfibológico del término permite presentar sin excesivo escándalo las técnicas depuradas por los modernos como un corpus de relieve similar al de los antiguos. Eso es lo que autoriza el arrogante oxímoron *Arte* (el saber de los antiguos) *nuevo* con que se bautiza su más relevante discurso poético⁵³. Con él, Lope y los miembros de la Academia de Madrid, a los que yo supongo mayoritariamente entusiastas de la comedia nueva⁵⁴, elevaron lo que era una forma popular y, en cierta medida, espontánea (natural) de concebir el teatro a la categoría de sistema (arte, técnica). Pero un sistema distinto en lo sustancial al difundido y exaltado por los neoaristotélicos y los neohoracianos, un sistema dramático que, como dijo Montesinos, «tiene que vivir de algo que desconocen humanistas y señores, de algo enteramente nuevo, exigente, imperioso, violento a veces: el público»⁵⁵. Un sistema que para sobrevivir tiene que cambiar, moverse a impulsos de la experiencia. Su autoridad no está en las tablas de los anaqueles sino en las de los escenarios. Por eso, al rematar su discurso, Lope remite al hecho vivo de la creación literaria:

Oye atento, y del arte no disputes;
que en la comedia se hallará de modo,
que oyéndola se pueda saber todo⁵⁶.

⁵² Véanse, para lo relativo al teatro, Rinaldo Froldi, *Lope de Vega y la formación de la «comedia»*. En torno a la tradición dramática valenciana y el primer teatro de Lope, Salamanca, Anaya, 1973, 2ª ed., y John G. Weiger, «Lope's conservative *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*», en *Studies in honour of Everett W. Hesse*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981, pp. 187-198.

⁵³ Véase el clarividente comentario de Montesinos a esta *contradictio in terminis*: «La paradoja del *Arte nuevo*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, cit. (n. 34), pp. 1-20; la referencia, en pp. 6-9.

⁵⁴ Véase el prólogo a mi edición de las *Rimas*, cit. (n. 17), t. II, pp. 46-55.

⁵⁵ J. F. Montesinos, «La paradoja del *Arte nuevo*», cit. (n. 53), p. 9.

⁵⁶ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 387-389; cito por mi ed. de las *Rimas*, cit. (n. 17).

El público, las reediciones y el canon. La *Arcadia* y su vida editorial

Esta interacción, evidente en el teatro, donde la presencia del público es irrenunciable, se extiende también a los demás géneros. Valentín Núñez subrayó que «la reedición de los textos y, por tanto, la perduración del poeta en el horizonte lector, actúa como elemento canonizador de primer orden»⁵⁷. Yo diría que no solo influye en la canonización, sino que es el síntoma más evidente de que un autor o una obra se han convertido en referente obligado para la sociedad de su época. El fenómeno se dio en el siglo XVI, sobre todo con libros de ficción (*La Celestina*, *Propalladia*, *Amadís*, *Lazarillo de Tormes*), pero también afectó a volúmenes híbridos (no sabemos si el *Cancionero* de Juan del Encina se vendía por sus villancicos o por sus églogas o por sus disparates) y alcanzó a algunas recopilaciones poéticas (*Cancionero general*) y otras obras personales (la de Garcilaso, en primer lugar; pero también la de Castillejo, Montemayor o Gregorio Silvestre).

Oponiéndose al énfasis con que Rodríguez-Moñino subrayó la importancia de la transmisión manuscrita de la lírica, Jauralde apuntaba cómo la imprenta entraba en danza cuando «el nuevo arte [...] calaba en amplias capas, se iba asimilando y hasta popularizando [...]. Pero ese proceso era tarea larga»⁵⁸. Tan larga que los más de los poetas no vivían para ver más que los impresos promovidos por ellos mismos o el círculo inmediato de sus aficionados. Si es que los veían. Las ediciones y las reediciones llegaban, casi siempre, *post mortem*.

Lope, en este como en otros campos, revolucionó el sistema y las costumbres. Desde fechas relativamente tempranas, cuando apenas había sobrepasado los veinte años, sus romances se cantaban y se empezaron a vender en pliegos sueltos; cuando no llegaba a los veintisiete, se reunieron, anónimos y mezclados con los de otros

⁵⁷ Valentín Núñez Rivera, «1582. Poesía, imprenta y canon», en *El canon poético en el siglo XVI*, cit. (n. 2), pp. 141-175; la cita, en p. 174.

⁵⁸ Pablo Jauralde Pou, «El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro*, I (1982), pp. 55-64; la cita, en p. 61. Antonio Rodríguez-Moñino había señalado la importancia de la transmisión manuscrita en su estudio *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1965 (2ª ed., 1968). En la misma línea se mueve el artículo de José Manuel Bleca, «Imprenta y poesía en la Edad de Oro», en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 25-43.

compañeros de generación, en volúmenes unitarios: las famosas *Flores de romances nuevos y canciones* (la primera, de 1589); antes de cumplir los cuarenta, empezó a ofrecer a la imprenta sus obras como un producto personal y acabado (a partir de 1598, con la publicación de *Arcadia*).

No deja de sorprender que un escritor cuya fama está vinculada a la poesía lírica y al teatro inicie su carrera publicando textos narrativos en prosa y en verso. Como todas las paradojas, esta tiene su explicación, y, por decirlo con más exactitud, sus explicaciones. No carece de lógica que Lope quisiera dar a las prensas en primera instancia la parte de su obra que no disponía, a la altura de 1598, de canales de difusión fuera del libro impreso. Las piezas líricas habían corrido manuscritas y en la memoria de las gentes; los dramas se representaban en los corrales y no solo no necesitaban de las prensas, sino que los contratos con las compañías dificultaban o impedían (incluso físicamente, ya que se entregaba el único ejemplar manuscrito) el recurso a este expediente perpetuador. Las novelas y las modernas epopeyas, por su extensión, atraían menos a los amanuenses aficionados. Y por ellas empezó la carrera bibliográfica de Lope.

Había, posiblemente, otros prejuicios detrás del orden de aparición de los libros del Fénix: el arraigado pudor que llevó a muchos líricos áureos a dejar inéditos sus versos, y el afectado desdén hacia las piezas dramáticas, productos de consumo que era preferible no intentar inmortalizar mediante su estampa.

Pronto se disiparían estos dos prejuicios. El propio Lope se encargó de desmontar el primero. Podemos incluso imaginar que siempre estuvo en su mente conculcar esa norma no escrita por la que las composiciones líricas habían de ser hijas póstumas, como un legado personal e íntimo que en vida del poeta se velaba a la indiscreta mirada y al juicio del público. Bien es verdad que no faltaban ejemplos en contrario. Algunos de mucho peso a los ojos del Fénix y no muy alejados en el tiempo: el de Fernando de Herrera, que había ofrecido *Algunas obras* en 1582⁵⁹, y el de Vicente Espinel, cuyas *Diversas*

⁵⁹ En multitud de ocasiones, Lope se propuso a sí mismo como directo continuador del arte de Herrera. Y no solo lo escribió él; también indujo a sus discípulos y aficionados a establecer esa estrecha relación. Véanse, por ejemplo, las palabras de Baltasar Elisio de Medinilla en *El Vega de la poesía española*: «Hernando de Herrera, el divino por tantas causas, en quien perdió España su poeta, si en su ocidente

rimas habían aparecido en 1591 con un mediocre soneto del Fénix entre los elogios preliminares. La misma ofrenda se encuentra en otros poemarios, de menor relieve a nuestros ojos, pero quizá no a los del joven poeta: *Jardín espiritual* (1585) de Pedro Padilla, y *Cancionero* (1586) de Juan López Maldonado.

A pesar de estos y otros ejemplos, Lope prefirió empezar su carrera con una novela pastoril que le permitió disfrazar la presencia de una extensa antología lírica. El público lector la acogió con entusiasmo, según se deduce de las múltiples reediciones: la *Arcadia* es, aunque hoy nos parezca mentira, la obra del poeta más veces reimpressa en el siglo XVII. Morby registró veinte estampas entre 1598 y 1675; ocho en los siete primeros años, hasta 1605; y dieciséis en vida del autor. Estamos ante uno de los grandes éxitos de ventas de la época, casi en parangón con *Guzmán de Alfarache* o con la primera parte del *Quijote* y, por delante de la segunda entrega de la novela cervantina.

Sin duda había un público para la novela, como demostraron enseguida los éxitos de Mateo Alemán y de Cervantes; pero se me hace muy cuesta arriba aceptar que los primeros lectores de la *Arcadia* fueran buscando su materia narrativa, tan poco consistente, o su prosa, tan empalagosa y atildada. Más fácil me resulta imaginar —quizá me engañen la distancia temporal y las diferencias del gusto— que los compradores iban tras el poeta lírico, encerrado hasta entonces en cartapacios de aficionados o disperso en pliegos sueltos o anónimas colecciones de romances.

No negaré que la materia novelesca de la *Arcadia* saltó al teatro —lo que podría indicar una predilección de las masas que hoy nos parece inverosímil—. Primero, en una comedia del propio Lope del mismo título (publicada en la *Parte XIII*, 1620) y, algo más tarde, en *La fingida Arcadia* de Tirso (datada conjeturalmente hacia 1622)⁶⁰. Tradicionalmente, la comedia de Tirso se había interpretado como

no amaneciera el nuevo sol de Lope de Vega Carpio» (ed. de Luigi Giuliani y Victoria Pineda, *Anuario Lope de Vega*, III (1997), pp. 236-272; la cita, en p. 249).

⁶⁰ El asunto pervivió en otra *Fingida Arcadia*, publicada en la *Parte veinticinco de comedias nuevas* (1666) a nombre de Moreto, pero compuesta, al parecer, por tres ingenios: dos bien conocidos (Moreto y Calderón: primera y tercera jornadas) y otro ignoto (hipotético autor de la segunda jornada).

«tributo de admiración y respetuoso homenaje» al maestro⁶¹. A partir de los escritos de Blanca de los Ríos, se han abierto paso otras interpretaciones que llegan a ver en ella una sátira o, al menos, una irónica burla⁶². No entraré en esta polémica, cuyos términos planteó con claridad Elvezio Canonica⁶³. Lo que ahora me interesa es subrayar que, tuviera intención panegírica o denigratoria, la acción dramática tirsiana empieza con la cita completa y el comentario elogiosísimo de un espléndido soneto: «Silvio a una blanca corderilla suya... ». Parece revelar este arranque, dirigido al variopinto público de los corrales, la aceptación generalizada del poeta de la *Arcadia*⁶⁴.

Las *Rimas*: mecenas, libreros y público

Cuatro años después de publicada la novela, Lope sacaba a la luz una colección de poesía lírica sin argamasa narrativa: los doscientos sonetos que acabarían constituyendo la primera parte de las *Rimas*. Como ya he explicado en otra ocasión, tampoco en 1602 quiso salir a pecho descubierto con un poemario independiente: lo emboscó tras las octavas de *La hermosura de Angélica* y, con estas dos piezas,

⁶¹ Según Emilio Cotarelo y Mori en el prólogo a su edición de las *Comedias de Tirso de Molina*, Madrid, «Nueva biblioteca de autores españoles», 1906, tomo I, p. LVIII.

⁶² Véase el «Preámbulo» de Blanca de los Ríos Lampérez a su edición de *La fingida Arcadia* en Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, Madrid, Aguilar, 1962, tomo II, 2ª ed., pp. 1376-1389.

⁶³ Véase «*La fingida Arcadia*: desde su fuente lopesca hasta su desembocadura calderoniana», en Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti, eds., *El ingenio cómico de Tirso de Molina. Congreso internacional (Pamplona, 1998)*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 33-46.

⁶⁴ En el coloquio con que se cerró el IX Encuentro del grupo PASO, Antonio Carreira apuntó que el interés por la novela pastoril en el siglo XVII no debía de ser tan limitado como insinúa en estas líneas. Prueba de ello son las seis reediciones de la *Diana* de Montemayor que se dan entre 1602 y 1624 (Madrid, 1602 y 1622; Valencia, 1602; Barcelona, 1614; Milán, 1616; y Lisboa, 1624), además tres ediciones de la traducción francesa. Pese a estos datos, parece que hay pocas dudas respecto al paulatino vaciado de la materia narrativa que, finalmente, se convierte en mero estuche y socorrida excusa para publicar rimas que no se quieren presentar «desnudas, donde tienen conocido peligro los ingenios más sazonados» como escribió Gabriel del Corral al frente de *La Cintia de Aranjuez* (ed. de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1945, p. 21).

enmascaró la impresión de otra obra que había tenido problemas con la censura: *La Dragontea*⁶⁵. El conjunto se reprodujo enseguida en Barcelona, 1604.

Pronto, la lírica (ese género menor –¿*humilis?*, ¿*medius?*– en la consideración de los preceptistas⁶⁶) pudo con la épica. El público comprador y lector determinó que los sonetos se independizaran de las epopeyas y constituyeran, con otros añadidos (la *Segunda parte de las Rimas*), un volumen nuevo. Esta primera edición de los versos líricos en solitario quizá nació, como la primera, al amparo económico de don Juan de Arguijo, pero con la disculpa del interés colectivo: «a persuasión de algunas personas que deseaban estas *Rimas* solas y manuales, salen otra vez a la luz...»⁶⁷.

La trayectoria editorial del nuevo poemario demostraría que esta apelación al público no fue una añagaza de Lope para abrir la generosa bolsa –mientras duró– del prócer sevillano. Casi de inmediato (1605) apareció la edición lisboeta, que, evidentemente, no la promovió el poeta, sino el avisado librero Domingos Fernández, que vio un buen negocio en esa iniciativa.

En efecto, las reediciones son una buena marca de la inclusión de un poeta en el canon, aunque no sea única ni determinante. Es obvio que el éxito no siempre discrimina las calidades literarias: hay intereses temáticos o modas que pueden aupar una obra a la fama y no garantizan su valía estética. La materia religiosa o la crítica política o lo picante y pornográfico, por poner contrastados ejemplos, siempre han tirado de los lectores, y no hace falta subrayar cuánto hay de deleznable en estos géneros⁶⁸.

⁶⁵ Las vicisitudes de este proceso las cuento con mayor detalle en «Las primeras ediciones de las *Rimas* de Lope de Vega, y sus circunstancias» [1995], ahora incorporado a *Lope de Vega, genio y figura*, cit. (n. 43), pp. 55-72.

⁶⁶ Sobre estas consideraciones, véase el artículo de B. López Bueno, «Sobre el estatuto teórico de la poesía lírica en el Siglo de Oro», en B. López Bueno, ed., *En torno al canon: aproximaciones y estrategias (VII Encuentros sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad/Grupo PASO, 2005, pp. 69-96.

⁶⁷ *Rimas*, cit. (n. 17), tomo I, p. 155.

⁶⁸ V. Núñez recuerda el sorprendente éxito de *El retablo de la vida de Cristo* de Juan de Padilla, en coplas de arte mayor, que llega a su vigesimotercera edición en 1605. Es difícil explicar esa pervivencia sin contar con el mero atractivo del asunto tratado. Véase «La poesía religiosa del Siglo de Oro. Historia, transmisión y canon» en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, cit. (n. 66), pp. 333-370; la referencia, en p. 337.

Con todo, cuando el aprecio de «ingenios y señores», que diría Lope, se une a la reiteración de las estampas, podemos aceptar que estamos ante síntomas indudables de inclusión en el canon. En algunos casos, momentánea inclusión en el canon. En otros, la permanencia de estos síntomas convierte a una obra o autor en un verdadero clásico⁶⁹.

Resultan especialmente reveladoras de la canonización las reimpressiones al margen de la voluntad y los deseos del autor, con el único acicate de las preferencias de los lectores. Las *Rimas* de Lope conocerían tres ediciones más, promovidas, controladas, aunque no siempre corregidas, por el poeta: las de Madrid de 1609, 1613 y 1621. En cualquier caso, parece claro que estos impresos tenían que sufragarse con la venta ya que no incluyen nuevas dedicatorias, y don Juan de Arguijo, acosado por sus acreedores, había quebrado en 1608 y vivía recogido en el colegio de la Compañía de Sevilla.

Con el nuevo impulso que les da la inclusión en 1609 del *Arte nuevo de hacer comedias*, aparecen otras ediciones extravagantes, iniciativas espontáneas de los libreros: Barcelona, 1612, y Huesca, 1623. Prueba del fin meramente mercantil es la ausencia de nuevas dedicatorias, cortesía imprescindible si un mecenas hubiera subvencionado el impreso. Tanto Sebastián de Cormellas como Pedro Blusón se limitan a reproducir la edición de 1609 y, con ella, la vieja dedicatoria a Arguijo de 1604.

No es fácil determinar si la edición milanese de 1611 es un proyecto exclusivamente comercial del librero Jerónimo Bordón o responde a una incitación del dedicatario, don Pedro Velasco, y del círculo de soldados y políticos intelectuales –valga el oxímoron– que se movía en torno a su tío el condestable de Castilla, gobernador del estado de Milán. En cualquier caso, saliera el dinero de donde saliera, no hay duda de que esa inversión, sin presiones ni lisonjas del autor, supone un reconocimiento de su excelencia.

Como he señalado, antes de Lope esas reediciones espontáneas –y un sí es no es piratescas– se daban casi siempre tras la muerte del poeta⁷⁰. La fama, incluso la de los que publican con cierta asiduidad,

⁶⁹ Véase el comentario final de V. Núñez, «1582. Poesía, imprenta y canon», cit. (n. 57), p. 174. Trae a colación la autoridad de Faria e Sousa, en su prólogo a las *Rimas* de Camões, que distingue entre los libros reimpresos por razones espúreas y los «de pulso», que «cuanto más envejecen, más se renuevan».

⁷⁰ Quizá las únicas excepciones en el siglo XVI sean las de Juan del Encina (si fueran las secciones líricas las que atrajeron a su público), Castillejo (con tres

se extiende lenta y perezosa desde los admiradores íntimos de los manuscritos hasta los múltiples consumidores de los impresos. En cambio, como ya señaló Vélez-Sainz, «Lope es el único escritor del Siglo de Oro que entra en el Parnaso en vida»⁷¹. Su gloria literaria, su hegemonía poética y dramática se dilata por un largo periodo de cuarenta años. El cenit coincide casi matemáticamente con la mitad de su existencia y con el momento en que un público culto, apasionado por la literatura y con cierta capacidad adquisitiva, siente la necesidad de poseer sus obras y está dispuesto a pagar por ellas. La rapidez con que los versos pasan a las letras de molde justifica el que, en proporción al volumen de su obra, se conserven menos manuscritos de Lope que de otros líricos coetáneos⁷².

El caso de las *Rimas sacras*⁷³

A diferencia de las *Rimas*, las *Rimas sacras* no parecen haber contado con un mecenas para su lanzamiento. Encontramos ediciones promovidas por el poeta pero a las que no cabe suponer más

ediciones en vida del *Diálogo de mujeres*: 1543, 1546 y 1548) y Jorge Montemayor, que presenta «la singularidad de tener un trato más asiduo con la imprenta que ninguno de sus contemporáneos», como señaló Juan Montero, «Montemayor y sus corresponsales poéticos (con una nota sobre la epístola a mediados del XVI)», en B. López Bueno, ed., *La epístola (V Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad/Grupo PASO, 2000, pp. 181-198; la cita, en p. 182. En este último caso, en vida conoció la impresión de tres volúmenes poéticos, todos ellos en Amberes: *Obras* (1554), *Segundo cancionero* (1558) y *Segundo cancionero espiritual* (1558); pero la carrera de las reediciones no arrancó hasta después de su muerte.

⁷¹ Julio Vélez-Sainz, *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2006, p. 27.

⁷² Lo que no quiere decir que no existan numerosas copias particulares en carpetas y cuadernos de aficionados. Véanse los estudios y catálogos de José Antonio Martínez Comeche, «Consideraciones sobre los poemas atribuidos a Lope de Vega en los manuscritos 1-3000 de la Biblioteca Nacional de Madrid», *Manuscr. Cao*, V (1993), pp. 39-45; «Índice de los primeros versos atribuidos a Lope de Vega: Ms. 3000-5000», *Manuscr. Cao*, III (1990), pp. 27-32; «Índice de los primeros versos atribuidos a Lope de Vega: Ms. 5000-22000», *Manuscr. Cao*, IV (1990), pp. 51-60.

⁷³ He dejado a un lado, en esta ocasión, *Pastores de Belén*, aunque haya en ella versos espléndidos, porque su doble condición de obra narrativa y religiosa determinó en parte un público y una vida editorial diferentes a las de otras colecciones poéticas del autor.

financiación que la que proporciona el mercado. Es el caso de la *príncipe* (Madrid, 1614), dedicada a fray Martín de San Cirilo, carmelita descalzo, que, desde luego, no había de poner el dinero de la orden para sufragar los gastos del impreso. Quien corrió con ellos y con el importe de los derechos de autor (la venta del privilegio) fue Alonso Pérez, el famoso mercader de libros madrileño.

Naturalmente, antes de embarcarse en la empresa, tuvo que hacer sus cuentas y calibrar si la fama del poeta y la entidad del poemario eran bastantes para subvenir a los gastos. Los mismos cálculos hubieron de repetirse en 1619. No sabemos si Lope estuvo empujando para que la nueva edición saliera adelante; pero, dadas sus muchas ocupaciones y que el derechohabiente por compra del privilegio debía de ser el librero, podemos suponer que se trató de una iniciativa de Alonso Pérez, sin más norte ni guía que las expectativas de encontrar compradores ávidos de hacerse con el poemario o, al menos, dispuestos a emplear su dinero en él.

También las *Rimas sacras* conocieron varias ediciones ajenas al ámbito controlado por el poeta. Con la esperanza de atender a las demandas del público catalán y aragonés, se estamparon en Lérida por partida doble (1615 y 1626); y con la vista puesta en los compradores portugueses, salió a la luz una nueva edición en Lisboa (1616).

La difusión editorial de las *Rimas sacras*, más limitada que la de las *Rimas*, confirma, sin embargo, una interesante perspectiva político-cultural. Las cinco ediciones se reparten entre los tres componentes nucleares de la corona española: dos para el reino de Castilla (la primera y la cuarta en el tiempo), dos para la corona de Aragón (la segunda y la quinta) y la tercera para Portugal, cuyo vivo bilingüismo literario frenaba algo la demanda de versos castellanos.

Obsérvese que el fenómeno también se dio con las *Rimas*, además en un orden similar: en 1602 se publicaron en Madrid los doscientos sonetos; en 1604 se reprodujo en Barcelona esa primera edición; en el mismo año de 1604 apareció la edición sevillana con la *Segunda parte*, que fue reimpresa en 1605 en Lisboa.

Razones de una decadencia editorial

Revelan estos datos que Lope era un poeta canónico en todos los ámbitos culturales de la España de los Austrias. Esa situación perduraría a lo largo de toda su vida; pero, como señalé en un artículo de

1996, el alcance de su fama fue reduciéndose sin llegar a desaparecer nunca⁷⁴. El último de los grandes poemarios que se reimprime es *La Filomena*, aunque solo conoce dos estampas: la príncipe madrileña (1621) y la barcelonesa del fiel Sebastián de Cormellas del mismo año. Los libros poéticos posteriores, a pesar de su relieve e importancia, y del eco social y literario de algunos de ellos, no atrajeron con la misma fuerza al público lector y solo conocieron la edición madrileña promovida por el propio autor: *La Circe* (1624), *Triunfos divinos* (1627), *Laurel de Apolo* (1630) y *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634)⁷⁵.

La vida comercial de estos últimos poemarios de Lope se vio condicionada por una pleamar editora en que los líricos juegan un papel trascendente. Por esos años aparecen las *Rimas* (1618) y *Orfeo* (1624) de Jáuregui; las *Poesías varias* (1619) de López de Zárate; los *Desengaños de amor en rimas* (1623) de Soto de Rojas; las *Rimas y prosas* (1627) de Bocángel; las *Obras* de Villamediana (1629; reeditadas cinco veces más entre 1634 y 1648); las *Academias del jardín* (1630), *El buen humor de las musas* (1630) y *Ocios de la soledad* (1633) de Polo de Medina; las *Obras* de Anastasio Pantaleón de Ribera (1631; reed. en 1634, 1640 y 1648); las *Rimas* de los Argensola (1634)...

A muchos de ellos, sobre todo a los más jóvenes, Lope les había mostrado el camino para ser canonizados en vida a través de la impresión. Algunos otros siguieron la tradición de dejar esta tarea a sus albaceas literarios: Villamediana, Pantaleón, los Argensola... Incluso en estos casos, no es ocioso señalar que los dos primeros murieron de forma repentina y no es descartable que hubieran cuidado de sus versos si el destino se lo hubiera permitido.

Es muy probable que esta exuberancia lírica no fuera ajena a la determinación del consejo de Castilla de no conceder permiso para la impresión de comedias y novelas⁷⁶. Los libreros se vieron abocados al fraude (falsificando el pie de imprenta, como ocurrió con frecuencia

⁷⁴ F. B. Pedraza Jiménez, «Hacia una edición de *La vega del Parnaso*», en *Lope de Vega, genio y figura*, cit. (n. 43), pp. 229-256; la referencia, en pp. 230-231.

⁷⁵ No deja de desazonar que un poemario tan original y delicioso como estas *Rimas de Burguillos*, tan incardinado en su momento histórico, tan metido de hoz y coz en la controversia literaria del Barroco, no alcanzara más que una discreta acogida entre sus contemporáneos, a pesar de los elogios de Quevedo.

⁷⁶ Véanse los estudios de Jaime Moll, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *Boletín de la Real*

en las imprentas sevillanas) o a publicar obras líricas o diálogos, como *La Dorotea*, que se escaparan a la norma arbitrariamente impuesta.

A largo plazo, el que vino a sustituir a Lope en las preferencias de los compradores de poemarios fue su eterno rival Luis de Góngora⁷⁷. Con su muerte se desató la pasión impresora. Quizá nuestro poeta había fantaseado con el día en que se viera libre del parodista mordaz, del satírico implacable. Quizá pensó que, sin su sombra, la fama le sonreiría aún más. Paradojas de la vida: los versos del cordobés, celosamente inéditos hasta su muerte, a pesar de los repetidos anuncios de publicación⁷⁸, entran triunfalmente en el mercado editorial y dejan en un segundo plano la lírica de Lope. Y eso, a pesar de que las ediciones gongorinas se vieron entorpecidas en los primeros momentos por la presión censora. Nada más morir el poeta, Juan López de Vicuña corrió a imprimir las *Obras en verso del Homero español* (Madrid, 1627), para las que disponía de privilegio a su nombre otorgado el 29 de febrero de 1620. El prólogo «Al lector» aclara el proceso recopilador y no deja lugar a dudas sobre los nuevos valores literarios: «Veinte años ha que comencé a recoger las obras de nuestro poeta, primero en el mundo». Sin embargo, no por mucho madrugar... la Inquisición mandó secuestrar todos los ejemplares. De nada sirvió que estuvieran dedicados al cardenal Zapata, «inquisidor general de todos los reinos de España». Este tropiezo se subsanó con la aparición de *Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas* (1633), de Gonzalo de Hoces y Córdoba, que se reimprimirán en numerosas ocasiones a lo largo del siglo XVII⁷⁹.

A esta amplia difusión, paradójica en un poeta que había querido crear una poesía críptica, con una inaudita vocación de inaccesibilidad, contribuyeron también los comentarios de José Pellicer de

Academia Española, LIV (1974), pp. 97-103, y «Por qué escribió Lope *La Dorotea* (contribución de la historia del libro a la historia literaria)», *1616*, 2 (1979), pp. 7-11.

⁷⁷ Véase el artículo de Antonio Carreira «Góngora y el canon poético», recogido en este mismo volumen.

⁷⁸ Véase al respecto el prólogo, ya clásico, de Dámaso Alonso al facsímil de *Las obras en verso del Homero español*, Madrid, CSIC, 1963; en especial, las pp. XIII-XVI.

⁷⁹ Al parecer, son ocho las ediciones de esta obra en el siglo XVII: cuatro madrileñas (1633, 1634, 1643 y 1645), dos de Lisboa (1646-1647 y 1667), una sevillana (1648) y otra de Bruselas (1659). Algunas se presentan en varios estados, lo que introduce ciertas dudas en el cómputo.

Tovar (*Lecciones solemnes*, 1630), de Cristóbal de Salazar Mardones (*Ilustración y defensa de la «Fábula de Píramo y Tisbe»*, 1636) y de García Salcedo Coronel (*Las obras de don Luis de Góngora comentadas...*, 1636-1648).

Frente a la exquisita lírica cultista, para selectas minorías, la obra abundante e inabarcable, abierta a todos los públicos, se ve como irregular, necesitada de criba y, aunque estimable, ahogada en su propia abundancia⁸⁰. Hasta los años veinte, el mercado había absorbido con avidez su fertilísima producción. A partir de ese momento, el comprador tiene la posibilidad de elegir; y, aunque no desampara a Lope, reparte su atención y su dinero entre la pléyade de poetas secentistas, y atiende con preferencia a las novedades.

Las reediciones, tan abundantes entre 1604 y 1620, escasearon en el siglo que siguió a la muerte del Fénix. La *Arcadia* sigue siendo la obra más reimpresa: tres estampas de Madrid (1645, 1653 y 1675) y una de Málaga (1653). Las *Rimas* no volvieron a las prensas en todo el siglo XVII y no reaparecieron hasta las impresiones contrahechas del conde de Saceda, a mediados del XVIII. Las *Rimas sacras*, sin duda por su interés religioso, se reimprimieron una vez más (Lisboa, 1658). *La Filomena*, *La Circe* y *Laurel de Apolo* hubieron de esperar hasta la edición de Sancha (1776-1779). Las *Rimas de Burguillos* solo se volvieron a imprimir en una ocasión (Madrid, 1674).

A esta situación contribuyó poderosamente –nuevas paradojas de la vida– la publicación de la poesía de su amigo y admirador Francisco de Quevedo. A partir de 1648, las ediciones del *Parnaso español* se suceden con rapidez y colman las necesidades de los compradores de poesía⁸¹. Algo parecido, aunque no con la misma intensidad, ocurrió a partir de 1670 con *Las tres últimas musas castellanas*, que preparó su sobrino Pedro de Aldrete⁸².

⁸⁰ Véase Antonio Sánchez Jiménez, *Lope pintado por sí mismo*, cit. (n. 34), pp. 81-96.

⁸¹ Véase el precioso artículo de Jesús Sepúlveda, «La *princeps* del *Parnaso español* y la edición de la obra poética de Quevedo», *Bibliología*, 1 (2006), pp. 119-150.

⁸² La historia de este volumen poético la he establecido en el prólogo al facsímil (Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha/Edaf, 1999), ahora reproducido en F. B. Pedraza y Elena E. Marcello, eds., *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 289-323.

En busca de la inmortalidad

Desde siempre, como recuerda Vélez-Sainz, «el fin último del poeta es la inmortalidad, lo cual consigue a través de su obra»⁸³. No era raro que tradicionalmente se concibiera esta aspiración como un rescate, tras la muerte del poeta. Así lo cantó Quevedo en versos de todos conocidos:

Las grandes almas que la muerte ausenta,
de injurias de los años vengadora,
libra, oh gran don Josef, docta la emprenta⁸⁴.

Lope no quiso esperar a esa restitución póstuma. Vinculó su obra a la inmortalidad de la fama desde el primer momento. La coletilla *en este tiempo* que remata significativamente el título del *Arte nuevo de hacer comedias*, se hace verdad también en el capítulo de la canonización poética.

Puede palparse este anhelo en muchos de sus versos y prosas. Incluso poemas que, en su apariencia externa, son eróticos, nos remiten en su entraña a esta obsesión por entrar en el canon de los poetas impecederos. Recuérdese el celebrado y comentadísimo soneto 133 de las *Rimas*: «Ya no quiero más bien que solo amaros...». Las distintas versiones conservadas lo dedican a Lucinda (Ms. 4117 de la BNE, *Rimas*); a una tal Antonia, que se ha identificado con Antonia Trillo (Ms. del Museo Arqueológico Nacional⁸⁵); y a la dama de la acción trágica (*Los comendadores de Córdoba*). A partir de la hiperbólica expresión de la pasión amorosa, combinada con el artificioso juego del homoioteleuton, las sucesivas redacciones muestran cómo el poeta se fue acercando a la más neta y precisa manifestación de su vocación última de poeta inmortalizado por la inclusión en el más estricto canon de nuestra lírica. En todas las versiones, el penúltimo verso nos habla en pie de igualdad de una realidad bifronte, la vida sentimental y su expresión lírica:

⁸³ *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda...*, cit. (n. 71), p. 80.

⁸⁴ Francisco de Quevedo, *Poesía original*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1963, p. 105.

⁸⁵ Salvo en el nombre de la dedicatoria, el texto es el mismo que el de las *Rimas*.

yo creo que mis versos y suspiros (Ms. 4117).
papel y lengua, versos y suspiros (*Los comendadores...*).
mis lágrimas, mis versos, mis suspiros (*Rimas*).

En el último verso las versiones primitivas aludían a la destrucción de la vida biológica (*muerte*) y a la desaparición de la obra de la conciencia de las gentes (efecto del *tiempo* y el *olvido*):

de tiempo, olvido y muerte están seguros (Ms. 4117).
de olvido y muerte vivirán seguros (*Los comendadores...*).

En la versión definitiva, la palabra *muerte* (la muerte física) desaparece. Queda como única obsesión y anhelo definitivo el de preservar la expresión literaria de las «injurias de los años» a que aludía Quevedo desde su retiro del Campo de Montiel: «de olvido y tiempo vivirán seguros» (*Rimas*).

Para alcanzar esa pretensión, siempre viva, necesitaba el reconocimiento social, la inclusión en el canon. Para ello elaboró unas teorías y unos modelos literarios que justificaran y dieran sentido a sus creaciones y confió a la imprenta la difusión y permanencia de sus versos.