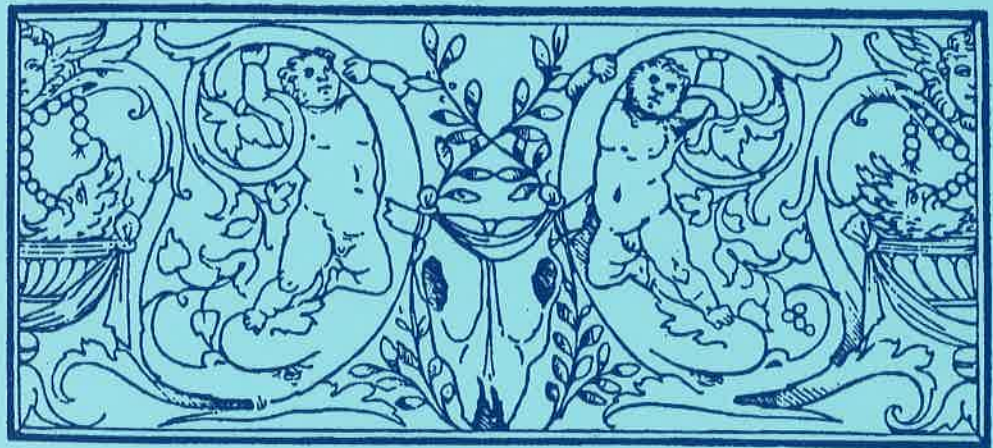


EDAD DE ORO

XXXII



DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

2013

No se trata de una ruptura total. En los romances tratados, sin ir más lejos, se perciben las huellas de la herencia del Góngora de «Ahora que estoy despacio», de la tendencia de Lope a introducir los temas de la cotidianidad, de la acomodación de lo *humilis* en la pluma de Quevedo. Como en ellos, el concepto mantiene un lugar destacado en la retórica del poema, ahora claramente orientado al chiste, a la muestra de ingenio, sin perder pie en una lengua que se acerca, si no a un ideal de naturalidad, sí a una recuperación de lo coloquial, bordeando un prosaísmo no siempre salvable, pero que marca una distancia respecto a la lengua poética y a la expresión lírica identificables como propias del alto barroco. Si el romance fue el campo elegido para los primeros brotes de esa línea en los años de los grandes poetas barrocos, en el período siguiente completará su adaptación para servir de cauce a la extensión de estos rasgos, que no son sólo formales. Lo coloquial va unido a lo cotidiano, esto es, a la emergencia de temas alejados del repertorio habitual del romancero nuevo, situados ahora en un marco inmediato a autor y receptor, inmanente, tan alejado de idealismos como de trascendencia. Por esta razón tampoco se asienta el didactismo convertido en seña de identidad por la poética ilustrada, que recurrió al mismo cauce de lo epistolar que los romances bajobarrocos asumieron como marca genérica.

Entre la estética de Quevedo y la del Meléndez Valdés ilustrado podemos situar los cambios que hemos podido apreciar en unas calas en textos en los límites cronológicos del período acotado. Un análisis más demorado y sistemático es imprescindible para contrastar estas primeras observaciones y, en su caso, dotarlas de una solidez por ahora lejana. Pese a ello no considero carentes de interés los apuntes ofrecidos sobre una deriva estética que no llega a alcanzar el grado de cambio de paradigma, pero que apunta notables elementos de coherencia, una alteración acompasada de temas, formas y tonos, donde humildes formas genéricas como el romance se ofrecen en su dimensión de útil termómetro para la observación de la dinámica histórica.

TEORIZANDO LO NATURAL: LOPE DE VEGA REFLEXIONA SOBRE EL ROMANCE

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
(Universiteit van Amsterdam)

Dibujando el perfil del genio irreflexivo y pasional que el propio Lope de Vega se complació en difundir en vida, la crítica ha tendido a enfatizar el hecho de que el Fénix no produjo un corpus de poética comparable a su apabullante práctica literaria. Apenas el *Arte nuevo*, un puñado de prólogos y algunos textos polémicos —ya contra los poetas cultos, ya contra humanistas o «aristotélicos»¹— constituyen toda esa reflexión teórica. Es, además, una producción limitada siempre a justificar la posición (real o pretendida) de Lope en el campo literario, a afirmarla con sus ataques a diversos rivales o a defenderla contra las puyas de éstos. Tan circunscritas al mundillo literario de la época, estas reflexiones lopescas quizás se antojen escasas teniendo en cuenta los cinco pliegos diarios que el Fénix afirmó haber escrito durante su vida². Es más, tal vez parezcan incluso más escasas si se observa la atención relativa que, dentro de ellas, Lope dedicó a un género tan importante en su vida como el romance, el vehículo literario que le vio nacer como poeta en el Madrid de los años 80 y el que le acompañó durante el resto de su carrera. Este relativo descuido, unido al despego con que Lope trató sus

¹ Joaquín de Entrambasaguas, «Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946, vol. 1, págs. 63-580.

² Lope de Vega Carpio, *Égloga a Claudio* [1632b], en *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, Barcelona: Crítica, 1998, págs. 696-717, vv. 179-180.

romanceros morisco y pastoril, constituye una interesante incógnita que exige la atención de la crítica.

La intención de este trabajo es precisamente indagar la relación del Fénix con el romance: pretendemos revisar aquí las escasas afirmaciones de Lope sobre el género, contrastándolas con su uso del romance a lo largo de su carrera, con el fin de poder explicar e interpretar la actitud de Lope hacia esta modalidad. Para ello, comenzaremos examinando las razones por las que Lope se identificaba particularmente con el romance, motivos que respondían tanto a las circunstancias de la carrera poética del Fénix como a la imagen que difundía de sí mismo, y que estudiaremos usando textos lopescos e incluso sátiras de sus rivales. A continuación, examinaremos las reflexiones de Lope sobre el romancero, empleando para ello no sólo sus obras más abiertamente teóricas, sino también comentarios de pasada insertos en otros textos, incluyendo de hecho algunos romances. Con esta poética en mano y como elemento de contraste, pasaremos a examinar el uso lopesco del romancero, estudiando su evolución a lo largo de la carrera del poeta, así como su grado de presencia en los elencos de obras propias que con tanta frecuencia produjo el madrileño. De este modo podremos ya estudiar qué pretendía Lope de Vega de los romances, cómo y para qué los usó, y, por último, qué actitud mantuvo hacia ellos.

Desde el comienzo de su carrera en el Madrid de los años 80, el Fénix se identificó con el romancero nuevo por diversos motivos, e hizo de los romances una parte esencial de su imagen de escritor. Esta identificación obedece a cuatro razones fundamentales, la primera de las cuales es el hecho cronológico de que Lope se dio a conocer como escritor en el Madrid de la década de 1580 por sus exitosas comedias, pero también por sus no menos exitosos romances. Aunque no era el único poeta de su generación en componer romances —Liñán de Riaza y Luis de Góngora son otros destacados romancistas que comenzaron a escribir en los 80—, el protagonismo de Lope en el romancero nuevo fue reconocido desde el comienzo³, algo que puede fácilmente corroborarse con datos: como apunta Antonio Carreño, el Fénix domina con 108 textos la más difundida compilación de romances nuevos, el *Romancero general*⁴. Además, Lope escribió algunos de los romances más populares del fin de siglo, como el morisco «Sale la estrella de Venus», que según la opinión un tanto lírica de Ramón Menéndez Pidal «fue cantado en toda España por grandes y chicos, cortesanos y labradores»⁵. Por ello, las entusiastas opiniones de la crítica están bastante justificadas, pese a su subjetividad: para Emilio Orozco Díaz, Lope fue el «más popular y fecundo

³ Felipe Pedraza Jiménez, *El universo lírico de Lope de Vega*, Madrid: Laberinto, 2003, pág. 23.

⁴ Antonio Carreño, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid: Gredos, 1976, pág. 46.

⁵ Ramón Menéndez Pidal, «El romancero nuevo», en *De primitiva lírica española y antigua épica*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1949, págs. 73-112, pág. 75.

creador del género»⁶, y para Carreño, fue «el máximo creador del Romancero nuevo»⁷. Este dominio lo corroboran las famosas parodias gongorinas, y también el indudable cansancio que expresan romances satíricos anónimos como «Oídme, señor Belardo»⁸ o «Toquen aprisa a rebato», que repasa la obra romanceril del Fénix criticándola y señalando que «sus endechas pastoriles / caído han de puro viejas», para rematar expresando hartazgo con los «poetas / que quieren por un romance / ser dioses aquí en la tierra»⁹.

Es más, en parte para afianzar este dominio sobre el género Lope cultivó y fomentó como ningún otro poeta del siglo una de las innovaciones decisivas del romancero nuevo: la ficción autobiográfica. Lo corrobora el propio romance satírico «Oídme, señor Belardo», en el que el autor anónimo se queja de que Lope adoptara tantos nombres que parecía un «Antonio / Calepino en traducciones», y le pide que se contente «con tener un nombre sólo»¹⁰. Y es que, en efecto, los romances moriscos y pastoriles del Fénix se asentaban sobre un cañamazo narrativo que poetizaba bajo muy diversos nombres y en clave por todos conocida los amores y desamores del poeta con Elena Osorio¹¹. El propio Lope reconoció con ecos horacianos¹² que sus romances le habían hecho ser la comidilla o «fábula de la corte», tal y como afirmó en *La Dorotea* su trasunto Fernando: «Dijome un día con resolución que se acababa nuestra amistad, porque su madre y deudos la afrentaban, y que los dos éramos ya fábula de la corte, teniendo yo no poca culpa, que con mis versos publicaba lo que sin ellos no lo fuera tanto»¹³. Antes lo había expresado sobre las tablas su conocido seudónimo, Belardo, en *Los locos de Valencia*, definiéndose como alguien que «escribe

⁶ Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid: Gredos, 1973, pág. 43.

⁷ Antonio Carreño, *op. cit.* (1976), pág. 31.

⁸ Lope de Vega Carpio, *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso, de fray Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid: Antonio de Sancha, 1778, vol. XVII, págs. 445-447.

⁹ Agustín Durán (ed.), *Romancero de romances moriscos*, Madrid: León Amarita, 1828, págs. 231-233.

¹⁰ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1778), págs. 445-447, vv. 30-31; 56.

¹¹ Antonio Sánchez Jiménez, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, London: Tamesis, 2006, págs. 22-24.

¹² Lope evoca claramente el lamento del Épodo XI de Horacio: «heu me, per Urbem (nam pudet tanti mali) / fabula quanta fui» (Quinto Horacio Flaco, *Odes and Epodes*, ed. N. Rudd, Cambridge: Harvard University Press, 2004, núm. XI, vv. 7-8). Los versos, o su recreación ovidiana de los *Amores*, «Fabula, nec sentis, tota iactaris in urbe» (Publio Ovidio Nasón, *Heroides and Amores*, ed. G. Showerman, Cambridge: Harvard University Press, 1977, lib. III, i, v. 22), serían luego aprovechados por Petrarca («favola fui gran tempo») (Francesco Petrarca, *Cancionero*, 2 vols., ed. J. Cortines, Madrid: Cátedra, 1997, vol. I, núm. I, v. 10), y llegan incluso a Quevedo («fábula soy del vulgo y de la gente») (Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Barcelona: Planeta, 1990, «Varios efectos de amantes», v. 21, pág. 377).

¹³ Lope de Vega Carpio, *La Dorotea* [1632a], ed. E. S. Morby, Madrid: Castalia, 1980, acto IV, esc. 1, pág. 325.

versos, es del mundo fábula / con los varios sucesos de su vida»¹⁴. La fórmula horaciana le gustó a Lope, pues la frase de *Los locos de Valencia* volvería a aparecer con leves variaciones en otra comedia de juventud, *La prueba de los amigos*¹⁵, y también en *La hermosura de Angélica*: «Amé furiosamente, amé tan loco / como lo sabe el vulgo, que me tuvo / por fábula gran tiempo»¹⁶. Luego el contenido de esta expresión, que no ya su forma exacta, es recogido en la canción «Ya, pues, que todo el mundo mis pasiones», que apareció primeramente en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa y luego, con leves variantes, en las *Rimas de Tomé de Burguillos*:

Ya, pues, que todo el mundo mis pasiones
de mis versos presume,
culpa de mis hipérboles causada,
quiero mudar de estilo y de razones.¹⁷

Los versos aludidos en esta canción eran claramente los romances de juventud del Fénix, como afirma Zaida en «Mira, Zaide, que te aviso», acusando al traxunto moruno de Lope de ser «pródigo de lengua»¹⁸. En suma, los romances del Fénix habían divulgado sus «pasiones» por Madrid, contribuyendo sobremanera a la identificación de la persona del escritor, Lope, con sus textos romanceriles.

Además, existen tres razones más que fomentaron la asociación del Fénix con el género: la importancia del romance entre los metros de la comedia nueva, la identificación de las tiradas asonantes con el ingenio natural, y la conexión del romancero con el españolismo. En cuanto a la primera, la crítica ha enfatizado debidamente la importancia de Lope en el desarrollo tanto de la comedia nueva¹⁹

¹⁴ Lope de Vega Carpio, *Los locos de Valencia*, en *Lope de Vega. Comedias*, III. *El hijo Venturoso. La infanta desesperada. Ursón y Valentín. El príncipe melancólico. La traición bien acertada. El Grao de Valencia. Los amores de Albanio y Ismenia. El dómine Lucas. La ingratitud vengada. Los locos de Valencia*, ed. J. Gómez y P. Cuenca, Madrid: Biblioteca Castro, 1993, págs. 827-923, pág. 908.

¹⁵ Lope de Vega Carpio, *La prueba de los amigos*, en *Lope de Vega. Comedias*, XIII. *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz. La prueba de los amigos. El halcón de Federico. La noche toledana. El rústico del cielo. Los españoles en Flandes. La obediencia laureada y primer Carlos de Hungría. El mayordomo de la duquesa de Amalfi. Los guanches de Tenerife y conquista de Canaria. El hombre de bien*, ed. J. Gómez y P. Cuenca, Madrid: Biblioteca Castro, 1997, págs. 93-193, págs. 93-193; 131-132.

¹⁶ Lope de Vega Carpio, *La hermosura de Angélica*, ed. M. Trambaioli, Madrid: Iberoamericana, 2005, canto XIX, estr. 99, vv. 1-3.

¹⁷ Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. A. Carreño, Salamanca: Almar, 2002, pág. 363, vv. 1-4.

¹⁸ Lope de Vega Carpio, *Romances*, ed. A. Sánchez Jiménez, Madrid: Cátedra, en prensa, v. 31.

¹⁹ Resulta ocioso insistir en que Lope siempre se identificó con la comedia nueva, e insistió en describirse como su creador. Así lo afirmaba todavía en 1624, en la «Epístola a don Antonio Hurtado de Mendoza» de *La Circe*, refiriéndose a las comedias:

Yo las saqué de sus principios viles,

como, dentro de ella, de la polimetría, uno de los elementos más atractivos de la fórmula lopesca²⁰. En esta polimetría y en la comedia en general tenía un papel esencial el romance, papel que el propio Lope destacaría y categorizaría más tarde (1609) en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*²¹ como especialmente apropiado para relaciones, es decir, para la narración de eventos sucedidos fuera de escena. El romance era, pues, esencial para la comedia nueva y, podemos añadir, para la imagen de Lope durante estos primeros años de su carrera: como la redondilla, que el Fénix reivindicaría en el *Isidro*²², el romance era típico de la comedia, pero además tenía la ventaja de que era el metro común de los dos géneros literarios que dieron a conocer a Lope en el Madrid de los años ochenta: la comedia y el romancero nuevo. En ese sentido, el romance era doblemente un metro «de Lope».

De hecho, las connotaciones de este vehículo poético estaban perfectamente concordantes con la muy coherente imagen de poeta genial que el Fénix construyó de sí mismo, la de un autor cuyo ingenio, o «natural», lo destacaba de la multitud de poetas del momento²³. Como ejemplo de este posicionamiento del escritor madrileño conviene examinar uno de los poemas más claramente auto-apologéticos y auto-definitorios del Fénix, el canto amebeo de Filomena y el Tordo en la «Segunda parte» de *La Filomena*. En él el Tordo, que representa en general a los enemigos de Lope y el particular a Diego de Colmenares, señala que

engendrando en España más poetas

que hay en los aires átomos sutiles. (Lope de Vega Carpio, *La Circe, con otras rimas y prosas*, 1624, en *Lope de Vega. Poesía*, IV. *La Filomena. La Circe*, ed. A. Carreño, Madrid: Biblioteca Castro, 2003, págs. 351-747, vv. 211-213)

²⁰ Fausta Antonucci, «Acomode los versos con prudencia»: la polimetría en dos comedias urbanas de Lope», *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, IX (2009), www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/N-mero-9/addenda/antonucci_3.pdf; Fausta Antonucci, «La segmentación métrica: estado actual de la cuestión», *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, IV (2010), págs. 77-97; Josefá Badía Herrera, «La versificación dramática en la génesis de la «comedia nueva»: estudio de una muestra de la colección teatral del conde de Gondomar», en *Aún no dejó la pluma. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. X. Tubau, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, págs. 51-112; Marc Vitse, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», *El escritor y la escena*, VI (1998), págs. 45-63; Marc Vitse, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. F. Antonucci, Kassel: Reichenberger, 2007, págs. 169-205.

²¹ Lope de Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. García Santo-Tomás, Madrid: Cátedra, 2006, v. 309.

²² Lope de Vega Carpio, *Isidro. Poema castellano* [1599], ed. A. Sánchez Jiménez, Madrid: Cátedra, 2010, págs. 163-166.

²³ Antonio Sánchez Jiménez, *op. cit.* (2006), págs. 85-90; Antonio Sánchez Jiménez, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en Lope de Vega Carpio*, Madrid: Iberoamericana, 2011, pág. 203.

si en voz me gana Filomena,
yo a ella en la teórica, que tanto
estiman las escuelas de los sabios.²⁴

El Tordo prosigue aportando argumentos a favor del arte frente al natural, como fundamentalmente el aristotélico:

Aristóteles decía,
padre de la mejor filosofía,
que en el nacer ninguno
merece o desmerece:
tal es el natural sin arte alguno.
El arte sí, que adorna y enriquece:
él da luz al diamante
y perfección al oro.²⁵

El Tordo poseería la «ciencia»²⁶ que logra tallar el diamante en bruto para darle toda su perfección, es decir, el arte, mientras que Filomena sería –siempre según el Tordo– la antonomasia del natural, como resume la impertinente ave:

Naturalmente Filomena canta,
siempre trágica amante;
yo con arte aprendido
que a quien me escucha espanta.²⁷

Según estos versos, Lope-Filomena cantaría impulsado por un superior natural que alimentaba su pasión amorosa. Según la concepción lopesca, este modo de poetizar, aunque tenía que estar canalizado por el arte, siempre estaría por encima del «arte aprendido» de los eruditos que carecían del verdadero estro poético.

Para enfatizar esta conexión de su poesía con el «natural» prodigioso Lope se preocupó siempre de relacionar el romance con la espontaneidad y el ingenio, lo que por otra parte no era sino uno de los tópicos que se repetían en la época al teorizar sobre el género. Por ejemplo, el seudónimo Miguel Martínez Bibliopola, que firma la introducción «Al lector» de la edición de 1614 del

²⁴ Lope de Vega Carpio, *La Filomena* [1621], en *Lope de Vega. Poesía, iv. La Filomena. La Circe*, ed. A. Carreño, Madrid: Biblioteca Castro, 2003, págs. 1-349, vv. 632-634.

²⁵ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1621), vv. 639-646.

²⁶ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1621), vv. 631.

²⁷ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1621), vv. 647-650.

*Romancero general*²⁸, enfatiza la importancia del ingenio, frente a la erudición y el arte, para componer un buen romance:

Si fueres aficionado a la lengua española, aquí la hallarás acrecentada sin asperezas, antes con apacibilidad de estilo y tan mañosamente que no te ofenderá la novedad, porque como este género de poesía, que casi corresponde a la lírica de los griegos y latinos, no lleva el cuidado de las imitaciones y adornos de los antiguos, tiene en ella el artificio y rigor retórico poca parte, y mucha el movimiento del ingenio elevado, el cual no excluye al arte, sino que la excede, pues lo que la naturaleza acierta sin ella es lo perfecto. A este género de versos se reducen los romances que usan en España, así los de ficciones amorosas como los de sucesos verdaderos. Y no por esto tiene el docto por qué desdeñarse de pasar por ellos los ojos, porque no les falta estilo y materia digna dellos, pues, como dice Marcial en sus epigramas, los que fueren buenos agradarán a gramáticos y sin gramáticos.²⁹

Siguiendo una retórica muy semejante a la usada por Lope para definir su estilo poético claro, castellano e ingenioso, Martínez Bibliopola establece en estas líneas una oposición entre dos tipos de poesía: por un lado sitúa la poesía erudita, dominada por la gramática, la retórica y, en suma, el arte; por otro, define la poesía natural, que no ofende ni viola lo anterior pero que antepone a ello el ingenio. Según este seudónimo los romances que incluye el *Romancero* que prologa son ejemplos de apacible estilo, libre tanto de asperezas como de imitación y adornos eruditos: en ellos tiene «el artificio y rigor retórico poca parte». Pese a ello, sostiene el prologuista, los romances –al menos los que incluye el *Romancero general*– deben ser apreciados, pues al fin y al cabo en ellos destaca la fuerza del ingenio, que puede superar al arte, como demuestra la propia naturaleza en sus creaciones. En suma, y como demuestra este difundidísimo texto, los romances se identificaban generalmente con el natural en la poética del momento, y por tanto Lope, que afirmaba insistentemente destacar por su genio, podía fácilmente asumir el género como propio para sus cualidades.

Por último, por homonimia los romances se asociaban –o, al menos, Lope los asociaba– con la lengua romance, y en concreto con el castellano. Se trata de una ecuación cuya expresión más famosa es el «Prólogo» de las *Rimas*, que analizaremos abajo, pero que el Fénix también utilizó en otras ocasiones. Así, en el «Romance a san Hermenegildo» de las *Rimas de Tomé de Burguillos* Lope juega con el doble sentido de la palabra, enfatizando que el lenguaje apropiado

²⁸ La introducción figura ya en la edición de 1604, aunque atribuida entonces a «Francisco López Bibliopola» (*Romancero general*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1604).

²⁹ *Romancero general*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1614, sin pág.

para los romances es el castellano simple (romance) y libre de latines³⁰. De modo similar, en *Santiago el Verde en Madrid* enfatiza la relación entre los romances y la lengua materna:

De los antiguos romances
con que nos criamos todos
lo he sacado.³¹

Y es que para Lope los romances eran la poesía de lo natural, del ingenio, de España. Eran, por tanto, su campo poético: el de la llaneza castellana, el que pretendió dominar al menos al comienzo de su carrera.

Debido a esta intensa identificación del Fénix con sus romances y con el romancero en general los rivales de Lope tendieron a su vez a asociarle burlescamente con los romances, especialmente con el fin de limitarle a ellos cuando el Fénix pretendió dar el salto a modos poéticos más elevados, como la epopeya. Este fenómeno se aprecia ya en el soneto gongorino «A cierto señor que le envió *La Dragontea* de Lope de Vega», en el que, tras criticar la epopeya antártica del Fénix, Góngora precisa que sería mejor que el madrileño se mantuviera dentro de los términos del romance:

La musa castellana, bien la emplea
en tiernos, dulces, músicos papeles,
como en pañales niña que gorjea.³²

Aunque estos «músicos papeles» bien podrían aludir a cualquier otro tipo de poesía amorosa, varios indicios apuntan a los romances. En primer lugar entre ellos debemos considerar el contexto, pues en el momento en que Góngora debió de escribir el soneto Lope sólo habría publicado la *Arcadia*, *La Dragontea*, y algunos poemas sueltos. En segundo lugar, debemos destacar la mención de los «papeles», palabra que parece más bien aludir a poesía no impresa o suelta, más que a libros de poesía amorosa como los Doscientos sonetos de las *Rimas*. En tercer lugar, debemos resaltar el adjetivo «músicos» —la música fue uno de los grandes atractivos del romancero nuevo—; y, finalmente, la alusión a los «pañales» —los romances eran considerados poesía para aprender el oficio—. En suma, en este soneto el cordobés está refiriéndose a los romances del Fénix y describiéndole como un poeta eminentemente romancístico.

³⁰ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1634), núm. 180, vv. 37-40.

³¹ Lope de Vega Carpio, *Santiago el verde en Madrid*, en *Tres comedias madrileñas*, de Lope de Vega, ed. F. Pedraza Jiménez, Madrid: Comunidad de Madrid, 1992, págs. 221-353, jornada II, pág. 270.

³² Luis de Góngora y Argote, *Sonetos*, ed. B. Ciplijauskaitė, Madrid: Castalia, 1969, pág. 253, vv. 9-11.

Además, Góngora volvió a ridiculizar a Lope en otras ocasiones, identificándolo con sus romances y circunscribiéndolo, por tanto, a ellos. Dejando de lado las parodias gongorinas y sus respuestas³³, la identificación más destacada es la del soneto burlesco «A los mismos [apasionados de Lope de Vega]», de 1621³⁴. En este poema Góngora elabora una especie de catálogo épico en la que a una voz de Lope se reúnen con él a modo de mesnada todos sus «secuaces»³⁵, siguiendo, cuan sendas banderas, las obras del Fénix, que el cordobés presenta a modo de resumen de la carrera de su rival. Pues bien, este soneto enfatiza la importancia de los romances para Lope por dos razones: porque los romances («Sale la estrella de Venus») son la primera obra mencionada y porque el propio Lope es aludido con un nombre romancesco, el conde Claros:

«Aquí del conde Claros», dijo, y luego
se agregaron a Lope sus secuaces:
con *La Estrella de Venus* cien rapaces,
y con mil *Soliloquios* sólo un ciego.³⁶

Volvemos a encontrar aquí la identificación de romances y mocedad («rapaces») que detectamos en el soneto anterior, y que contestará Lope en el «Prólogo» a las *Rimas*, pero no es eso lo más interesante del cuarteto. Más bien, destaca la aludida ridiculización del Fénix mediante su grito de guerra, que invoca el protagonista de un conocido romance viejo. El nombre resulta triplemente apropiado, pues, en primer lugar, «Claros» alude a la cacareada llaneza de Lope, cualidad poética que el propio madrileño delineó por oposición a los cultos en la célebre dedicatoria de *La pobreza estimada* (1623): «los unos llaman culteranos, de este nombre culto, y a los otros llanos, eco de castellanos, cuya llaneza verdadera imitan»³⁷. La posición de Lope como «llano» y la definición de esta escuela era sin embargo mucho anterior, pues databa concretamente del *Isidro*³⁸, como hemos señalado en otra ocasión³⁹. De hecho, el poeta sevillano Juan de Jáuregui ya había ridiculizado a Lope con un nombre jocoso muy semejante («Claros») también alusivo a su llaneza en una sátira de la *Jerusalén conquistada*: «Al maestro Lisarte de la Llana, el licenciado Claros de la Plaza,

³³ Emilio Orozco Díaz, *op. cit.*, págs. 26-78.

³⁴ Luis de Góngora y Argote, *op. cit.*, núm. XXXIII.

³⁵ Luis de Góngora y Argote, *op. cit.*, núm. XXXIII, v. 2.

³⁶ Luis de Góngora y Argote, *op. cit.*, núm. XXXIII, vv. 1-4.

³⁷ Lope de Vega Carpio, *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, ed. Th. E. Case, Madrid: Castalia, 1975, pág. 195.

³⁸ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1599), «Prólogo», págs. 163-166; canto I, vv. 26-40.

³⁹ Antonio Sánchez Jiménez, «La marca Lope en la *Arcadia* y el *Isidro*: el nicho lopesco y la polémica gongorina», *Anuario Lope de Vega*, XV (2009), págs. 163-178, pág. 215.

su discípulo, hijo de Llanos de Castilla y Plaza»⁴⁰. La sátira de Góngora es más completa que la de Jáuregui porque el conde Claros alude, aparte de a la llaneza, a otras dos características fundamentales de la imagen de Lope: en segundo lugar tras la llaneza arriba señalada, se refiere a sus escandalosos amores y, en tercer lugar, a su dominio del romancero. El contenido del romance del conde Claros, con sus famosísimos versos («que los yerros por amores / dignos son de perdonar»), se identificarían jocosamente con Lope, cuyos «yerros por amores» fueron numerosos y muy públicos. Además, para remachar la broma, el llanísimo y amoroso Lope era el amo del romancero, por lo que la adición del conde Claros como avatar del Fénix tras los Gazules, Azarques o Belardos era sumamente apropiada. Se trata, pues, de una acertada sátira que nos sirve para ilustrar un aspecto esencial de la imagen de Lope a finales del siglo XVI: por su fecundidad y popularidad en el género y en la comedia, por difundir en romances su biografía amorosa, y por su adecuación a la supuesta naturalidad y españolidad de las tiradas octosilábicas, el Fénix se identificaba muy fuertemente con el romancero. Las sátiras de su más temible rival no hacen sino confirmar, ridiculizándola, esta asociación: Lope era el conde Claros, era el romancero.

Esta identificación hace más extraña la relativa escasez de reflexiones lopecas sobre el romancero que hemos resaltado al comienzo de este trabajo, y especialmente hace resaltar el descuido del Fénix con los textos de su romancero juvenil, aspecto que ha enfatizado con perspicacia Felipe B. Pedraza Jiménez: «Lope no se preocupó de recoger estos poemas juveniles, quizá porque aludían a un episodio tormentoso de su vida: sus amores y su violenta ruptura con Elena Osorio»⁴¹. Aunque esta motivación y este pudor no parecen demasiado probables como razón suficiente para abandonar sus textos romanceriles (Lope sí que compiló y dio a la imprenta comedias que aludían a estos amores, e incluso publicó en 1632 *La Dorotea*, que los vuelve a literaturizar), lo cierto es que el Fénix se curó de recopilar y editar sus comedias, pero no sus romances. La razón de este contraste sigue siendo oscura, ya que, como hemos visto, Lope estaba tan identificado con los romances como con las comedias y ya que la motivación económica podría haber sido, suponemos, semejante: también los romances suponían un éxito editorial en la época, y también ellos fueron aprovechados por editores con pocos escrúpulos para obtener ganancias, como prueba el caso del *Romancero espiritual* navarro⁴².

Es más, aparte de abandonarlo a su suerte, el Fénix también excluyó el romancero de su currículum en las numerosas ocasiones en que poetizó su tra-

⁴⁰ Antonio Sánchez Jiménez, *op. cit.* (2011), pág. 57.

⁴¹ Felipe B. Pedraza Jiménez (ed.), *Lope de Vega esencial*, Madrid: Taurus, 1990, pág. 23.

⁴² Luis Guarnier, «Autenticidad y crítica del *Romancero espiritual* de Lope de Vega», *Revista de Bibliografía Nacional*, III (1942), págs. 64-79.

yectoria literaria. Así, no menciona los romances en el prólogo de *La hermosura de Angélica*, las epístolas «Albanio» o a Barrionuevo de las *Rimas*, o en la epístola a Amarilis de *La Filomena*, y, su aparición es cuando menos muy dudosa, como vamos a ver enseguida, en las otras listas importantes: las de la «Segunda parte» de *La Filomena*, la «Epístola a don Antonio Hurtado de Mendoza» de *La Circe*, y la *Égloga a Claudio*. En la «Segunda parte» de *La Filomena* podemos interpretar como alusivos a los romances de juventud de Lope unos versos en los que el ruiseñor-Lope describe su iniciación en la poesía:

Pero antes de esta edad, en la más tierna,
cuando la sangre a la razón gobierna,
y a los cantores grillos
cárceles fabricaba,
cogidos en los trigos,
versos sin forma en embrión brotaba;
y cuando a los pintados colorines
con los nuevos amigos
la liga cautelosa les ponía,
y el alba de claveles y jazmines
la frente componía,
yo mis versos también, con viva fuerza,
a quien sin arte el natural esfuerza.⁴³

Existen varios elementos de esta descripción que podrían aplicarse a los romances moriscos y pastoriles de Lope, como la temática amorosa o el predominio del «natural» sobre el «arte». Además, el Fénix está claramente describiendo aquí su poesía amorosa anterior a las *Rimas*, que aparecen mencionadas en los siguientes versos:

Y cuando ya los vi puros y tersos,
dándome aliento juveniles años,
canté de amor las iras,
verdades y mentiras,
y entre tantos engaños,
Rimas llamé también sus desengaños.⁴⁴

Parecería lógico pensar que esa poesía amorosa y natural cronológicamente previa a las *Rimas* sea el romancero nuevo que produjo el madrileño en los

⁴³ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1621), vv. 825-837.

⁴⁴ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1621), vv. 845-850.

años 80 y 90, pero aunque así fuera resulta llamativa la vaguedad con que Lope alude a él, vaguedad que contrasta con las referencias específicas que concede a toda su obra posterior.

Además, esta dinámica se repite en otros elencos, destacadamente en la «Epístola a don Antonio Hurtado de Mendoza» y la *Égloga a Claudio*. En la primera podemos intuir una referencia al romancero en los siguientes versos:

Rompió mi inclinación la comenzada
palestra de las armas, y las musas
me dieron otra vida mas templada.
No pude resistir, que eran infusas;
enseñándome versos y deseos,
Amor, padre del ocio y las excusas,
Amor en tierna edad, cuyos trofeos
o paran en destierros o en tragedias,
con mil memorias para dos Leteos.⁴⁵

De nuevo, la cronología en la biografía lopesca —tras la participación en jornadas militares, que deben de ser la de la Tercera y la de la Inglaterra, y antes de los «destierros» aludidos en los versos que citamos—, junto con el énfasis en él natural («eran infusas») incita a pensar que en estos endecasílabos el Fénix se refiere a los romances de juventud, pero la vaguedad del texto sugiere que, por lo menos, Lope no estaba muy interesado en resaltarlos.

De modo semejante, la *Égloga a Claudio* incluye como la «Segunda parte» una clarísima lista de las publicaciones lopescas: la *Arcadia*, *La Dragontea*, el *Isidro*, la *Angélica*, las *Rimas* y *Rimas sacras*, el *Peregrino*, los *Soliloquios*, los *Pastores de Belén*, la *Jerusalén*, los *Triunfos divinos*, *La Filomena*, la *Almudena*, «La mañana de san Juan», «La rosa blanca», «La Tapada», «La Andrómeda», las diversas novelas y epístolas, el perdido e inédito «Rapto de Proserpina»⁴⁶, los «Salmos», las dos *Justas* poéticas, la «Isagogé», *La Circe*, el *Triunfo de la fe en los reinos del Japón*, la *Corona trágica*, el *Laurel de Apolo*, *La Dorotea* y «Guzmán el Bueno»⁴⁷, para luego pasar a tratar en general las «fábulas cómicas»⁴⁸. En este detalladísimo y variopinto elenco no aparecen los romances, a no ser que queramos verlos aludidos en una referencia anterior:

⁴⁵ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1624), págs. 622-623, vv. 199-207.

⁴⁶ Nótese, pues, que el elenco incluye tanto obras impresas como simplemente manuscritas.

⁴⁷ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1632b), vv. 259-408.

⁴⁸ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1632b), v. 409.

Del vulgo vil solicité la risa,
siempre ocupado en fábulas de amores;
así grandes pintores
manchan la tabla aprisa;
que quien el buen juicio deja aparte
paga el estudio como entiende el arte.⁴⁹

Se trata, sin embargo, de un pasaje bastante ambiguo. Por una parte, estas «fábulas de amores» podrían ser los romances: en primer lugar, porque la referencia horaciana al «fabula quanta fui» la solía emplear Lope en este sentido, como referida a los textos en que difundió sus amores con Elena Osorio, entre los que destacaban los romances; en segundo lugar, porque los versos contraponen esos textos con el «arte»; y en tercer lugar porque las comedias aparecen luego, en el v. 409 antes citado. Por otra parte, existen argumentos fortísimos que sugieren que estas «fábulas» son comedias: se dirigen al «vulgo», provocan su «risa» y son pagadas. De hecho, las comedias vuelven a aparecer luego como «fábulas», repetición que respondería al interés de Lope en esta *Égloga*, que es enfatizar sus dificultades como escritor debido a la falta de mecenazgo, situación que le lleva a tener que arrojarle en brazos del gran público escribiendo comedias. No habría, pues, en una revisión de la producción lopesca tan minuciosa como la de la *Égloga a Claudio* ninguna mención plausible de los romances de juventud. Este dato, unido a las ausencias antes reseñadas y a la cuanto menos ambigua presencia del romancero en la «Segunda parte» de *La Filomena* y en la «Epístola a don Antonio Hurtado de Mendoza», confirma nuestra impresión inicial: Lope también descuidó e incluso ignoró su producción romanceril a la hora de revisar su trayectoria poética.

Las únicas excepciones, que son las que estudiaremos de modo más detallado, son las de un par de romances y los prólogos de las *Rimas*. El primero de los romances es «Mirando estaba Lisardo», atribuido a Lope por las *Obras sueltas*⁵⁰ y por Ángel González Palencia⁵¹. El romance es un diálogo entre dos pastores con seudónimos, Lisardo (Luis de Vargas Manrique) y Belardo (Lope), en el que el primero incita a Belardo a dejar sus quejas poéticas y a recordar para animarse sus éxitos romanceriles, que el autor debería enarbolar con orgullo como su empresa particular:

⁴⁹ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1632b), vv. 169-174.

⁵⁰ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1778), págs. 436-437.

⁵¹ Ángel González Palencia, ed., *Romancero general*, 2 vols., Madrid: CSIC, 1947, vol. I, pág. 37.

Tus armas son un cayado,
no bandas ni flor de lises,
una guirnalda tu empresa,
no plumas dorados timbres.
Bastante empresa te dieron
tus romances pastoriles.⁵²

En su respuesta a Lisardo, Belardo trata un par de temas de algún interés para nuestro análisis:

¡Oh, gran mayoral!, –responde–,
que laurel y espada ciñes,
¿por qué de verme llorar
con alma ajena te ríes?

No soy Mario ni Pompeyo,
ni pido que el tiempo estime
mucho mis cansados versos,
que en el instrumento dicen.

Gasté la flor de mis años,
como Píramo con Tisbe,
con la que en belleza es Venus,
en encantamientos es Circe.

Las tórtolas que me achacan
que maté nunca tal hice,
que quien ama prendas bajas
lo más de su pena finge.⁵³

Con un tono elegíaco que es propio de este romance desde el comienzo, Belardo toca el tema de la risa ajena a costa de las penas del sujeto lírico⁵⁴, y entona ya el tema del arrepentimiento («gasté la flor de mis años») propio de la etapa final de este romancero de juventud. Además, incluye una referencia al célebre romance «El tronco de ovas vestido», cuyas conocidas tórtolas Belardo niega haber dañado, en muy probable referencia a un romance apócrifo que describiera esa escena repudiada por Lope.

Este repaso de romances de juventud y esta preocupación por rechazar atribuciones falsas se encuentra también en otro romance, «Mil años ha que no canto». En él el Fénix sale al paso de «ciertos poetas mozos» que

⁵² Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (en prensa), «Mirando estaba Lisardo», vv. 21-26.

⁵³ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (en prensa), «Mirando estaba Lisardo», vv. 33-48.

⁵⁴ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (en prensa), «Mirando estaba Lisardo», vv. 33-36.

dan en llamarse Belardos,
hurtándome el nombre solo,
substitutos de mis bienes
y, libres de mis enojos,
revocan mis testamentos,
de mi desdicha envidiosos.⁵⁵

En concreto, Lope rechaza haber escrito el «codicilo» a dos de sus romances, «De una recia calentura» y «Después que acabó Belardo»:

Un codicilo se canta
en que dicen que revoco
todas las mandas pasadas.⁵⁶

La reacción de Lope ante ese apócrifo romance codicilo es de vergüenza («Dios sabe lo que me corro»⁵⁷), en parte porque en ese romance se le atribuye un arrepentimiento y deseo de volver a los amores con Filis (conocido trasunto de Elena Osorio) tras «tres años de ausencia» que el narrador niega⁵⁸. Pero más interesante que ese afán –cierto o supuesto– por desengañar a Filis, lo que subyace a los comentarios lopescos es la idea de propiedad y de posesión tanto del seudónimo poético y personaje de Belardo como de su temática aneja:

En fe de mi nombre antiguo
cantan pensamientos de otros,
quizá porque, siendo males,
yo triste los pague todos.

Por algún pequeño hurto
echan de la casa a un mozo,
y si algo falta después,
aquel se lo llevó todo.⁵⁹

El poeta parece indignado por esta reapropiación, que poetiza con términos del campo semántico de la propiedad, el intercambio comercial («pague») y el robo («hurto»), lo que nos recuerda inmediatamente la reacción de Lope ante la impresión de sus comedias sin su consentimiento ni beneficio. En suma, el Fénix insiste en su «propiedad intelectual» reconociendo los romances como

⁵⁵ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (en prensa), «Mil años ha que no canto», vv. 18-24.

⁵⁶ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (en prensa), «Mil años ha que no canto», vv. 25-27.

⁵⁷ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (en prensa), «Mil años ha que no canto», v. 28.

⁵⁸ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (en prensa), «Mil años ha que no canto», vv. 41-52.

⁵⁹ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (en prensa), «Mil años ha que no canto», vv. 33-40.

suyos, quejándose por los «hurtos» e incluso aludiendo a un par de sus más célebres romances («Sale la estrella de Venus» y «El tronco de ovas vestido»⁶⁰), revisión que, como hemos visto, es excepcional en Lope, que tendía a saltar sus romances al revisar su obra. Pese a esta aparición, lo cierto es que, como ocurriera con «Mirando estaba Lisardo», «Mil años ha que no canto» resulta poco satisfactorio como reflexión lopesca sobre el romancero.

Mucho más completa e interesante es la mención de las *Rimas*, en cuyo «Prólogo» de las ediciones de 1604 y 1609 Lope justifica haber incluido «dos romances» en la «Segunda parte» del libro, tras los poemas en metro italiano. Se trata de los romances consecutivos «A la creación del mundo» y «A la muerte del rey Filipo Segundo el Prudente»⁶¹, sobre los que afirma el Fénix no poderse

persuadir que desdigan de la autoridad de las *Rimas*, aunque se atreve a su facilidad la gente ignorante, porque no se obligan a la corresponsión de las cadencias. Algunos quieren que sean la cartilla de los poetas; yo no lo siento así, antes bien los hallo capaces, no sólo de expresar 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. Los versos sueltos italianos imitaron a los heroicos latinos, y los españoles en éstos, dándoles más la gracia de los asonantes, que es sonora y dulcísima.⁶²

Es decir, en este «Prólogo» a las *Rimas* el Fénix defiende el estatus de los romances equiparándolos a la poesía italianista, y contradiciendo la idea extendida de que son poesía fácil y propia para aprendices de poeta («facilidad», «cartilla de los poetas»). Frente a esta concepción errada, Lope despliega en breves líneas todo un arsenal de argumentos que merece la pena examinar. En primer lugar, rechaza que los romances sean fáciles, pese a lo que crea «la gente ignorante», pues la aparente dificultad del género encierra una dificultad técnica: «la corresponsión de las cadencias», es decir, la homogeneidad de los ritmos y distribución de acentos⁶³. Si se respeta esta difícil facilidad, prosigue Lope, los

⁶⁰ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (en prensa), «Mil años ha que no canto», vv. 29 y 61-62.

⁶¹ Lope de Vega Carpio, *Rimas*, 1609, en *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, Barcelona: Crítica, 1998, págs. 101-570, núms. 215 y 216.

⁶² Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1609a), págs. 107-108.

⁶³ La palabra «cadencia» no aparece bien definida en los diccionarios de la época, pero sí que se puede deducir de ellos que se refiere al ritmo del verso, y en concreto a su distribución acentual. Para Sebastián de Covarrubias parece significar «melodía», como se observa cuando define la redondilla (que llama copla) señalando que esta forma poética «va copulando y juntando unos pies con otros para medida y unos consonantes con otros para las cadencias» (Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid: Iberoamericana, 2006, pág. 603). Por su parte, el *Diccionario de Autoridades* la define como «cierta medida y proporción que se guarda en la

romances son dignos para tratar cualquier materia poética, pues pueden tanto expresar «cualquier concepto con fácil dulzura» como narrar «toda grave acción de numeroso poema», por lo que pueden adaptarse tanto a la materia amorosa como a la épica. En este juicio, el Fénix se muestra muy cercano a lo que opinaría pocos años después Juan Díaz Rengifo, quien en el capítulo XXXIV de su *Arte poética española*, que trata «De los romances», también insiste en la difícil facilidad del género: «No hay cosa más fácil que hacer un romance, ni cosa más dificultosa, si ha de ser cual conviene»⁶⁴. Lo fácil es, según el abulense, el metro (el octosílabo) y la asonancia, que hace del romance «una redondilla multiplicada»: «Lo que causa la facilidad es la composición del metro, que toda es de una redondilla multiplicada, en la cual no se guarda consonancia rigurosa, sino asonancia entre segundo y cuarto verso, porque los otros dos van sueltos»⁶⁵. La dificultad estaría, en primer lugar, en conseguir con este metro mover y suspender, algo que para Díaz Rengifo se consigue con la temática y el estilo conjuntados: «La dificultad está en que la materia sea tal y se trate por tales términos que levante, mueva y suspenda los ánimos»⁶⁶. Además, el tratadista insiste en que tiene que haber algo más que la asonancia, es decir, posiblemente la distribución métrica a la que alude Lope, la «cadencia», para que el poema resulte atractivo al oído: «Y si esto falta, como la asonancia de suyo no lleve el oído tras sí, no sé qué bondad puede tener el romance»⁶⁷. En suma, como luego repetiría Díaz Rengifo, para Lope los romances son dignos para cualquier materia porque no son en absoluto tan fáciles como opinan los ignorantes.

En segundo lugar, el Fénix recurre a un argumento nacionalista muy típico suyo: los romances son dignos en tanto que son españoles. Se trata de un posicionamiento que Lope asumiría con frecuencia y que blandiría habitualmente frente a sus adversarios, especialmente ante los temibles cultos. Él era madrileño y castellano, lo español por antonomasia, mientras que sus contrarios representaban lo que él no era, es decir, lo extranjerizante⁶⁸. Más que rechazar hostilmente este posicionamiento y que hacer analogías implícitas entre la retórica de Lope y las del franquismo⁶⁹, conviene examinar con serenidad esta estrategia autorial, paralela a otras como la gongorina: si Lope pretendía monopolizar la

composición» (*Diccionario de Autoridades*, 3 vols., Madrid: Francisco Hierro, 1726-1737, vol. I, pág. 41). Esta medida sería diferente del «número» (cantidad de sílabas) (*Diccionario de Autoridades*, *op. cit.*, vol. II, pág. 692), y por tanto sólo puede referirse al ritmo acentual.

⁶⁴ Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1606, pág. 38.

⁶⁵ Juan Díaz Rengifo, *op. cit.*, págs. 38-39.

⁶⁶ Juan Díaz Rengifo, *op. cit.*, pág. 39.

⁶⁷ Juan Díaz Rengifo, *op. cit.*, pág. 39.

⁶⁸ Antonio Sánchez Jiménez, *op. cit.* (2006), pág. 122. Antonio Sánchez Jiménez, *op. cit.* (2009).

⁶⁹ Francisco Márquez Villanueva, *Lope: vida y valores*, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1988.

españolidad para su poesía y la de sus seguidores, y tachaba a sus enemigos de extranjerizantes, Góngora quería acaparar la erudición sensible para su estilo, y tildaba a sus detractores de ignorantes. En el caso de Lope, estamos ante un fenómeno doblemente interesante porque la creación de un estilo «español» o «castellano» (términos que el Fénix pinta como equivalentes cuando así le conviene) es paralela a la creación de un pasado nacional y un carácter patrio en sus comedias⁷⁰ y epopeyas históricas. En todo caso, en este «Prólogo» de las *Rimas* esta estrategia y posicionamiento todavía está en mantillas, y Lope sólo la utiliza para dignificar el romance, que según él es tan bueno como todo lo español, y es incluso envidiado por los italianos⁷¹.

Esta reflexión del «Prólogo» de 1604 y 1609 debe ser entendida como la continuación de otra disquisición sobre el romance que apareció también en las *Rimas*, aunque esta vez en la edición de 1602. Se trata del prólogo «A don Juan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla»⁷², en el que Lope se defiende de los que han criticado su *Arcadia* por su comienzo, decoro, y uso de lugares comunes⁷³. Tras enumerar y documentar una serie de lugares comunes de la novela, incluye dos que, aunque aparecen en la *Arcadia*, evocan directamente el romancero lopesco:

Las «tórtolas» y «Troya» no es justo que las culpe nadie por repetidas, pues lo fuera en el Petrarca haber hecho tantos sonetos al Lauro, el Ariosto al Ginebro y el Alemani de la Pianta; que si los nombres de las personas que amaron les dieron esa ocasión, yo habré tenido la misma.⁷⁴

La repetición del motivo de la tórtola enamorada no puede referirse tan sólo a la *Arcadia*, en cuyo maremágnum sólo aparece en dos ocasiones⁷⁵. Más bien, debe de ser alusión al célebre romance «El tronco de ovas vestido», del mismo modo que «Troya» debe de corresponder a los sonetos sobre las ruinas

⁷⁰ Veronika Ryjik, *Lope de Vega en la invención de España. El drama histórico y la formación de la conciencia nacional*, Woodbridge: Tamesis, 2011.

⁷¹ De hecho, este lenguaje se hace eco del que usara Lope en el «Prólogo» al *Isidro*, en el que defendió el arte menor castellano y específicamente las redondillas (recordemos que para Díaz Rengifo el romance es una «redondilla multiplicada») por mejores y más sentenciosas que los metros italianos. También en el *Isidro* mismo se defienden los versos españoles —esta vez las quintillas— por ser naturales y humildes (Lope de Vega Carpio, *op. cit.* [1599], canto I, vv. 26-40), categorías privilegiadas en el contexto de la obra.

⁷² Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, Barcelona: Crítica, 1998, págs. 575-589.

⁷³ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1998), págs. 575-580.

⁷⁴ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1998), pág. 580.

⁷⁵ Lope de Vega Carpio, *Arcadia. Prosas y versos*, 1598, ed. A. Sánchez Jiménez, Madrid: Cátedra, 2012, fols. 34r y 224v.

de Troya⁷⁶, los únicos que explicarían la alusión del prólogo de 1602 al nombre de la amada, que en Lope habría sido la también gran musa de su romancero, Elena Osorio (Helena de Troya). Las tórtolas, pues, representan los romances de juventud, y suponen la primera ocasión, anterior aún a la más difundida defensa de 1604, en que Lope reconoció y defendió los romances en la obra que él mismo dio a imprenta. En esta ocasión el Fénix saldría a sostener y justificar no sólo la *Arcadia*, sino los romances pastoriles. Además, esta defensa guarda todavía una sorpresa, pues en el pasaje inmediatamente siguiente al citado Lope incluye una frase que podría referirse tanto a la *Arcadia* como a los romances: «Las Églogas de aquellos pastores no son reprehensibles por imitadas, ni esta tela de la *Angélica* por la trama del Ariosto»⁷⁷. Lo más probable es que la palabra églogas se refiera tan sólo a la *Arcadia*, pero también podría aludir a los romances de pastores como «El tronco de ovas vestido», al que el Fénix acaba de aludir. En ese caso, la caracterización del texto como una égloga supondría una fortísima defensa del romance, que Lope entroncaría con un género procedente de la Antigüedad.

En suma, hemos observado que cuando repasaba su carrera poética el Fénix tendió a excluir los romances de juventud, que sólo llega a admitir como propios en dos romances («Mirando estaba Lisardo» y «Mil años ha que no canto») y en dos prólogos de las *Rimas*, el de 1602 y el de 1604/1609. Sin embargo, en estos últimos Lope establece toda una teoría del romance como género de difícil facilidad y lo defiende como un modo poético perfectamente digno, tanto por su españolidad como, posiblemente, por su entroncamiento con las antiguas églogas. Esta estrategia está de hecho en perfecto acuerdo con la práctica poética del Fénix, como podemos comprobar examinando su uso del romance a lo largo de su carrera.

Este uso no se limita en absoluto a los años anteriores a los dos prólogos estudiados. Antes de publicar esos dos textos había escrito numerosos romances de juventud, moriscos y pastoriles (unos 38 y 42, respectivamente)⁷⁸, pero el ritmo de producción romanceril del Fénix no disminuyó demasiado tras estas dos décadas finales del siglo xvi. Luego, Lope incluye cuatro romances en la *Arcadia* (1598), escribe otro para las fiestas de Denia (el *Romance a las venturosas bodas*) (1599), incluye dos en las *Rimas* (1604), tres en *El peregrino en*

⁷⁶ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1998), núms. 27, 35, 52, 98, 123 y 172. Antonio Carreño (ed.), *Rimas humanas y otros versos*, de Lope de Vega Carpio, Barcelona: Crítica, 1998, pág. 580.

⁷⁷ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1998), pág. 581.

⁷⁸ Son muy discutidas y casi imposibles de justificar de modo puramente empírico las atribuciones a Lope de los romances del *Romancero general*, pero nos inclinamos por una cifra prudente, menor de las sugeridas por otros ilustres estudiosos como Carreño o González Palencia.

su patria (1604)⁷⁹, dos en *Pastores de Belén* (1612)⁸⁰, treinta y dos en las *Rimas sacras*⁸¹ (1614), cinco en *La Filomena* (1621) otros cinco en *La Circe* (1624), dieciocho en *La Dorotea* (1632) y tres en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634). Además, había publicado sendos romances en los *Contemplativos discursos* (1613), la *Segunda parte del desengaño del hombre* (1613), el *Coloquio pastoril* (1615), la *Justa poética al Sagrado Sacramento* (1609), y la *Justa poética y alabanzas justas* (1620). Repartidos en décadas, estos textos nos dan la siguiente distribución:

DÉCADAS	ROMANCES	%
1580-1600	85	53% (26,6%)
1600-1610	6	3,8%
1610-1620	37	23%
1620-1630	11	7%
1630-1635	21	13,2%
Total:	160	

Estos datos sugieren que el Fénix se volcó claramente en el romance durante su etapa de juventud, pero que dejó de interesarse por el género durante la primera década del siglo, en el que se ocuparía sobre todo de producir grandes proyectos de dignificación autorial ligados con la épica ariostesca (*La hermosura de Angélica*, 1602), la novela bizantina y el teatro (*El peregrino en su patria*, 1604) y, sobre todo, la epopeya histórica (*Jerusalén conquistada*, 1609). Luego, el romance volvería con fuerza en la segunda década del siglo, siempre ligado a la literatura sacra, género en el que Lope compone un elevadísimo número de romances. A continuación, y tras un relativo descenso en la década de 1620, destaca el gran aumento de los cinco años finales o *de senectute*⁸², ligado al llamado «romancero filosófico» de *La Dorotea*⁸³ y a los romances sacros del *Burguillos*.

Este vaivén nos permite distinguir seis etapas en la producción lopesca, siempre desde el punto de vista del uso del romance. En la primera (etapa del romancero de juventud), Lope usaría profusamente el romance como catapulta a la fama poética. En la segunda (etapa de autopublicación de los años de entre siglos, desde 1598 hasta 1604), el Fénix procedería a reivindicarlo y dignificarlo

⁷⁹ Lope de Vega Carpio, *El peregrino en su patria*, 1604, ed. J. B. Avallé-Arce, Madrid: Castalia, 1973.

⁸⁰ Lope de Vega Carpio, *Pastores de Belén. Prosas y versos divinos*, 1612, ed. A. Carreño, Madrid: Cátedra, 2010.

⁸¹ Treinta y uno de ellos, más el romance «Parad el Niño Bendito» de *Pastores de Belén*, formarían luego el *Romancero espiritual*.

⁸² Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid: Cátedra, 1990.

⁸³ Antonio Carreño, *op. cit.* (1976), págs. 234-267.

con cierta insistencia en un momento muy importante en su carrera, en el que estaba tratando de llevar a cabo la transición definitiva a metros más elevados. Este esfuerzo iría de la mano de un intento de dignificación de su pasado poético y por tanto produjo las dos reflexiones contenidas en las *Rimas* que hemos analizado. En la tercera etapa, tras las *Rimas*, Lope casi abandona el género para entregarse a sus grandes proyectos, y destacadamente a la *Jerusalén conquistada*, como el poeta reconoce en el «Prólogo» a las *Rimas*, donde afirma «Que presto, si Dios quiere, tendrás los dieciséis libros de mi *Jerusalén*, con que pondré fin al escribir versos»⁸⁴, y como luego insiste en la «Epístola al contador Gaspar de Barrionuevo»:

Si pasa a Italia este librazo nuevo,
decildes la verdad, Gaspar amigo,
desengañad a Italia, Barrionuevo,
mientras que llega el fiador que obligo
de mi *Jerusalén*, de aquel poema
que escribo, imito y con rigor castigo.⁸⁵

Tras la *Jerusalén*, y muy lejos de poner «fin al escribir versos», llega la cuarta etapa, en la que Lope vuelve a abrazar los romances. Ahora situado claramente en su nueva posición como poeta sacro, el Fénix crea un nutrido romancero espiritual en el que la pretendida sencillez del romance está perfectamente acorde con la de la nueva imagen que difunde el poeta. En la quinta etapa, marcada por el ascenso al trono de Felipe IV en 1621, Lope deja un tanto de lado esta imagen de pecador arrepentido⁸⁶ y vuelve a utilizar el romance para casos amorosos, al estilo de su juventud, sólo que esta vez los romances son interludios poéticos de sus *Novelas a Marcia Leonarda*⁸⁷, insertas en *La Filomena* y *La Circe*. Por último, la sexta etapa se caracteriza de nuevo por una fuerte apuesta por el romance, muy renovado por dos motivos centrales: en primer lugar, porque los representantes religiosos del género son los atribuidos al heterónimo burlesco Tomé de Burguillos; en segundo lugar, porque la gran mayoría de estos nuevos romances son los largos y complejos textos de *La Dorotea*, caracterizados por la reflexión neoestoica y el ensimismamiento. En suma, Lope siguió usando los romances después de 1604, y además los adaptó a los cambios que iba imponiendo en su imagen y carrera, empleándolos de hecho como una herramienta fundamental en dos de estas adaptaciones, la de la etapa sacra y la etapa final.

⁸⁴ Lope de Vega Carpio, *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, 1609b, en *Lope de Vega. Poesía*, III, ed. A. Carreño, Madrid: Biblioteca Castro, 2003, pág. 108.

⁸⁵ Lope de Vega Carpio, *op. cit.* (1609a), núm. 247, vv. 220-225.

⁸⁶ Antonio Sánchez Jiménez, *op. cit.* (2006), págs. 133-181.

⁸⁷ Lope de Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. A. Carreño, Madrid: Cátedra, 2002.

Si siguió cultivando los romances y, sobre todo, si seguían resultándole útiles en su camaleónica carrera, ¿por qué dejó el Fénix de reflexionar sobre ellos y, ante todo, de incluirlos en sus elencos? Para responder a esta pregunta podemos plantear la siguiente hipótesis: podría pensarse que cuando Lope los reconoce y les presta más atención es cuando, en torno a 1600, necesita dignificar su producción previa, dominada por los romances, para dar el salto a géneros mayores. Ello explicaría no sólo la concentración de reflexiones sobre el romancero en las *Rimas*, sino también la variada y elevada naturaleza de los romances de estos años. Recordemos que la producción que imprimió en la *Arcadia*, el *Romance a las venturosas bodas* y las *Rimas* está lejos de ser simple poesía amorosa o narrativa, como los romances moriscos y pastoriles de la primera etapa. La *Arcadia* incluye romances muy largos y ambiciosísimos, entre los que destaca principalmente «Cuando sale el alba hermosa», que el gigante Alasto le dedica a la ninfa Crisalda, y que consta de 210 versos. El romance es por una parte una compleja y consciente imitación de modelos latinos, destacadamente del canto de Polifemo en las *Metamorfosis*. Por otra, es una erudita compilación de todos los elementos de la creación, con sus respectivas virtudes y epítetos, y organizada en las categorías que le va ofreciendo el gigante a la bella. Un tanto menos ambiciosos son los tres siguientes romances. El primero, «En las riberas famosas», es una composición de 324 versos que narra la biografía amorosa de Celso, probable trasunto de un miembro de la corte ducal de Alba. El segundo, «Ásperos montes de Arcadia» es el canto desesperado de Anfriso, erudita composición en la que Lope imita en 196 versos el tono y la complejidad de las elegías latinas. Por último, «Hermosísima pastora» es el romance con que se despide Anfriso de su amada Belisarda, y que consta de 107 versos repletos de alusiones mitológicas. En suma, tanto en la longitud como en las referencias clásicas y en el tono, son romances mucho más eruditos y ambiciosos que los del romancero de juventud.

Otro tanto se puede decir del *Romance a las venturosas bodas* y de las tres composiciones de las *Rimas*. El primero es un corolario rústico a las *Fiestas de Denia* en el que Lope encubre con nombres en clave a los nobles asistentes a las bodas reales de 1599. Es un romance largo (260 versos), pero lo más interesante para nuestras intenciones es su paradójico decoro, ya que por una parte tiene una materia elevadísima (los señores de título) y, por otra, se enuncia con un estilo rústico de un grado bastante inferior incluso al de los romances de juventud, como por otra parte exigía el juego cortesano que le dio razón de ser. En este sentido, este contradictorio romance tipifica la situación de Lope en estas bodas reales de Denia, ya que, como señaló con perspicacia Elizabeth R. Wright⁸⁸, en

⁸⁸ Elizabeth R. Wright, *From Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2001, págs. 50-51.

esas ceremonias el Fénix consigue dirigirse al Rey, pero vestido con un hábito bufonesco que se nos antoja semejante al ropaje rústico con el que compone este romance, y que resalta la enorme distancia entre el monarca y el poeta. Por el contrario, en los romances de las *Rimas* el intento de dignificación del género vuelve a ser mucho más claro y exitoso. Por una parte, encontramos un largo romance panegírico (312 versos) «A la muerte del rey Filipo Segundo, el Prudente», cuyo elevado sujeto es una muestra de ambición que sólo es comparable a la que supone el romance que le antecede en las *Rimas*. Se trata del célebre poema «A la creación del mundo», tirada de 284 versos en la que Lope vuelve, como en el romance de Alasto en la *Arcadia*, a pasar revista a la creación, sólo que esta vez osa además incluir en los márgenes del texto apostillas eruditas indicando la procedencia de las referencias clásicas y bíblicas del romance. Sus intentos de dignificación del género nunca llegarían tan lejos como en este texto, al que no por casualidad acompaña el «Prólogo» justificativo antes analizado. En suma, en torno a 1600, con la *Arcadia*, el *Romance a las venturosas bodas* y las *Rimas* es cuando Lope estaba dando el salto desde su romancero de juventud a géneros más elevados, y fue por tanto en esta etapa en la que reconoció su producción romanceril y se preocupó por dignificarla, tanto mediante la reflexión teórica como mediante la práctica poética.

Si Lope dejó de enumerar sus romances y de reflexionar sobre ellos en años subsiguientes no fue porque dejaron de serle útiles, como hemos visto arriba. Pudo ser porque consideraba que el género ya no necesitaba dignificación y que no hacía falta seguir luchando por ellos y destacarlos, lo que sí que era el caso de las comedias, que todavía lidiaban contra el estigma de la literatura baja. Sin embargo, nos inclinamos a creer que ésta no fue la verdadera razón, y que más bien Lope siguió sosteniéndolos y dignificándolos en la práctica, pero no en la reflexión teórica, porque todavía existía cierta ambigüedad en torno a ellos. Ante ella, el Fénix debió de considerar que, puesto que en ese momento de su carrera ya no se le identificaba tan fuertemente con los romances como en su primera etapa, y como todavía se le identificaba con las comedias, no le convenía enfatizar esa ecuación y, por tanto, siguió practicando el romance, pero no poniéndolo de relieve al revisar su obra.

En conclusión, hemos comprobado que el romance fue esencial para el Fénix, como género muy ligado a su fama e imagen pública, en especial durante la primera etapa de su carrera. También hemos examinado cómo, pese a esta identificación, Lope no produjo grandes reflexiones teóricas sobre el romance, cómo descuidó los textos de sus romances moriscos y pastoriles, y además cómo incluso llegó a eliminarlos virtualmente de su producción en los repases de su carrera literaria que produjo con relativa asiduidad. Pese a este distanciamiento, el Fénix siguió utilizando el romance durante toda su carrera, concretamente en tres momentos clave en la misma: las décadas finales del siglo XVI (hasta

la publicación de las *Rimas*), la segunda década del siglo xvii, y los últimos cinco años de su vida. Cotejando esta distribución con las aspiraciones literarias del poeta en estos contextos, comprobamos que Lope usó el romance para progresar en el campo literario, siguiendo diversas estrategias adecuadas a sus respectivos contextos. En el caso de la primera etapa (hasta las *Rimas*), Lope usó los romances para lograr la fama poética, muy ligada a su vida privada y a su producción teatral, y luego trató de dignificar el género para poder emplear esa fama en su salto hacia géneros más prestigiosos. Este intento de dignificación se percibe en los ambiciosos romances de la *Arcadia*, fiestas de Denia y *Rimas*, y además explicaría la breve pero intensa reflexión sobre el romancero que encontramos en la materia preliminar de las *Rimas*. Los romances (aunque no la reflexión sobre el género) vuelven a aparecer en la segunda década del siglo, y siempre relacionados a la faceta de pecador arrepentido de Lope, a la que se adaptaban bien debido a la retórica de simplicidad que el Fénix podía adoptar en su producción sacra. Por último, los volvemos a encontrar en el ciclo *de senectute*, y destacadamente en *La Dorotea*, como parte de la poesía de la reflexión y autorreferencia que caracteriza el Lope final. Sin embargo, incluso en esta etapa aparentemente propicia para la teorización y para el repaso de la propia carrera literaria, el Fénix deja sus romances fuera de sus elencos de obras, probablemente por considerar que el género todavía comportaba cierta ambigüedad que le podía desfavorecer, y por entender que ya no necesitaba apoyarse en ellos explícitamente porque, debido a su ya magna obra, no se le seguía identificando sobre todo con los romances. Se trata, pues, de una relación larga y compleja, en la que primaron sobre todo los objetivos profesionales del autor, y que todavía deja mucho espacio para el análisis, especialmente en lo referente a los romances finales y a este afán del último Lope en resucitar y renovar el romancero.

EDAD DE ORO

HOJA DE PEDIDO

Apellidos _____ Nombre _____

Institución _____

Dirección _____

Deseo recibir los números de **Edad de Oro** _____

Firma: _____

Envíese a:

Librería de Universidad Autónoma de Madrid
28049 MADRID