

Los pliegos de Lope

Pedro Ruiz Pérez
Universidad de Córdoba

Las innovaciones de un poeta se despliegan en el plano del estilo, incluyendo en el sentido amplio del término la selección temática, el tono y la materia verbal con que les da forma. No son, sin embargo, los únicos registros de una actitud innovadora. La conciencia de su condición, las estrategias puestas en marcha para afirmarla y los cauces y modelos elegidos para la difusión de sus obras pueden suponer en el orden pragmático similares niveles de renovación, en ocasiones de mayor impacto y trascendencia histórica que los atendidos en una mirada más tradicional. También en este último plano, el que plasma en ciertas opciones editoriales una novedosa y moderna actitud como escritor, Lope representa un auténtico fénix, capaz de reinventarse a partir de las cenizas de los caminos trillados. Es el aspecto que nos ocupa, el de la adopción de unos formatos impresos, antes de acceso bastante restringido a la lírica culta, a la expresión autorial, y que tras tocarlos con su mano se adaptan con ductilidad a los cambios poéticos iniciados pocas décadas después de la muerte del poeta.

Lope, la imprenta y el mercado

Cuando Lope da a la luz de la imprenta las *Rimas* en los primeros años del siglo XVII no es el primer poeta en acceder a este cauce, ni siquiera en vida, pues ya una serie de nombres, incluso de relieve, gozaban de este honor, desde que Juan del Encina abriera la serie aún en los límites del siglo XV. Tras él siguieron Jiménez de Urrea, Boscán (aunque la muerte le sorprendiera en el intento), Castillejo, Juan Hurtado de Mendoza, Ramírez Pagán, Romero de Cepeda, el propio Herrera, Vicente Espinel... La nómina, que puede extenderse, no es una matización a las lúcidas y fecundas observaciones de Antonio Rodríguez Moñino sobre la materia¹. La enumeración busca más bien poner de relieve la generalización de esta práctica con un carácter más o menos compilativo, pero casi siempre ligada a un gesto excepcional, sin apenas repeticiones en el curso de la vida de la mayoría de los poetas impresos. Salen de esta cuenta figuras destacadas en este campo, como Jorge de Montemayor, el un tanto frustrado Juan de la Cueva o Pedro de Padilla, cuyas ediciones, por número, contenido y distribución en una trayectoria vital y de escritura prefiguran algunos de los rasgos consolidados en la pluma de Lope. Desde el *Cancionero* del luso a las *Églogas pastoriles* y *sonetos* del jiennense, encontramos los pasos hacia la profesionalización, el cultivo de distintos géneros (y no solo en verso), la oscilación entre la periferia y la corte o la voluntad de alcanzar prestigio con obras de aliento épico o la de poner la pluma al servicio de una conversión religiosa más o menos duradera. Lope reunirá todos estos rasgos, los sumará a otros más novedosos y los potenciará hasta convertirlos en definatorios de su figura, pero también de un reconocible perfil de autor moderno, empeñado en la constitución de un campo literario y la ocupación de su centro². Apoyado en los pasos precedentes, Lope se distancia rápidamente de ellos, con todas las vicisitudes y estrategias que acompañan las sucesivas apariciones de las *Rimas* (Vega), que no eran precisamente el primer texto impreso del Fénix, también con una reputación consolidada sobre las tablas. Desde ese temprano volumen el autor perfila un nuevo modelo editorial, entre la variedad del cancionero y el principio de unidad que le confiere la cerrada serie de sonetos. El primer rasgo asienta el título entre el público lector, al

¹ La celebrada y trascendente conferencia de 1963, publicada inicialmente en 1965, puede leerse ahora, junto a otros trabajos, en Rodríguez Moñino (*Estudios*). Siguen siendo válidas las puntualizaciones de Jauralde Pou.

² Sánchez Jiménez ha trazado una imprescindible aproximación a esta vertiente del Fénix, que se puede complementar con el estudio de Ignacio García Aguilar (*Imprenta*). Un panorama más amplio de esta actitud de los poetas áureos se encuentra en Pedro Ruiz Pérez (*La rúbrica*).

tiempo que le permite las variaciones que a lo largo de esa década introduce en la composición de los materiales que acompañan el núcleo permanente. Es este el que sustenta la unidad o, por mejor decir, la identidad particular de la obra, concebida como tal, frente al carácter compilativo de volúmenes anteriores, con un perfil bien definido, pero al tiempo susceptible de ampliación y, sobre todo, de sustitución en posteriores entregas editoriales. Mientras el modelo articulado a partir de un núcleo de base petrarquista y en torno a esa materia funciona con un sentido global, integrador, los sonetos de las *Rimas* subrayan su carácter parcial, específico, que permite tanto la ampliación de la serie como su abandono en favor de otros territorios líricos, según muy bien demostrará Lope de manera pronta y cumplida.

Los sucesivos títulos que irán apareciendo con la firma de Lope (Profeti) confirman lo fecundo de su elección, verdaderamente innovadora. Los siguientes moldes que agrupan y ordenan para la imprenta las composiciones del autor comienzan una lenta separación del modelo inicial, a partir de la incursión en el terreno de la lírica religiosa. Las *Rimas sacras* (a diferencia de lo que ocurría en el primer *Cancionero* de Montemayor o se mantenía en una sincronía cercana a Lope en las *Flores* de Espinosa) no constituyen la segunda parte de un volumen, sino que tienen una vida editorial autónoma, levantando otra cara del poeta y llegando a otros lectores o, sencillamente, ofreciendo a los anteriores un nuevo producto poético. La variedad no se acentuará en exceso a lo largo de la segunda década del siglo, aunque las distintas vertientes de la lira sacra le permitirán desarrollar una serie de variaciones editoriales, con las que llena esos años, como en la década precedente lo hizo con las diferentes materializaciones del modelo profano. En los años veinte las novedosas caracterizaciones de *La Filomena* y *La Circe* imprimirán un giro en el patrón de las “rimas” (García Aguilar, *Imprenta*), con fuertes raíces en el siglo anterior, y desarrollarán un nuevo modelo, en el que Lope concilia dos de sus vertientes literarias (la expresividad lírica y la elevación de estilo e invención, tras su relativo fracaso en la épica culta) y dos de sus aspiraciones sociales (el éxito en el mercado y el medro en la corte). Si ello es importante, lo significativo para lo que nos ocupa ahora (tiempo habrá de volver a lo anterior) es cómo Lope reinventa el molde para su versos, conformando un nuevo tipo de libro, que, por una parte, avanza en un cierto carácter unitario (tal como refleja el título) y, por otra, aprovecha la variedad para engarzar una diversidad de modos líricos, no exentos de posibilidades de encadenamiento (con el ejemplo señero de las novelas enderezadas a Marcia Leonarda en la prosa) o incluso de trasvase, explotando con inteligencia las posibilidades otorgadas con la sucesión de entregas editoriales.

Con el conjunto, y sobre todo con estas dos piezas, rematadas con la genial salida del *Burguillos*, Lope contribuye de manera decisiva a configurar (si no hemos decir que inventa) lo que será el libro de poesía en el horizonte de la modernidad, tan alejado de la cerrada organicidad del *Canzoniere* como de la dispersión artificialmente reagrupada en una recopilación final, casi al modo de unas “obras completas” o “poesías reunidas”³. Para alguien con la extrema creatividad de Lope y su potencia compositiva el libro no es una culminación, una reunión compilativa, sino una unidad en sí misma formando parte de una serie. La *varietas* demandada por el gusto lector y la estética vigente no empece que la nueva

³ La rotulación “Obras” traducía la habitual de *Opera* para las ediciones de los clásicos, con su eco de prestigio y con su evocación de la coetilla *quae extant*, todo un recordatorio de su carácter acabado, propio de la edición de un difunto. Se mantiene en las ediciones líricas vernáculas desde Boscán a Hurtado de Mendoza y Carrillo, y está aún vigente en las *Obras en verso del Homero español*. Las “completas” de Quevedo ya presentan en su organización y en su rotulación el impacto de los nuevos modos y conceptos en torno al libro de poesía y su edición. Entre ambos hitos cronológicos y pragmáticos, se sitúa la edición póstuma de los Argensola, rotulada por su albacea con el nombre canónico y ya un tanto rancio a la altura de 1634 de *Rimas*. Un año antes Lope mantenía el rótulo para su *Burguillos*, pero ya con inequívoco acento paródico; en breve se impondrían los títulos con evocaciones parnasianas, culminantes en la edición quevediana (García Aguilar, *Poesía*).

concepción del poemario avance desde su inicial carácter misceláneo, con algo de herencia del modelo cancioneril cortés, hacia un sentido de lo unitario, un principio de composición que ordena e individualiza el corpus que el lector tiene en las manos tras el paso por la imprenta. Es la misma imprenta la que impone el corte, la rúbrica que establece los perfiles de la obra y la distingue de las demás, como contribuye a formar el rostro del autor. En el camino hacia ese horizonte Lope ensaya y diríamos que define distintas fórmulas en la caracterización del libro de poesía (García Aguilar, *Imprenta, Poesía*); sus títulos y la *dispositio* editorial a ellos vinculada son las referencias imprescindibles en un proceso que conduce no solo de la estética de base humanista a la de cuño barroco; con ellas también podemos apreciar el tránsito desde una noción de la poesía ceñida al ocio del cortesano, como mero adorno del hombre culto, a la profesionalización, vinculada a un creciente mercado lector y sostenida de manera insoslayable por la imprenta. Entre todos estos elementos (actitud autorial, horizonte de demanda y soporte técnico) las soluciones editoriales, incluyendo también en su catálogo el decisivo aspecto del formato, se erigen en la plasmación de una dialéctica cada vez más intensa.

Cambios como los señalados no tienen lugar sin tensiones y problemas, según apreciamos en nuestro autor. Su decidida inclinación por el mercado (orgullosa y explícitamente reivindicada en la defensa de su teatro en el *Arte nuevo de hacer comedias*) convive con la práctica de la inclusión de elementos gráficos en la presentación de sus volúmenes que inciden en una afirmación de su arte, de su orgullo autorial y aun de su linaje, como reflejo de los prejuicios de la época acerca de la cuestionada dignidad de la poesía, sobre todo cuando se trataba de una práctica ligada al comercio de la imprenta (Ruiz Pérez, “La poesía”, “Género”). Sus retratos, de recurrente presencia en los preliminares de sus obras, cumplen la función de afirmar su autoría en un doble plano; de un lado, autorizan la edición frente a las emisiones piratas, que se multiplican a la sombra de la popularidad y el éxito del autor; de otro, sobre todo por medio de determinados elementos en la composición de su figura (orla de laurel o arquitectónica, elementos aristocráticos en su vestimenta o adorno, añadido de la cruz del hábito caballeresco a partir de su obtención, incluso las ropas clericales...), el poeta afirma su orgullo de serlo y proclama, como indiscutible rúbrica de sus obras, su sentido de la autoría. Menos persistente en la serie de impresos (a lo que no sería ajena la burlona reacción suscitada) fue la inclusión de alusiones a una pretendida estirpe nobiliaria, en un gesto que tenía tanto de intento de directa afirmación social como de equilibrio de la práctica profesional de la escritura, en una estrategia que, volveremos sobre ello, fue sustituida por la búsqueda del mecenazgo, incluyendo también en ella tácticas editoriales como las que nos van a ocupar⁴.

Este juego lopesco con las posibilidades ofrecidas por la imprenta y su inteligente (y trascendente) utilización de las mismas enmarcan en una actitud sostenida y coherente la decantación del poeta por el recurso a los pliegos como complemento, más que como alternativa, al volumen de versos, tanto en lo tocante a sus contenidos y materia poética como en lo relativo a su ocupación del campo literario, en su voluntad de compaginar las prácticas ligadas al mercado con otras más cercanas a las propias de los antiguos entornos cortesanos y su particular relación entre noble y poeta; eso, cuando no se trataba de flexibilizar las fronteras entre ambos mundos, en lo que el Fénix tuvo más éxito que en lo más inmediato de sus pretensiones personales. Fue un uso temprano de la imprenta el de acudir a los ágiles pliegos, de elaboración rápida y barata, lo que favorecía su difusión, también para la obra de autores cultos, de donde se podían sacar composiciones adecuadas para un uso más amplio,

⁴ Alejandro García Reidy ha actualizado, desde una perspectiva actualizada la relación de Lope con la profesionalización de la escritura y la búsqueda de sustento en los campos más diversos. Aun centrado en la actividad teatral, sus observaciones dibujan un perfil del autor que enmarca perfectamente lo apuntado en nuestras páginas.

apoyado en la nombradía del autor y el interés del público en el mismo. Con este marco, en la determinación de recurrir a esta práctica por parte de un autor culto para difundir su propia obra Lope se mostró realmente como un precursor, un pionero que dejó el camino completamente asentado y expedito. Para ello se sirvió de unas tres decenas de títulos (anexo II), distribuidos en algo más de 35 años, los que median entre finales del siglo XVI y la muerte del poeta. El número ya resulta de por sí suficientemente significativo. Lo es mucho más si atendemos a la señalada condición inaugural de esta práctica en sus manos y en el gran asentamiento de la misma a partir de su desarrollo, pero también al considerar las calidades de los géneros y composiciones así encauzadas y la notable variedad de los mismos, con una vinculación bastante directa con los componentes pragmáticos que los acompañan y acaban de perfilar su caracterización.

Con esta serie de entregas menores (hablamos siempre de su formato material) a la imprenta el Fénix multiplica su presencia en el mercado, abarca más parcelas en el mismo y acomoda su posición a los parámetros cambiantes de un comercio librario que, si no en cantidad en términos industriales, experimenta una fuerte dinámica de cambio en lo cualitativo a lo largo de la primera mitad del siglo XVII. La bien conocida relación de Lope con Alonso Pérez (Cayuela) y su impacto en los mecanismos de difusión impresa de su teatro es un aspecto paradigmático de la atención de nuestro autor a la importancia (no solo económica) de la difusión impresa y la necesidad de su conformación. Es, no obstante, un episodio relativamente tardío, y ya en las décadas previas Lope había dado pruebas suficientes de esta conciencia, desde sus primeras publicaciones, su insistencia en las mismas y la diversidad de campos genéricos y de recepción que pretendió ocupar con ellas, sin dejar prácticamente ninguna modalidad conocida de la literatura de creación sin una muestra impresa con su firma. Los resquicios que dejaban entre ellos los volúmenes de versos líricos, menos codificados y perfilados que los géneros en prosa o la épica, demandaban una respuesta y eran terreno propicio para ensayar en ellos nuevas vías para la consolidación literaria y social de su obra. Para ello Lope partía de una consideración clara de la dimensión material del soporte en el que circulaba la creación poética y literaria en general. La consolidación de esta conciencia debió de tener una fuerte basa en su temprana escritura para la escena, tan condicionada por los procesos que llevan de las “musas al teatro”. Si las tablas se podían alimentar con su genio “en horas veinticuatro”, no podía hacerse sin contar con los específicos factores intervinientes en un proceso que escapaba rápidamente de las manos del creador inicial, obligado por ello a incorporar a su escritura y a la difusión de la misma determinadas estrategias para que su transmisión no corriera en perjuicio del autor y en distorsión de la propia obra. Los pleitos de Lope sobre la cuestión en el ámbito del teatro son una conocida prueba de esta actitud, pero nos interesa aquí la que se plasma en aspectos más directamente literarios o, al menos, editoriales.

En el *Arte nuevo*, compuesto cuando el Fénix apenas había tanteado el camino de los impresos menores, queda de manifiesto la aguda conciencia de los mecanismos teatrales, lo que sitúa el texto, además de sus bien analizados elementos de respuesta a las críticas académicas, en una clave de atención a los aspectos materiales de la práctica escénica, comenzando por la escritura. En el v. 221 la ironía dominante en toda la composición se traduce en una afirmación ambivalente, y por eso intensificada, de la relación entre la medida del tiempo en su dimensión dramática y teatral y la medida del papel: “porque cada acto un pliego contenía”; si en términos lógicos habría que entender “pliego” como sujeto (el papel contenía un acto), la sintaxis en disimulado hipérbaton propicia la lectura en que el sujeto es “acto” (cada jornada consumía esa cantidad de papel). Lo inequívoco es que una unidad material en la composición de los códices para la escritura manual y en los trabajos de la imprenta ve realzada su importancia (y la atención que el poeta le concede) en esta observación disimulada entre tantas consideraciones mayores sobre la fórmula cómica. En la

propia pluma de Lope quedaba destacada esta condición material y apuntada su importancia. Aproximadamente dos años antes quien habría de ser el gran rival en los predios poéticos, también mencionaba los humildes pliegos en uno de sus textos, no menos relevante por su humildad genérica. En una composición burlesca que se viene fechando en 1605 por la materia que trata (“De unas fiestas de Valladolid en que no se hallaron los Reyes”), Góngora en el comienzo de su tensa y dual relación con la corte, pero también en los primeros pasos de otra de sus innovaciones poéticas, recurre a la espínola en una serie articulada al modo de sus celebradas letrillas para sus observaciones jocosas, en cuyo contexto cobra sentido la referencia al pliego, en este caso con un significado distinto, más bien complementario, al mostrado en el *Arte nuevo*. Propone Góngora, en clave metapoética:

Cada décima sea un pliego
de casos nuevos, que es bien
cuando más casos se ven
hurtalle el estilo a un ciego.
De los toros y del juego,
generoso primer caso,
salga el aviso a buen paso,
que hoy, Musa, con pie ligero
del monte Pichardo os quiero,
y no del monte Parnaso.

No es una unidad de medida a lo que en este caso señala “pliego”, sino a la función que ya había adquirido como “género editorial” (Infantes, “Pliegos sueltos del Siglo de Oro”, “Género”, “Edición”), es decir, como código compuesto por marcas materiales (la extensión), pragmáticas (la difusión popular) y de contenido (las noticias y relaciones). Con su tono burlón Góngora apunta una contraposición entre la poesía (décima) y la función noticiera (pliego), generalmente ceñida a la divulgación de sucesos llamativos o escandalosos. Sus marcas quedan definidas en esta décima: referencia a acontecimientos festivos, estilo ligero (ágil y leve), propio de los ciegos y emblemático por la actividad (*quasi*) periodística de Juan del Monte Pichardo (Blanco).

Así, en la transición entre dos siglos “pliego” funcionaba como elemento de la materialidad de la escritura y su transmisión impresa y como denominación de un consolidado modelo discursivo, en que se aunaban en su bien definida materialidad una pragmática y unos rasgos temático-formales. El resultado era un género menor, popular, de consumo inmediato y en las antípodas de la lírica, por más que el verso fuera un cauce habitual. Así era hasta que, como ocurriera con tantos otros apartados de las letras del período, fuera tocado por la mano de Lope⁵. En su práctica hemos de buscar el origen de lo que hacia mediados de siglo podemos llamar “pliegos cultos” y designar con ello una modalidad de apreciable extensión.

Los pliegos cultos

Con esta denominación apuntamos hacia la serie genérica (esto es, definida por unos rasgos temático-formales unidos a unas pautas de funcionamiento dentro de un delimitado período, de longitud variable pero de una cierta cohesión histórica) en que se combinan unos elementos de materialidad compartida (fundamentalmente la extensión y una parte importante de marcas tipográficas) con unos componentes cuya divergencia establece una verdadera polaridad, en la que se oponen, sobre una cierta delimitación de asuntos, registros estilísticos

⁵ La distancia crítica de Lope respecto al comercio de pliegos más vulgares se manifiesta en referencias satíricas y denuncias (García Reidy 329 y ss.), pero ello no supone contradicción con su práctica editorial. Todo lo contrario: además de centrarse de manera específica en la denuncia de lo que en ello hay de piratería de sus textos, ratifica que su práctica editorial en este formato se encuentra muy alejado de los hábitos, modos y materiales del cordel y los recitados de ciegos.

y pragmática, tanto interna como externa. Nos referimos con esta denominación a piezas editoriales de extensión y formato reconocibles tras una asentada tradición en el siglo XVI y que la crítica actual sitúa en un límite de 16 hojas en el formato habitual del cuarto, es decir, hasta cuatro pliegos de imprenta; su tamaño condiciona su composición y la mayor parte de los rasgos de su *mise en page* (tipografía, número de columnas, ilustraciones y adornos...), que siguen en gran medida los propios del género popular, el asentado en la literatura de cordel⁶. Es en lo relativo a este campo, sin embargo, donde se asientan las diferencias específicas, pues una difusión completamente distinta va asentando de manera paulatina un cuidado editorial propio de productos mayores de las prensas, no de la degradada literatura de surtido.

El primer indicio de la divergencia de los modelos y la base de todas las diferencias aparejadas es la aparición de la firma, no de cualquier firma: se trata del nombre de un autor, no un especialista en relaciones, sucesos y otros materiales para el cordel; en este punto surge el problemático asunto de las atribuciones, que en este punto nos sirven como prueba de la generalización de una práctica, aunque generalmente se trata de atribuciones tardías, cuando el interesado no puede desmentirlas; generalmente se trata de un escritor con un prestigio consolidado en otras prácticas del verso y la edición y, en el núcleo que nos interesa a partir de Lope, que firman sus obras en vida, con una voluntad expresa de darlas a la imprenta. Relacionada con esta condición del autor se encuentra la *inventio* de los pliegos cultos, caracterizable a partir de la estilización de la materia habitual de los pliegos sueltos, con un fuerte componente de relación, aunque sustituyendo el sesgo noticiero por un carácter más descriptivo e incluso laudatorio, propio de una referencialidad más atenta a los comportamientos cortesanos o de una cierta sociabilidad aristocrática que a los casos y sucesos escandalosos. La elevación de la materia sostiene la elevación del estilo, comenzando por la elección métrica. El desplazamiento de coplas y romances por moldes más refinados y cultos, como estancias u octavas, se corona con la adopción de los metros más novedosos y nimbados aún por un aura de cultismo, como ocurre con la silva. Con este conjunto de rasgos, perfectamente atendidos a una noción clásica del *aptum*, estas composiciones elevan por encima del horizonte de los pliegos volanderos un carácter más “literario” o “poético”, no siempre ceñido a la circunstancia pero siempre sobrevolándola, levantándose hasta los registros que ya tenían pleno asentamiento en los volúmenes de versos.

Los pliegos cultos siguen siendo en una inmensa mayoría el marco para composiciones en ocasión (“de ocasión” mantiene en nuestra lengua una connotación peyorativa que no es de aplicación en este caso), pero las ocasiones son, como queda dicho, de cierta altura, lo que implica a protagonistas acordes con el conjunto de fiestas, entradas, casamientos, natalicios y defunciones. Ello se traduce en un bastante habitual tono panegírico, muy relacionado con el hecho frecuente de que los destinatarios de las composiciones sean los propios protagonistas de las mismas; cuando no lo son aparecen con cierta frecuencia dedicatarios expresos, encarnación de un receptor ideal, privilegiado, que prolonga más allá de la ocasión (en el tiempo y en el espacio social) su entorno aristocrático, bien se trate específicamente de la nobleza de sangre, bien de las nuevas formas de elitismo, como el patriciado urbano o los propios artistas. La recurrencia de algunos autores en esta práctica y el entrelazamiento con otros integrantes de su entorno (artistas o no) sanciona la rápida aclimatación de esta práctica a la trabazón de algunos círculos (no solo el de la corte del Austria), donde el paso a la imprenta a través de la dignificación de un formato ágil y manejable proyecta y otorga una nueva dimensión a unas relaciones arraigadas en el

⁶ No por conocidos y reconocidos hay que dejar de citar aquí los trabajos fundacionales de Julio Caro Baroja y Pilar García de Enterría (*Sociedad*), y las precisiones y avances conceptuales de Infantes (“Pliegos sueltos poéticos”, “Pliegos sueltos del Siglo de Oro”).

mecenazgo y su función en la consolidación de un entorno en la fusión de poder y belleza, incluidos sus trasvases: el poder de la palabra para celebrar la belleza de unos usos sociales⁷.

Como trataré de mostrar en el siguiente apartado, Lope y sus entregas editoriales de pequeño tamaño fueron el verdadero motor de la consolidación de esta modalidad genérica, adelantando todos sus rasgos constitutivos en su asentamiento. Antes de hacerlo, conviene completar la perspectiva paradigmática con una atención a la sintagmática de un devenir, esto es, a una diacronía en la que también la intervención del Fénix resulta determinante.

A falta de un repertorio equivalente al monumental catálogo de Rodríguez Moñino (*Diccionario*) para los pliegos poéticos del siglo XVI, con las no menos admirables adiciones y actualizaciones debidas a Arthur Askins y Víctor Infantes, nos valdremos para el siglo siguiente del panorama (parcial, pero, a lo que entiendo, significativo) compuesto por las aproximaciones a distintos corpus y bibliotecas resultantes del proyecto de investigación dirigido por García de Enterría⁸. De la relación resultante (anexo I) hemos de excluir, como es lógico, aquellos títulos cuyo silencio en el pie de imprenta se extiende a una imposibilidad total para datarlos, siquiera sea por aproximación. Con ello, manejamos para el siglo XVII unos 70 títulos en los que se dan las características apuntadas y que nos permitirían definirlos como “pliegos cultos”. Hasta la década en que muere Lope son 26 los censados; desde 1640 a final de siglo los 44 restantes, lo que supone un ritmo bastante sostenido en su visión global. En cambio, son apreciables los cambios en la constitución literaria del género. A partir de la fecha señalada como eje en nuestra consideración observamos cómo se consolidan una serie de materias como eje temático central: las fiestas, las alabanzas con motivo de algún acontecimiento social y los lamentos epicéuticos recurren con frecuencia, sosteniendo el desarrollo del género. No faltan innovaciones significativas; de las más destacadas es la incorporación de la fábula mitológica, sobre todo en su vertiente burlesca, y a manos de autores no precisamente desconocidos, como Polo de Medina o Matos Fragoso; junto a ellas aparecen otras formas o modalidades genéricas que se acomodan al tamaño del pliego, posibilitando la constitución de una modalidad de poema susceptible de difusión unitaria, de cierta altura estilística pero sin una precisa adscripción genérica; baste recordar al propósito cómo las mismas *Soledades* gongorinas se acomodan en extensión (unos mil versos cada una) a la constitución de un pliego⁹. Pagando gabelas a las tendencias del momento se configuran otras líneas de desarrollo para los pliegos cultos; mirando hacia atrás, a la herencia contrarreformista, se multiplican los desengaños y arrepentimientos, otro segmento genérico en el que, en atención a sus valores morales, era relativamente fácil alcanzar un cierto reconocimiento de dignidad; del otro lado, mirando hacia adelante y hacia una línea poética menos preocupada del *decorum* y la dignidad, ya en la segunda mitad del siglo son abundantes los impresos con un marcado componente de jocosidad (Étienvre), desde la misma declaración impresa de su portada o cabecera, apuntando al asentamiento de uno de los rasgos distintivos en la poética bajo barroca. No es separable de esta en sus aspectos formales el que

⁷ Puede ser significativo cómo en el transcurso de muy pocos años se consolida el uso de este formato entre autores cultos, con volúmenes de rimas en la estampa, como es el caso de Bocángel (Dadson) y Trillo y Figueroa (Ruiz Pérez, “Francisco de Trillo”). Para un caso muy específico de pliegos de estas características, hechos por y para mujeres y en el marco de las tomas de hábito, son muy esclarecedores los trabajos de M^a Carmen Marín Pina y Nieves Baranda Leturio.

⁸ Financiado en distintas convocatorias ministeriales, el proyecto “Catálogo de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVII” ha dado lugar a varias publicaciones dedicadas a distintas bibliotecas: Campo, Infantes y Rubio Árcquez, García de Enterría y Rodríguez Sánchez de León y Cordon Mesa. De sus datos proceden los manejados para el análisis que siguen, recogidos en el anexo I.

⁹ En *Las obras en verso del Homero español* (1627), por ejemplo, la *Soledad primera* ocupa algo más de dos pliegos de impresión, a razón de 34 versos por página. Ya en el XVIII León y Mansilla aprovecharía para presentar su *Soledad tercera* el formato de poema-libro, aunque supera por el tratamiento tipográfico y la inclusión de abundantes preliminares los límites estrictos del pliego suelto.

se mantenga un marcado predominio del romance como cauce métrico privilegiado, aunque separándose de lo característico de las etapas previas (Ruiz Pérez, “Para una caracterización”); junto a su predominio se observa el acomodo de formatos métricos cultos, ligados a géneros mayores de esta entidad, como las octavas y las estancias que ya aparecían en las décadas anteriores, o la acomodación de la silva, inclinada hacia el ovillejo sobre todo cuando se impregnaba de tono jocoso o jocoserio (Alatorre). No deja de llamar la atención en este apartado la frecuencia con que, generalmente acompañando a otros metros, aparecen los sonetos, metro-género en las antípodas de la poética del pliego de cordel, por su carácter refinado, intimista y lírico. La convivencia de estos metros es otra prueba de la *varietas* predominante también en otros aspectos de la definición del pliego culto en estas décadas; la no escasa aparición de compilaciones de carácter colectivo (muy ligadas a las relaciones de fiestas) contribuye a particularizar una marca de diversidad que se va extendiendo como propia de nuestro “género editorial”.

Dos aspectos más, relacionados con la firma, cabe reseñar; en primer lugar, la aparición de atribuciones de textos (casi siempre sin ninguna base, más allá del interés de aprovechar su nombre) a autores conocidos y de prestigio, como Quevedo y Góngora; junto a ello, a la inversa, a veces composiciones ajenas son publicadas a su nombre por autores distintos, como un más que posible signo de la existencia de un mercado atractivo en este campo. Un segundo rasgo, en estrecha relación con la consolidación de un entramado comercial en torno a los pliegos, también los de carácter menos popular, es la aparición de nombres recurrentes, de consagrados componedores de pliegos de estas características (Quevedo Arjona, Dávila y Palomares), al lado de quienes ya se encuentran muy cercanos a la profesionalización, sobre todo en su faceta de villanciqueros (León Marchante, Pérez de Montoro), y de nombres de autores cultos y responsables de volúmenes líricos (Bocángel, Torre Sevil, Miguel de Barrios). En todos estos perfiles, en progresivo deslinde en un campo literario que se va asentando en la segunda mitad del siglo, encontramos su modelo más destacado en facetas de la creación lopesca y de su actividad autorial, como nuevo elemento de apoyo a la consideración del impacto de su innovación y la fecundidad de una simiente que fructificó en líneas muy dispares. Un repaso a la trayectoria de las décadas previas a 1640, presididas en el espacio de la imprenta por la producción de Lope, nos proporciona nuevos elementos de valoración.

En el primer decenio, publicado ya el inicial *Romance a las venturosas bodas lopesco*, la representación más caracterizada de los pliegos poéticos que comienzan a apartarse del patrón más estricto de la literatura de cordel se sitúa en el ámbito del romancero, con rasgos de marcado conservadurismo (si no se puede hablar de algo de involución), como la elección de una temática medieval. Destaca el ciclo de piezas dedicadas a Álvaro de Luna, quizá por su interés en una época de atención a la figura del valimiento, tanto en el plano especulativo como en el directamente político. La firma de las distintas entregas de este ciclo por Luis Cavaller puede tomarse como un temprano paso hacia la profesionalización y, en todo caso, es el elemento de más peso para la consideración de estos pliegos como cultos. Junto a ellos mantiene su predominio, también entre los firmados, la modalidad de relaciones, aunque en este caso con preferencia sobre los de casos llamativos de las fiestas y actos solemnes. El porcentaje de firmados es aún muy reducido respecto a los que mantienen un modo más tradicional, con el anonimato. Puede considerarse significativo que Lope no publicara ningún pliego en esta década.

En la siguiente, con ocho títulos del Fénix, alguno con reedición, y la presencia del también activo y popular Valdivielso, los pliegos cultos siguen una senda fundamentalmente de carácter sacro, en la que destacaron ambos poetas. De una manera particular, dentro de la exaltada religiosidad contrarreformista, destaca el impacto de la polémica inmaculista, muy extendida y de eco popular, con abundantes manifestaciones versificadas y con un terreno

muy apropiado en el carácter volandero de los pliegos para sus actitudes de pugna y de extensión de consignas e imágenes, fundamentalmente en defensa de lo que conseguirían convertir en dogma tras numerosos avatares. Como en el caso de la producción lopesca, entre los otros pliegos cultos registrados destaca la versificación de las actividades del culto y la liturgia, la hagiografía y, todavía en medida menor, lo espiritual y devocional. La modalidad de las relaciones sigue siendo un referente, así como el uso del romance.

Lope continúa con la línea sacra en sus pliegos de los años veinte, con sus diez títulos y alguna recurrencia editorial. Entre los demás pliegos poéticos cultos no se registran variaciones sustantivas, si no es la actualización del interés por la caída de un valido, en este caso Rodrigo Calderón, también en el cauce del romance; se mantienen los títulos relacionados con las distintas modalidades de poesía religiosa y aparecen ya en número significativo los de temática funeral. Entre los primeros llama la atención el pliego firmado por Faria y Sousa, otro escritor en busca de notoriedad y presencia en la república literaria española, a la que intenta acceder desde distintas vías, no exentas de polémica, en este caso alineándose en la fracción antigongorina.

En los años que restan hasta la muerte de Lope, mientras en el poeta tiene lugar el denominado “ciclo *de senectute*”, el panorama de los pliegos cultos sigue de nuevo la marcha de la escritura y actividad editorial del Fénix. La intensificación de su producción y edición en estos años tiene un reflejo, si cabe intensificado, en el apartado de los pliegos, pues hasta 10 se registran desde el inicio de la década hasta su fallecimiento en 1635. La variedad de los mismos y se decidida decantación por la expresión lírica, incluyendo materias de su más neta intimidad, tendrá un reflejo apreciable en el conjunto del género, abierto ya a toda la variedad de las modalidades observadas en las décadas que restan hasta final de siglo: relaciones, romances nuevos, panegíricos o desengaños alternan en un conjunto en el que parecen consolidarse los dos rasgos que, sobre todo en el tramo final, Lope imprime al género, con su conjunción de expresión personal y de búsqueda del mecenazgo, apoyándose en ambos casos en unos registros cultos, los mismos que en la poesía incluida en los volúmenes de rimas, pero en nuestro caso potenciando las posibilidades prácticas y pragmáticas de un formato que rompe con ello el monopolio de la literatura de cordel.

Lope y los pliegos

A la espera de un estudio más pormenorizado del conjunto de versos que Lope dio a la luz en el formato del pliego, expondré a continuación algunos de los rasgos del conjunto, sobre todo en la perspectiva de justificar el argumento sobre su peso en la configuración y asentamiento de la modalidad genérica del pliego poético culto, expandiendo las fronteras de la imprenta y de la comunicación poética o, lo que es lo mismo, de la poesía impresa culta y el espacio del autor. Y este es un proceso desarrollado por nuestro autor a partir de una radical novedad, que en realidad se inicia (como siempre ocurre en la constitución de un género) con la recurrencia, pero que al desplegarse muestra cómo en la entrega inicial, el *Romance a las venturosas bodas que se celebraron en la insigne ciudad de Valencia* (Valencia, 1599), se hallaban contenidas en germen todas las potencialidades que irá explotando cuando retome el modelo más de diez años después: el apoyo en modelos reconocidos, la adaptación de las formas métricas dominantes, la utilidad para el acercamiento a los círculos de poder... La modestia de este pliego *sensu stricto* y su pequeño formato (8 hojas en 8º) no serán impedimento para ello, sino todo lo contrario: el soporte adecuado para su innovación poética y su posicionamiento social.

Llama la atención el modo en que los pliegos se sitúan en la diacronía creativa del Fénix. El lapso de casi dos décadas desde que Lope comenzara sus primeros escauceos con el romancero nuevo hasta que publicara el pliego mencionado no es tan llamativo, dadas las extendidas reservas para el acceso a la imprenta de una poesía lírica y de aspiraciones cultas,

la azarosa vida del poeta en esos años y su dedicación a la escritura para la escena; ahora bien, desde que Lope accede a las prensas con sus primeros títulos, no tarda en encontrar la fórmula y el momento adecuado, encaminando su práctica romancística a la celebración cortesana y explotando las posibilidades de la imprenta para ofrecerle el molde adecuado a ambos intereses, los creativos y los más pragmáticos. Y es de notar que el pliego aparece en estrecha relación, también cronológica, con sus más conocidas *Fiestas de Denia al rey católico Filipo III de este nombre* (Valencia, Diego de la Torre, 1599). En este caso, aunque no faltan los elementos de la personalidad lopesca que singularizan la obra, el vínculo directo con un modelo bien asentado en el género de los pliegos, el de las relaciones, es más evidente, pero no lo es menos el parentesco que, más allá de la temática, se da entre los dos títulos, que, además de en fecha, coinciden en lugar de aparición, en los mismos talleres y aun en formato. El librito comparte el tamaño en 8º, y sus 70 pp. (en realidad 36 hojas) salen de 4 pliegos de imprenta y medio, lo que lo deja en las fronteras de lo que se viene admitiendo como extensión máxima de un pliego suelto.

A este gesto geminado, donde lo que puede considerarse más estrictamente pliego, funciona como complemento del género más familiar a los lectores, le siguen 12 años de silencio, pues hasta 1611, y en la misma ciudad de Valencia, no aparece el siguiente título que podemos registrar en esta serie. En estos años Lope se ha movido entre la estancia sevillana y el regreso a la corte, ha tanteado las formas de la narrativa en prosa y la épica, mientras ha consolidado su hegemonía en las tablas; en el ámbito de la poesía lírica la década está ocupada por los avatares y vicisitudes editoriales de las *Rimas*. Si no son razones suficientes para justificar su olvido del experimento con los pliegos, podría añadirse la hipótesis de que quien ya comienza a ser conocido como el Fénix de España no ha querido arriesgarse más en este campo si no es desde una posición mucho más sólida para su prestigio como autor. En cualquier caso, cuando vuelve al recurso del pliego suelto para dar difusión a su lírica, ya en el ciclo de las *Rimas sacras*, Lope es un nombre dominante en el panorama poético, casi podríamos afirmar que hegemónico si no fuera porque en esas mismas fechas (o muy próximas) va a registrarse el cataclismo del *Polifemo* y las *Soledades*.

Si no de manera intencionada, lo cierto es que la intensa actividad editora de pliegos desde que el Fénix retoma este cauce hasta 1615, en que la polémica se estabiliza y entra en un estadio menos virulento que el inicial, representa una clara alternativa a la propuesta gongorina, de que se aparta en el cauce (impreso frente a manuscrito), en el nivel estilístico (llaneza frente a “oscuridad”) y en la temática (religiosidad frente a mundo pagano y mítico). No es necesario poner en cuestión la primacía o la prioridad de la propia circunstancia anímica y vital sobre una mera estrategia de posición de campo, pero el resultado es evidente: con una respetable temática religiosa, Lope encuentra una vía efectiva para reorientar la sentimentalidad y la introspección ligadas al erotismo petrarquista, acrisola un lenguaje depurado de ornamentos retóricos innecesarios y se sitúa en una indiscutida posición en el parnaso poético, en una ladera del monte de Apolo a la que no llegaba la sombra gigantesca del cordobés. Y Lope no debió de ser insensible a esta circunstancia, que supo explotar con certero tino.

Es posible que a ello obedezca otro rasgo destacado en su producción de pliegos sueltos. Me refiero a la regularidad del ritmo con que Lope los ofrece a la estampa. Entre 1611 y 1635 aparecen hasta 27 títulos (sin contar reediciones), lo que supone una cadencia de algo más de uno al año; es más, del cuarto de siglo acotado, solo 8 años, hasta donde sabemos, quedaron exentos de la aparición de uno de estos pliegos, que, además de conocer algunas reediciones, como queda apuntado, se entretajan en series, en ocasiones para pasar desde el humilde formato a las páginas de algunos volúmenes. Antes de la operación editorial plasmada en la constitución póstuma de *La vega del Parnaso* (1637), el propio Lope marcó el camino, con la compleja trama de incorporaciones en los *Triunfos divinos* y las *Rimas sacras*

de materiales ya avanzados en formato de pliego suelto. Incluso dentro de este conjunto encontramos algún ejemplo destacado por sus diferentes apariciones editoriales; es el caso del *Coloquio pastoril* (nº 7)¹⁰, cuya primera aparición registrada es de Madrid, 1615, aunque en el mismo año aparece una impresión malagueña (nº 8); se trata de un pliego en 4 hojas en 4º, que incluye en la última, para no dejarla en blanco, una composición que pone el contrapunto jocosos en esta espinosa materia teológica, tras haberla vulgarizado a través de una modalidad de la égloga rústica acorde a las formas del teatro tardomedieval, como el de Juan del Encina o Lucas Fernández, tan ligados a ciclos litúrgicos; su buena acogida quedaría reflejada en la edición madrileña (por la viuda de Alonso Martín, 1625) de los *Triunfos divinos, con otras Rimas sacras*, en la que el Fénix busca reavivar el éxito de las reeditadas *Rimas sacras* en un camino complementario al de las aún recientes tentativas de medro social a través de *La Filomena* y *La Circe*. Volviendo al *Coloquio*, el mismo año encuentra un padre compañero, *Segundo coloquio de Lope de Vega* (nº 9), salido de la misma imprenta malagueña de Juan René, con un formato idéntico; en el facticio R/2221 de la Biblioteca Nacional de España se encuentran encuadernados juntos, uno a continuación de otro, en compañía de otros pliegos similares relacionados con los debates en torno a la inmaculada concepción de María.

La temática religiosa, como queda apuntado, domina prácticamente desde que Lope reinicia su trato con los pliegos hasta el final de la década de los 20, con una única excepción destacable, quizá incluso no imputable totalmente al Fénix. Se trata de la aparición en este formato del *Arte nuevo de hacer comedias*, que conoce una impresión suelta en Madrid, 1621 (nº 13); su pequeño formato (el pliego se dobla en 8 hojas en 8º) lo haría un producto atractivo para el mercado, en el que debía tener un nicho de demanda incluso 12 años después de la primera aparición impresa del texto, y con un público previsible muy diferente de los iniciales destinatarios académicos; también sería diferente el comprador del pliego del público buscado por la edición de las *Rimas* en 1609, pues el precio fijado en su tasa limitaría bastante el número de quienes podrían acceder a su compra, mientras que ese obstáculo caería ante lo asequible de un plieguecito de este formato. La operación invita a algunas reflexiones sobre la pervivencia de este discurso más allá de los muros académicos y aun de la polémica en torno a la legitimidad de la comedia nueva dentro de la preceptiva clásica; también sobre la implicación de un público no restringido a los cultos en un modelo cómico del que no solo disfrutaban su despliegue en el corral, sino que también se interesaba por sus bases y su codificación. No obstante, lo que nos interesa aquí es el apartado comercial y su incardinación en la estrategia de presencia de Lope en todos los niveles del campo literario en gestación. De hecho, la confección del pliego en los talleres de la viuda de Alonso Martín, en los que aparecen otras obra lopescas por estos años, hace muy difícil pensar en que se trate de una operación pirata, ajena a la voluntad del Fénix, justo cuando su relación con Alonso Pérez comenzaba a fructificar en la regularización de las *Partes* de comedias y sus pingües beneficios económicos y de nombradía del autor. Casi en el eje de la producción de esas dos décadas, esta singularidad nos apunta la diversidad de registros en la práctica lopesca del pliego culto.

El otro pliego apartado de la temática religiosa es el de la *Canción a la venida de Italia a España del Excelentísimo Señor Duque de Osuna* (nº 12). Se separa, es evidente, de la serie sacra, pero también se sitúa en las antípodas del pliego comentado antes. Si la materia pertenece a órbitas en cierto modo cercanas, la de círculos selectos por su cultura o por su linaje, las modalidades pragmáticas de uno y otro son radicalmente opuestas. En el plano interno, está aceptado que el *Arte nuevo* tuvo su origen en una efectiva declamación en la Academia de Madrid y que en la misma Lope pretendió más la respuesta en burla a quienes le reclamaban cuentas que una efectiva integración en sus círculos; a la inversa, no hay nada de

¹⁰ Remito mediante la referencia al número a los datos recogidos en el anexo II.

ironía ni voluntad de distanciamiento en el elogio al noble, el mismo que en su marcha al virreinato de Nápoles había suscitado tantos movimientos y tantos versos en relación a las generalmente frustradas expectativas de mecenazgo, algo a lo que sin duda aspiraría Lope a la altura de 1620, cuando comienza a intensificar sus tentativas de alcanzar protección real o nobiliaria; la inclusión del opúsculo en *La vega del Parnaso* ratificaría la relación con las piezas propias del ciclo *de senectute*. En lo que se refiere al nivel más externo de la pragmática, el que atañe a la aparición del texto en la plaza pública, también son notables las diferencias, a partir de la comentada condición del *Arte nuevo* como pieza que retorna al mercado, por más que desgajada ya del marco inicial, lo que nos habla de una estrategia esencialmente comercial, en la que inciden todos los componentes de la edición desde su presentación material; por el contrario, la solemne y levantada canción panegírica al noble parece rehuir desde el principio la voluntad mercantil, al menos entendiendo algo distinto al mecenazgo diferenciado apuntado por André Lefevre, ya que la pieza y hemos de entender que su edición se dirigen sin procedimientos oblicuos a ganar el favor del posible mecenas; la sustitución (o el complemento) de la declamación *in praesentia* o la ofrenda del manuscrito como formas propias de la práctica cortesana por una difusión que rozaría lo “masivo” (Maravall) habría de entenderse como un recurso de amplificación de los efectos del elogio, dándole al noble una presencia pública, no exenta de barroca teatralidad (Orozco Díaz) propia de las nuevas formas de ostentación y acceso al poder; la alternativa es que se tratara de una tirada restringida (no se conservan ejemplares), impresa casi en exclusiva para su difusión entre los ámbitos más restringidos del entorno nobiliario. En cualquiera de los dos casos Lope hacía una exploración inicial de las posibilidades del formato-género, avanzando lo que llevará a su culminación en los últimos años de su carrera.

Volviendo a los pliegos de temática religiosa, el grupo más amplio del corpus, encontramos casi toda la variedad de registros posibles. En menos de un lustro Lope ofrece relaciones de fiestas (*Fiestas en la traslación del Santísimo Sacramento*, nº b), grageas didácticas (*Forma breve de rezar*, nº 2, en línea con los *Coloquios* citados), lírica penitencial de protestada sinceridad (*Cuatro soliloquios*, nº 3; *Acto de contrición*, nº 6) o reconocida como de petición de parte (*Contemplativos discursos*, nº 4), incluyendo formas híbridas, que dan cuenta de la difusión de este tipo de textos y las contaminaciones a que se prestan (*Segunda parte del Desengaño del hombre*, nº 5). En los años siguientes los modelos se repiten o se matizan, con celebraciones de la jerarquía eclesiástica (*En la acción del Cardenal D. Francisco Barberino*, nº 16), hagiográficas (*Alabanzas al glorioso patriarca san José*, nº 10) o marianas (*La Virgen de la Almudena*, nº 15); una temática nueva es la relacionada con el ciclo de la pasión, posiblemente en línea con el auge de los autos sacramentales y su papel en la (contra)reforma católica (*Catorce romances a la pasión de Cristo*, nº 11; *Revelaciones de algunas cosas dignas de ser notadas en la Pasión de Cristo*, nº 14); y una materia revitalizada es la de la lírica penitencial, con los *Cuatro soliloquios*, nº 3), reeditados como *Soliloquios amorosos de un alma a Dios, escritos en lengua latina por... Gabriel Padecopeco* (1626 y 1627), ahora con la quiebra irónica de la atribución del original a un apócrifo latino, en realidad un anagrama del propio nombre de Lope de Vega.

Tras las reediciones de 1628 (*Alabanzas al glorioso patriarca san José*) y 1629 (*Segunda parte del Desengaño del hombre*), solo dos títulos se añadirán a la serie de pliegos poéticos con materia sacra, y ambos bastante ligados a circunstancias determinantes. El caso más claro es el de los *Sentimientos a los agravios de Cristo* (nº 22), uno más de los recurrentes casos en que el odio a los judíos se despertaba y agitaba con el pretexto de alguna profanación, real o supuesta. Pero también debe incluirse en ese apartado de obras de ocasión o, más bien, encargos la *Canción al bienaventurado Juan de Dios* (nº 21), muy probablemente relacionada con la beatificación del elogiado el 1 de septiembre de 1630 por el papa Urbano VIII. Un carácter similar debió de tener la *Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de*

Jesús (nº 17), que representa un verdadero punto de inflexión en la trayectoria de escritura de Lope para este formato, con algunos rasgos verdaderamente distintivos respecto a la etapa previa y prefiguradores de la siguiente. Valga recordar que se trata de una composición en silva que, a modo de relación, narra, canta y glosa las actividades que sirvieron para iniciar la docencia de la fundación jesuita. Sin embargo, “la ausencia de noticias hace suponer que Lope no asistió a los actos de comienzo de clases ni participó en la brillante fiesta que contó con la presencia de Felipe IV. Opinión que se ve reforzada con el estudio del texto y de los pasos para su elaboración” (Martínez Comeche 67). Esta circunstancia ratifica la condición de obra de encargo, rompe el vínculo entre asunto religioso y expresión confesional o devocional, sitúa al autor en el entorno de la corte y nos lo muestra exhibiendo su capacidad para asimilar lo que le interesa de la denostada poética gongorina, para halagar el gusto de sus destinatarios. Tras esta pieza se intensificarán estos rasgos en el ciclo *de senectute*, aunque no sean los más definitivos.

Unos pliegos cortesanos

Entre 1631 y 1635 Lope da a la imprenta hasta 10 pliegos, duplicando la proporción mantenida hasta el momento, aunque lo más importante es que ello va unido a decisivos cambios cualitativos, que afectan tanto a la condición poética de los textos como a su valor como parte de una estrategia de posicionamiento en el campo literario y en social, aspectos en los que, en conjunto, pueden considerarse parangonables a los títulos mayores del ciclo, el *Laurel de Apolo*, *La Dorotea* y el *Burquillos*. Indudable es su coherencia con el diseño distintivo de cada uno de estos textos, incluyendo la construcción de un canon *pro domo sua*, la expresión de sus sentimientos más íntimos y una revisión actualizada de los modelos literarios, aunque sin la ironía de la obra firmada por el heterónimo. Si algunas de las piezas más relevantes del grupo ya han alcanzado este reconocimiento, el conjunto no es menos acreedor de ello.

Dispuestas con regularidad en años alternos aparecen tres composiciones epicélicas, conformando una de las líneas de fuerza de este conjunto, tan cercano a la propia muerte del autor. Son piezas que no se pueden encerrar estrictamente en el concepto genérico de “elegía”¹¹; de hecho, solo una de ellas exhibe esa denominación en la portada o el encabezamiento, mientras las otras o muestran uno de los denostados títulos barrocos o se decanta por una denominación aparentemente antitética, pero muy reveladora. Detengámonos en el *Elogio en la muerte de don Juan Blas de Castro*, donde se concitan la celebración y el lamento, la exaltación del difunto y el dolor de su ausencia, como en un calco de la verdadera situación anímica del Fénix, atrapado entre la orgullosa conciencia de su valía artística y la frustración por no haber conseguido todo el reconocimiento (incluido el material) que demandaba. Con más o menos relación con este sentimiento escindido, las obras que completan la serie se distribuyen con nitidez y algo de desequilibrio en su distribución entre las dos vertientes complementarias, la del panegírico en actualización de la oda y la de las derivas de lo elegíaco.

Por el camino del panegírico, uno de los más transitados en el posterior recorrido del pliego poético culto, Lope endereza la mencionada canción al santo y, sobre todo, la *Égloga panegírica al epigrama del serenísimo infante Carlos* (nº 19), editada y comentada por Felipe Pedraza. El motivo y la coincidencia con otros textos de elogio a la composición firmada por el príncipe sancionan su directa vinculación con el entorno del trono, en el que Lope confiaba aún encontrar asiento al comenzar el lustro final de su vida. En los inicios de la serie varias marcas asentaban su condición: la dedicatoria al duque de Medina de las Torres, el formato en 4º (frente al más modesto 8º, empleado, por ejemplo, para *Amarilis*), el cuidado tipográfico,

¹¹ La complejidad del género y sus contaminaciones intergenéricas se abordan en Grupo PASO, 1996.

incluyendo el adorno de la orla y la (muy posible) localización en la Imprenta del Reino hacen pensar que Lope cuidó extremadamente este inicial ensayo de acercamiento a lo más alto de la corte apoyado en la humildad del pliego, y lo hace ya, con plena consciencia, desde el paso inicial de la serie. Las alzadas estancias de la dedicatoria al noble y los solemnes tercetos del diálogo entre los dos pastores que alaban el soneto principesco trasladan al plano de la expresión poética este cuidado y borran cualquier estigma de bajeza estilística o humildad ligadas al formato popular. La vacilación genérica que parece apuntarse en el rótulo procede de la incorporación de una referencia muy reiterada en el ciclo (hasta en cuatro ocasiones) y no siempre con una clara razón formal o de ambientación bucólica, pero que parece apuntar a la intención de conectar las composiciones con un género proteico, de raíces humildes (tanto en la ubicación de las *Bucolicae* en la *rota virgiliana* como en la variante vernácula de la égloga rústica) y realizaciones que rozan la sublimidad, ya en Garcilaso y con una relevante línea posterior. La égloga (Grupo PASO, *La égloga*) incorpora también en su temática las mismas posibilidades de variación que en su métrica o en su modelo de discurso, donde alternan el relato, el diálogo y el canto (o el llano) lírico, y lo hace en una composición unitaria y de extensión media, lo que parece condecir con la idoneidad del pliego para convertirse en ajustado soporte editorial¹². También recoge la tradición del género su vertiente cortesana y de relación con el poder (de Virgilio a Juan del Encina o las églogas en prosa en las que se incluye la *Arcadia* lopesca), que Lope explota junto con los demás factores para conciliar humildad y *panegiris*, búsqueda de favores en los salones más refinados y elementos de una poética popular, dedicatoria al noble y formato acorde a la difusión divulgadora. Con ello tensiona las posibilidades de la poesía como hace en las grandes obras de estos años, pero también hace estallar los límites de una poética editorial, haciendo entrar de lleno y con todas sus credenciales el formato del pliego en el juego de las alabanzas y la poesía de la corte.

En el envés de esta línea de fuerte proyección pública y perceptibles intenciones pragmáticas se sitúa la porción más amplia de este corpus cíclico, marcada por una fuerte nota de intimidad y tonalidad elegiaca, aparezca o no el motivo de una muerte real, porque ya el eje de la efusión lírica no se sitúa tanto en el asunto como en la sentimentalidad del poeta, del hablante lírico que, con distinto grado de identidad con el yo histórico de Lope, se construye en el poema. El lirismo singular que destilan estas piezas ha sido bien estudiado. Su conexión con una línea dominante en la poética más reciente también es apreciable, a través de la entrañada lectura de Lope que hace en su poesía José Hierro, a lo que cabría sumar, en la faceta menos sentimental y más distanciada, la ironía de Ángel González, cercana a la parodia y a la sátira que se desliza también el ciclo *de senectute*. La misma dualidad de expresión de la conciencia sentimental y de la voluntad de incidencia en la vida real que se manifiesta en actitudes como la de la “otra sentimentalidad” de Luis García Montero y su conexión con la “poesía de la experiencia” puede apreciarse en la lírica lopesca de sus años finales y bastaría para sustentar la modernidad de su planteamiento y su capacidad de intuición y de fecundación de desarrollos posteriores de la poesía. Este aspecto lo considero suficientemente esclarecido, y no nos detendremos más en él, salvo en lo relativo a la trascendencia de la elección del formato del pliego suelto para encauzar este modelo lírico con tan escasos, por no decir nulos, precedentes en la tradición hispana.

Tras la codificación de los comportamientos y la introspección amorosa en la lírica de base provenzal y sus formulaciones petrarquistas (incluyendo los añadidos neoplatónicos y la formalización bembiana), la alternativa a una forma de intimidad diferente, separada de lo estrictamente erótico, se construye sobre los modelos horacianos, principalmente el de las

¹² La facilidad para la contaminación genérica es notable (Grupo PASO, *La epístola*), y en ella se hallan, por ejemplo, las razones del desplazamiento de lo epistolar a lo eglógico en el rótulo de la conocida como *Égloga a Claudio* (nº 18), ya estudiadas por Juan Antonio Rozas.

epístolas, pero también las odas y epodos, con una fuerte carga de formalización literaria y un tono moral reforzado por su inserción en la tradición estoica y su lectura católica. Frente a ambas vías mayores de la tradición poética a comienzos del siglo XVII Lope ensaya una revolucionaria fórmula de acercamiento a la intimidad, al construirla no sobre una tradición literaria sino sobre la propia experiencia vital, a partir de la proyección de su realidad más cotidiana. Por más que la crítica haya deshecho algunos excesos en la interpretación de la referencialidad, la sinceridad de los sentimientos suscitados por Marta de Nevaes y su doloroso final trasmina los versos de *Amarilis* y su máscara eglógica¹³ y llega a trascenderlos, como ocurre con la composición más vinculada a un suceso anecdótico, el *Huerto deshecho*. A partir de un episodio menor Lope intuye la simbología de una situación y su doble condición vital y literaria, para trasladarla con una sensación de limpieza y transparencia a unos versos que siguen estremeciendo. Esto es aceptado, pero ¿cómo es que para esta expresión tan cercana a la sinceridad y la confesión íntima Lope escoge un formato y un modo de transmisión en las antípodas de la comunicación personal, al menos hasta el momento en que él lo toca con su capacidad transformadora?

En la culminación de este proceso Lope se apoya en la sólida base conformada por las entregas anteriores, donde la temática religiosa le había permitido asentar una poética de cierta dignidad en un cauce que comenzaba a desarrollar la posibilidad de asumir una condición propia de la poesía culta; de otro lado, la lírica confesional, entre lo contemplativo y lo confesional, había acomodado al formato una expresión de la intimidad, en la que los lectores podían encontrar a un tiempo un modelo espiritual, pero también el espectáculo poético-literario de un alma ofreciéndose en su más recóndito hondón, en los límites de lo confesable públicamente. El salto del secreto de confesión a la exposición pública es la base de la trasmutación poética de esta expresión, y el pliego suelto es el soporte privilegiado para esta operación. La sustitución del arrepentimiento del pecador por el dolor del amante (o el padre) destrozado por la pérdida (también del poeta frustrado en sus expectativas) es un paso menor y perfectamente sustentado, pero de enorme trascendencia por la vía abierta con este desplazamiento a un nuevo plano comunicativo de una poesía en que se une refinada expresión y clara voluntad comunicativa. El pliego ya había mostrado en manos de Lope su capacidad para acoger la primera sin perder su potencialidad en el segundo plano, es más, para conciliar altura poética y dimensión comercial. Ahora, al asentar esta alquimia editorial en el campo de la lírica profana, Lope extiende el horizonte temático, pero un cambio quizá mayor es la integración por esta vía a la poética editorial del pliego de un público lector más refinado, el propio de la corte a la que el anciano Fénix dirigía sus miradas y sus esperanzas, también para el funcionamiento público de su poesía.

La línea de la confesionalidad íntima, teñida de tonalidad elegíaca, tan dispar de la celebración pública desplegada en pliegos contemporáneos, no es manifestación de una actitud escindida y sobrepasa la dimensión de la complementariedad. Apuntado en cada uno de los textos y afirmado en el conjunto, estamos ante un ensayo realmente moderno de la empresa de recomposición de las relaciones entre lo público y lo privado, con una indagación en sus fronteras que conduce hacia su borramiento, a partir de la conciencia de la inevitable dimensión social de la identidad. Antes de retomar las consideraciones acerca de la aportación del pliego poético a este empeño, hemos de detenernos un momento en el décimo título de la serie, donde de manera privilegiada se produce el encuentro entre las dos dimensiones, la pública y la privada. En la composición dirigida a Claudio Lope incide, con una estrategia retórica diferente, en el discurso del *Laurel de Apolo*; si en sus silvas la pretensión se centraba en la constitución de un parnaso o campo literario, en el texto del pliego, y apoyado en el lirismo de los sextetos lira, se impone la voluntad de reconocimiento, de distinción, de

¹³ El trasfondo confesional ya había brillado bajo el aparato de teatralización de *La Dorotea*, referido en este caso a otro amor.

ocupación del centro de ese campo, junto al lamento por lo frustrado de este empeño. El artificio retórico es el de la comunicación amistosa, que impone el tono de confesionalidad y la presunción de sinceridad; también la materia es la propia del género epistolar desde las raíces horacianas de su implantación en la lírica endecasilábica hispana, en este caso decantada hacia lo relativo a la vida del poeta en cuanto tal (Rozas, 1983).

La condición genérica del texto como epístola en la tradición horaciana queda distorsionada por la denominación tradicional de “égloga”, que no se impone sin motivaciones intrínsecas, derivadas de la condición híbrida de la composición y de su discurso. Frente a la moral de contención, a la serenidad dominante en el horizonte de la epístola (el *nihil admirari* recogido ya por Hurtado de Mendoza), el texto a Claudio incorpora como elemento esencial el componente lírico de la queja, un desbordamiento de la subjetividad que tiene en la condición lírica de la métrica, los sextetos lira, su primera manifestación. Sobre el discurrir de las estrofas y su marcada autonomía y a partir de la posición de lamento del hablante lírico se tensa una *varietas* de motivos y argumentos con el hilo de unión de la tonalidad elegíaca, componente esencial del discurso bucólico y punto de intersección de los dos géneros. De la égloga trae también Lope la condición literaria de la materia del poema, con el despliegue del *curriculum vitae* del poeta y sus quejas por la falta de atención debida, en una actualización del canto polifémico, su dolor por el desdén y su *copia rustica*, en este caso poética. Con ella actualiza también lo que el género tenía de máscara literaria y su deriva académica, por más que la república literaria que contempla Lope en su senectud tenga poco de arcádico. Lo que se despliega a los ojos del lector es la proyección de un yo tan vital como literario en un *locus* que es a la vez retórico y *amoenus*, en un canto que, a diferencia de la convencional sinceridad de la epístola, tiene mucho de teatralidad tanto por lo dramático del gesto como por lo que tiene de exhibición. Era lo exigido para el propósito de Lope de poner los sentimientos en la plaza pública, algo a lo que el pliego suelto se prestaba con solvencia, proporcionando un cauce privilegiado para uno de los elementos distintivos del programa implícito en todo el ciclo *de senectute*, al que este poema sirve de preciosa inauguración textual.

La idoneidad del pliego suelto para incorporar la dimensión social y acomodar en ella la expresión de la intimidad queda de manifiesto en este caso paradigmático, para continuarse y perfeccionarse en una serie. La estrategia editorial de Lope le gana el salvoconducto para la corte y la condición para su funcionamiento en el seno de lo más refinado social y culturalmente del Madrid que se consagraba también en estos años como mercado literario. Se trataba del mismo avatar de la novela corta o cortesana que el propio Lope contribuyó a asentar con sus narraciones a Marcia Leonarda; en el género abierto por Cervantes se produce un similar movimiento estratégico para otorgar dignidad a un discurso desacreditado y destinado al consumo popular, hasta situarlo en un marco que, sin renunciar a correr en brazos de la estampa y beneficiarse de los dividendos del mercado, recoge el aura de la corte y la difusión efectiva en sus círculos. De modo parecido, el pliego culto alcanza este objetivo aunando sin neutralizarlos los dos componentes del oxímoron que usamos para su denominación, y el proceso alcanza su culminación en manos de Lope y justamente en este ciclo, a partir de los pasos dados y la peculiaridad de la poética de senectud, cuando en Lope llega a su culminación ese proceso de asentamiento de la poética moderna por el que se resuelve en el ámbito del mercado la dialéctica entre lo público y lo privado, entre la intimidad y ese hecho que por antonomasia llamamos publicación y que tienen en los pliegos su forma más ágil y operativa.

La fortuna de un género editorial

Desde su temprana aparición con los primeros pasos de la imprenta y a través de la amplia producción del siglo XVI, el pliego suelto (también el poético o, sencillamente, escrito

en verso) consolida sus valores ligados a la agilidad de su producción y difusión. Baratos y fáciles de componer, eran el formato idóneo para llenar las jornadas vacías en los talleres de impresión y obtener algunos beneficios en un mercado cada vez más consolidado y potente. Su facilidad para sortear los controles de la censura y de los privilegios de impresión (antesala de los derechos de autor) le añadían un atractivo adicional, lo que agradecía cumplidamente el público comprador y lector, que encontraba en el surtido de impresos menores la vía de acceso más expedita al consumo de la cultura impresa y su producción, atendiendo a sus demandas (necesidades prácticas o gusto) más inmediatas y compulsivas. Sobre este escenario el género editorial se diversifica en una enorme variedad de modelos discursivos, con materias, modelos retóricos y registros estilísticos (métrica incluida) cada vez más heteróclitos, abriendo un campo apto para la experimentación al lado de la tendencia a la esclerotización de formas que impone el consumo popular. En esa diversificación se incluye también, sobre todo en el paso al siglo XVII, la relativa a los destinatarios de la escritura pensada ya directamente para su transmisión en pliego suelto; los destinatarios internos o dedicatarios podían incluir a las más altas instancias de la jerarquía nobiliaria o cultural, pero también al círculo mismo de lectores-compradores reales, donde el predominio casi monopolístico de los consumidores de nivel más bajo va cediendo espacio a otro tipo de lectores, mucho más cualificados y que no tenían en el pliego su único producto de consumo, pero que encontraban en su formato un complemento perfecto para su horizonte de lecturas.

Si esta condición, latente en la naturaleza de la versión culta del pliego, favoreció su diversificación, especialmente la de sus receptores, la consolidación de este proceso acentúa la posición del pliego poético culto entre dos espacios, el de lo privado y el de lo público, ambos engarzados en la brevedad de sus páginas y en la humildad de su tipografía. En esta dinámica, adelantada a su desarrollo en los más pesados y retardatarios volúmenes de versos, se acrisola uno de los componentes esenciales de la poesía lírica como clave de la modernidad, en paralelo a la incipiente novela, campos en los que se sustancia el problemático hacerse de un individuo como conciencia y como sujeto en un entorno público marcado por lo conflictivo, entre el agrietamiento del antiguo régimen y los albores de un mundo capitalista que tiene en el mercado su eje y su centro, el mismo mercado en el que por la vía de la imprenta se materializa un discurso y se convierte en objeto de venta (pública) y de lectura (privada). En esta dialéctica el pliego suelto es el formato que permite conciliar materias y registros dispares (lo popular y, en medida creciente, lo culto), pero las conjunciones no se operan solo en esos planos. Como Lope prueba y confirma, en el reducido espacio de estas hojas se concitan la más decantada creatividad personal y los más prosaicos impulsos *pro pane lucrando*, la efusión lírica y la búsqueda del sustento o el medro. Esta distinción es la que puede establecerse entre el espacio del mercado, el primero en que florece el pliego, y el entorno del mecenazgo, al que se puede acceder por el recurso del refinamiento de formas y asuntos del verso, pero también por la reorientación de la pragmática del género editorial, en el que cada vez se ven más posibilidades como complemento impreso al ornato de fiestas y celebraciones aristocráticas (también ocasiones más dolientes, como los fallecimientos) donde el panegírico puede ser bien recompensado. Al discurrir por esta vía abierta por la innovación lopesca, los poetas bajobarrocos respetarán sus principios; sus pasos no conducirán en la mayoría de los casos a una degradación de la expresión poética; más bien, además de elevar la dignidad y capacidad expresiva de un soporte postergado, amplían los registros de la poesía y la dotan de una flexibilidad idónea para su entrada en la poética moderna, la que surge tras la salida del yo íntimo en que se había encerrado el petrarquismo más fosilizado y decantar las adherencias del didactismo barroco, una lírica que no descarta el componente de comunicación y que se inscribe en la línea de la poesía con mayúsculas.

Al combinar las orientaciones y resultados de unas estrategias comerciales (a las que el Fénix nunca fue ajeno) con la particular deriva de su poética en el ciclo *de senectute*, en los

pliegos resultantes Lope también deja para la poesía profana culta un conjunto de modelos y posibilidades no precisamente estériles. La fórmula que puede ser a la vez o de manera alterna la de un librito económico y de fácil distribución o la de una pieza de disfrute cortesano, resolviendo las divergencias entre la declamación oral pública y el manuscrito de circulación restringida, es también el precedente de lo que la poesía del *fin de siècle*, la del tramo final del siglo XIX, el de constitución definitiva del campo literario, será la *plaque*, como alternativa bohemia y experimental, pero también refinada, galante y un tanto *salonnière*, al libro de poesía, a esa unidad conceptual que define y consagra Baudelaire. Como este invento tardoburgués, en los inicios de su discurso, el pliego poético culto avanza algunos de sus rasgos, desde los estrictamente comerciales a los relacionados con los efectos poéticos. Entre los primeros, la liberación de las trabas de aprobaciones, licencias y tasas, suma a las ventajas de una fácil confección material un elemento de agilidad y de atractivo comercial, pero también incrementa la capacidad de asumir mayores riesgos en este campo, de asumir una mayor dosis de experimentación y novedad en este formato de prueba, sin grandes riesgos financieros, que se ponía, además, al alcance de una mayor cantidad y más amplia variedad de poetas para dar a conocer sus versos sin las dificultades impuestas por el arduo, largo y costoso proceso de autorización, composición, confección y distribución de un libro de versos. Liberado de la rémora representada por su adscripción a una poética vulgar, de cordel, el pliego desarrolla todas sus potencialidades y abre el abanico de los registros poéticos.

Uno de los posibles caminos en esta innovación, abierto sobre todo en el ciclo final de Lope, lo representan las modalidades de composiciones que se adaptan en extensión y autonomía a los formatos del pliego, en una vía con menos rigideces clásicas y cultas que el camino ensayado por el epilio. Bajo denominaciones como la de “égloga” estos textos tantean las posibilidades de distintas modalidades genéricas y mezclan algunos de sus rasgos distintivos, dando cabida a diversidad de asuntos, pero siempre en un registro que, sin perderse en las sublimidades de la épica, se eleva por encima de lo habitual en los pliegos sueltos poéticos e incluso de la lírica recogida en volúmenes de versos. La dignificación puede llegar al vincular la obra a una tradición como la horaciana, acercar el estilo al cultismo en vigor o, sencillamente, ahondando en el lirismo, pero siempre en un plano culto, de vuelo poético. La extensión permite el aliento mantenido y conecta estas composiciones con otras obras renovadoras del momento. Su ajuste al pliego, su formato y sus rasgos, resalta el carácter exento e incrementa la autonomía del texto, que se acerca a la condición de poema-libro (o poema-pliego, si se prefiere), con una entidad peculiar y propia, contrastada por el mercado literario. Aun sin alterar el texto, el acomodo de su materialidad a unas pautas, al tiempo que las transmuta en sus valores y significaciones, supone también para el discurso poético un componente añadido, una innovación que apunta hacia la modernidad.

En su lección inaugural en Cambridge y sus seminales observaciones D. F. McKenzie apuntaba la trascendencia de las consideraciones bibliográficas cuando van más allá de la simple descripción y la disciplina se orienta a la interpretación de signos de carácter social o comunicativo. En la forma material del libro (podemos añadir, y del pliego) hay elementos no verbales, en los que aparece la función simbólica de los signos tipográficos como un sistema interpretativo. Hay un significado “autorial”, reclama McKenzie, frente a la teoría de la “falacia intencional”. Son códigos establecidos por los tipógrafos y usados por los autores. Al acercarnos a los pliegos de Lope podemos ver lo ajustado de la visión; al escribir estas páginas he tratado de seguir modestamente los pasos de una perspectiva bibliográfica considerada como una sociología de los textos.

Anexo I

Inventario parcial de pliegos poéticos del siglo XVII

Se presenta, ordenado cronológicamente, el listado de pliegos poéticos del siglo XVII resultante del vaciado de unos catálogos que no son exhaustivos ni cabe ver como un universo de representación exacto, pero que resultan, no obstante, ilustrativos de una situación, ofreciendo una imagen que puede considerarse muy aproximada de la realidad histórica, si recuperamos la expresión de quien fue no solo el iniciador del interés científico por estos formatos editoriales, sino también el padre de la moderna orientación de la bibliografía en España. Precisamente, su biblioteca es uno de los fondos catalogados y constituye una muestra significativa de una gran colección en el ámbito privado. Junto a la de Rodríguez Moñino, se catalogan las de diversas bibliotecas portuguesas con un importante fondo de este material, como sucede con la biblioteca central catalana, que une a un considerable conjunto de pliegos del reino, lógico resultado de la intensa actividad en este campo de las imprentas del mismo, sobre todo Barcelona, un aporte sustantivo de pliegos castellanos. La variedad de fondos, dentro de su importancia, se complementa con el rigor y el carácter sistemático del proyecto de catalogación dirigido por M^a Cruz García de Enterría, en cuyo programa de trabajo se inscriben los tres repertorios volcados. Se recogen los datos básicos para la consideración del pliego en cuestión, incluyendo tamaño y referencias a la métrica, y se identifican por la referencia que tienen en estos catálogos, indicando el número que tienen en los mismos y una indicación de estos de manera abreviada:

Moñino = Campo, Victoria, Víctor Infantes y Marcial Rubio Árquez. *Catálogo de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVII de la biblioteca de Antonio Rodríguez Moñino*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1995.

Portuguesas = García de Enterría, M^a Cruz y M^a José Rodríguez Sánchez de León. *Pliegos poéticos españoles en siete bibliotecas portuguesas (s. XVII)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2000.

Cataluña = Cordón Mesa, Alicia. *Pliegos sueltos poéticos en castellano del siglo XVII de la Biblioteca de Catalunya*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2001.

AUTOR	TÍTULO ABREVIADO	LUGAR	AÑO	MÉTRICA	HOJAS Y FORMATO	REFERENCIA
Luis Cavaller	Romances de los nuevos... de Álvaro de Luna	Barcelona	1605	romances	4	Cataluña, 19
Luis Cavaller	Segunda parte de los romances de Álvaro de Luna	Barcelona	1605	romances	4	Cataluña, 20
Luis Cavaller	Tercera parte de los romances de Álvaro de Luna	Barcelona	1605	romances	4	Cataluña, 21
Luis Cavaller	Cuarta parte de los romances de Álvaro de Luna	Barcelona	1605	romances	4	Cataluña, 22
Jacinto Grau	Obra nueva de la entrada que hizo en Barcelona	Barcelona	1606	romance	2	Cataluña, 39
Alonso Díaz	Conceptos nuevos a la Inmaculada	Sevilla	1615	octavillas, romance	4	portuguesas, 28
Blas de las Casas Ales	A la Inmaculada	Granada	1615	quintillas, soneto	4	portuguesas, 25
Alonso Díaz	Octavas a la Inmaculada	Granada	1616	octavas	4	portuguesas, 29
José de Valdivieso	Romance de la Inmaculada	Sevilla	1616	romance	1	portuguesas, 37
Juan de Guzmán	Canción a la Inmaculada	Sevilla	1616	soneto, estancias	4	portuguesas, 31
Lope de Vega	Alabanzas al glorioso patriarca S. José	Málaga	1616	quintillas, romances	4	portuguesas, 38
Martín Sierra	Relación de la fiesta y solemnidad	Barcelona	1617	romancillo	2	portuguesas, 114
Juan González	...tres romances... Rodrigo Calderón	Barcelona	1621	romances	2	portuguesas, 69
Juan Ramírez	... romance... Virgen	Barcelona	1621	romance, letra	2	portuguesas, 91
Juan de Quiroga	Canción fúnebre... d. Fernando Pimentel	Madrid	1622	canción	6-4º	Moñino, 23
Faria y Sousa	Muerte de Jesús, llanto de María	Madrid	1624	endecasílabo	8-4º	Moñino, 13
Andrés de Almansa y Mendoza	Tercera relación de las fiestas...Barcelona	Barcelona	1626	letrillas, pareado	4	Cataluña, 47
Juan Bautista Felices de Cáceres	La casa de armas del sol	Barcelona	1626	silva, romance jocoserio	8	portuguesas, 64; Cataluña, 37
Ramón de Salbá	Lucimientos festivos y lucidas fiestas	Barcelona	1630	silva, romance jocoserio	4	Cataluña, 98
Tomás de Lara	Tres romances nuevos	Sevilla	1631	romances	4	portuguesas, 73
Diego de Vera Ordóñez Villalqui	A la santidad de... Urbano VIII	Madrid	1632	endecasílabo	16-4º	Moñino, 33
Rafael Nogués	Parabienes y deprecaciones... Barcelona tiene a sus pr	Barcelona	1632	estancias	4	Cataluña, 50
Ramón de Salbá	Descripción de las fiestas y sarao	Barcelona	1632	romance	2	Cataluña, 97
José Sancho Aragonés	Décima venida	Barcelona	1636	glosa	2	portuguesas, 148
fray Sancho de Guzmán	Desengaño de la vida	Málaga	1637	romance, soneto	4	portuguesas, 70
fray Gonzalo del Valle	Triunfo de Judith	Madrid	1639	octosílabo	18-4º	Moñino, 32
Rafael Nogués	Salsas recuperada por el maestro Fareal Guseno	Barcelona	1640	romance heroico	4	Cataluña, 51
Gregorio de San Martín	Sucesos felices intitulados finezas de amor	Lisboa	1642	endechas y romances	10	portuguesas, 18
Antonio Pardo de Gayoso	Relación en octavas heroicas... batalla de Montijo	Sevilla	1644	décima, octavas, soneto	12	portuguesas, 32
Francisco de Quevedo	Escarramán	Barcelona	1644	romances	2-4º	Moñino, 22
Anónimo	Panegirico breve a la entrada	Barcelona	1646	octavas	14	Cataluña, 55
Manuel Coello de Carvallo	Sentimiento general a la muerte... don Duarte	Lisboa	1646	ovillejo	8-4º	portuguesas, 2
Gabriel Bocángel	Piedra cándida... festiva máscara	Madrid	1648	soneto, endecasílabos	16, 4º	Moñino, 4
Manuel Coello de Carvallo	Sentimiento general a la muerte... don Duarte	Lisboa	1649	ovillejo	8-4º	portuguesas, 27
Roche Pinto Lobato	Canción a la prisión ... don Duarte	Lisboa	1650	estancias	15	portuguesas, 34
Gaspar Ruiz de Sandoval	Relación de la grandiosa procesión	Valladolid	1651	romance	2	portuguesas, 158
Juan de Matos Fragoso	Fábula de Eco y Narciso	s.l.	1655	endecasílabo	16-4º	Moñino, 15
Juan Rubio de la Fuente	Afectos... un pecador arrepentido	Granada-Bolí	1663	octosílabo	4-4º	Moñino, 27
Francisco de la Torre Sevill	Armonía feliz y numerosa de los siete	s.l.	1675	octavas, redondillas, ron	4	Cataluña, 105
José Pellicer de Salas y Tobar	Declamación a la antigüedad historial	Barcelona	1678	soneto, romance?	4	Cataluña, 56
Francisco González de Figueroa	...vida, conversión y penitencia de santa Tais	cádiz	1683	letra, quintillas, villancic	4	portuguesas, 11
Martín de la Cueva	Romance a lo divino del testamento de Cristo	Barcelona	1685	romances	2	Cataluña, 28
D.D.P.C.S.	Voces festivas a la feliz llegada de la reina	Madrid	1690	octavas	4	Cataluña, 31
Félix Silva y Ribera	A la misteriosa tardanza de la reina	Madrid	1690	romance jocoserio	4	Cataluña, 101
José de Arroyo	Festejo y loa	Madrid	1690	letrillas, pareado	9	Cataluña, 15
Alonso de Soto	Segundo romance	Barcelona	1691	romance	2	Cataluña, 102
Miguel Coll	De sus reales solios al humilde suelo	Barcelona	1696	décima, romances	4	Cataluña, 23
Pedro de Chaves Masa	Llantos fúnebres... doña María Sofía Isabel de neobur	Lisboa	1699	redondilla glosada, sone	14	portuguesas, 6
Ignacio Álvarez de Toledo, mar	Afectos con que un moribundo	Barcelona	1700	soneto, romance	4	Cataluña, 12
Ignacio Álvarez de Toledo, mar	Habiendo entrado el marqués	Barcelona	1700	soneto, romance	4	Cataluña, 13
Juan Ruiz de Alarcón	Elogio descriptivo a las fiestas	Madrid	1623 ca.	endecasílabo ¿octavas?	8-4º	Moñino, 28
S. Jacinto Polo de Medina	Fábula de Apolo y Dafne. Burlasca	s.l.	1630 ca.	silva, romance	8-4º	Moñino, 21
Anónimo	Fábula de Andrómeda y Perseo	s.l.	1640 ca.	romance	8-4º	Moñino, 12
doctor Y.C.B.S.	Breve elogio al...conde	s.l.	1645 ca.	octavas	3	Cataluña, 107
Gabriel Bocángel (y Matos)	Cortesano discreto	s.l.	1670 ca.	romance	4-4º	Moñino, 3
Manuel de León Marchante	Relación de la fiesta de toros	s.l.	1670 ca.	ovillejo, romances, reitor	8	portuguesas, 77
Anónimo	Canción fúnebre... don Juan de Austria	s.l.	1676 ca.	sexta rima, soneto	4-4º	portuguesas, 1
Anónimo	Canción real a la sangrienta rota	Salamanca	1683 ca.	estancias, sonetos, décir	4	portuguesas, 154
Miguel de Barrios y José de la v	Epitalamio regio	s.l.	1687 ca.	soneto, endecasílabos	9	portuguesas, 48
Juan de Quevedo Arjona	Augusta demostración y solemne festejo	Madrid	1689 ca.	romance heroico	6	portuguesas, 89
Juan de Quevedo Arjona	Festiva demostración ... nacimiento... infante	s.l.	1689 ca.	romance, soneto	9	portuguesas, 90
Martín Dávila y Palomares	Poema natalicio... infante de Portugal	s.l.	1689 ca.	romance endecasílabo	4	portuguesas, 59
conde de Clavijo	A la excelentísima duquesa del Infantado	s.l.	1690 ca.	romance	4	portuguesas, 129
Francisco Bueno	En las sacras, augustas, reales bodas	Madrid ?	1690 ca.	soneto, décimas	10	Cataluña, 18
Gerardo de Arauza	En la venida de la reina	s.l.	1690 ca.	romance ?	5	Cataluña, 14
Manuel de León Marchante	Relación de la fiesta de toros	s.l.	1690 ca.	ovillejo	4	portuguesas, 13
Martín Dávila y Palomares	Celebrando... casamiento... Carlos segundo	Madrid	1690 ca.	silva, romance jocoserio	4	portuguesas, 7
Martín Dávila y Palomares	Con ocasión de la feliz llegada... de la reina	s.l.	1690 ca.	décima, octavas, romanc	4	portuguesas, 8
Martín de Dávila y Palomares	Al retrato de la... reina	s.l.	1690 ca.	soneto	1	Cataluña, 33
José Pérez de Montoro	Al rey... en la feliz noticia	s.l.	1690 ca.	romance jocoserio	4	Cataluña, 59
José Pérez de Montoro	Dase la enhorabuena a su majestad	Madrid?	1690 ca.	romance jocoso	4	Cataluña, 60
Juan de Quevedo Arjona	Festiva demostración ... nacimiento... infante	s.l.	1691 ca.	romance, soneto	8	portuguesas, 15
cisne de Manzanares	Expresión tibia ...ocaso de su monarca	s.l.	1700 ca..	romance heroico	2	portuguesas, 134
Anónimo	Las lágrimas de San Pedro	s.l.	s.a.	octavas	4-4º	Moñino, 2
Pedro Calderón (?)	Afectos de un pecador arrepentido	s.l.	s.a.	romance?	4	portuguesas, 162
Emanuel de Guzmán	Octavas a la Inmaculada	s.l.	s.a.	octavas	1	Cataluña, 40
Francisco Javier Corral	Afectos de un pecador arrepentido	S.L.	s.a.	soneto, romance	10-4º	portuguesas, 4
Joseph Soares da Silva	A san Juan de la Cruz	s-l-	s.a.	endechas, soneto	2-folio	portuguesas, 20
Luis Pérez	Carta de un amigo ausente de la corte	s.l.	s.a.	redondillas	2	portuguesas, 85
Juan de Matos Fragoso	Acentos líricos al feliz nacimiento... príncipe	s.l.	s.a.	silva, romance jocoserio	14	portuguesas, 79
un capellán del marqués	En las felices y alegres bodas	s.l.	s.a.	décima, romance	4	portuguesas, 133
Sebastián Francisco de Medran	Epitalamio... Suárez de Figueroa	s.l.	s.a.	endecasílabo	8-4º	Moñino, 16
Anónimo	Elegía... doña María de Borja	s.l.	s.a.	soneto, elegía	4-4º	Moñino, 8

Anexo II

En su bibliografía lopesca Profeti (2002) incluye un apartado de “Folletos” en el que recoge una relación de textos publicados en formatos menores, lo que supone una primera llamada de atención sobre esta práctica editorial. Atendiendo a su relación, se han consultado otras fuentes para disponer la presente nómina, dispuesta cronológicamente, numerando en caracteres arábigos las ediciones originales, en romanos las reediciones y con letras obras relacionadas y en formato superior al del pliego suelto. El listado se limita a lo publicado en vida de Lope o en fecha inmediata a su fallecimiento. No se incluyen loas y otros textos de carácter netamente teatral. En las indicaciones de localización se remite a los catálogos que incluyen ejemplares asequibles y a la relación bibliográfica más completa y reciente.

Fuentes

Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico (CCPB)

<http://gl.www.mcu.es/patrimoniobibliografico/cargarFiltroPatrimonioBibliografico.do?cache=init&layout=catBibliografico&language=es>

Catálogo de la Biblioteca Nacional de España (BNE)

<http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>

Catálogo de la Biblioteca Digital Hispánica (BDH)

<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/>

Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la UCM (BMV)

<http://biblioteca.ucm.es/historica>

Página de autor de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (BVMC)

http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Lope/, dirección Miguel Ángel Auladell Pérez (todas las referencias consultadas en agosto de 2013)

Catálogo de la exposición bibliográfica de Lope de Vega organizada por la Biblioteca Nacional, Madrid, 1935.

Millé y Giménez, Juan. “Apuntes para una bibliografía de las obras no dramáticas de Lope de Vega”. *Revue Hispanique*, LXXIV (1928). 345-572.

Pedraza Jiménez, Felipe B. Estudio preliminar a Lope de Vega. *Elegías y elogios cortesanos*, ed. facsímil. Madrid: CCM-Universidad de Castilla La Mancha-Griso, 2010.

---, Estudio preliminar a Lope de Vega. *Amarilis. Égloga*, ed. facsímil. Madrid: CCM-Universidad de Castilla La Mancha-Griso, 2010.

Pérez Gómez, Antonio. Estudio preliminar a Lope de Vega, *Obras sueltas I-IV*. Cieza: La fonte que mana e corre, 1968-1971.

Profeti, Maria Grazia. *Per una bibliografia di Lope de Vega: opere non drammatiche a stampa*. Kassel: Reichenberger, 2002.

PLIEGOS DE LOPE DE VEGA

1

Romance a las venturosas bodas que se celebraron en la insigne ciudad de Valencia, Valencia, Diego de la Torre, 1599.

Véndese en casa de Miguel Borrás (así en Pérez Gómez y Profeti). Véndese en casa de Juan Mora (en otros ejemplares)

8 h. 8º

CCPB; Profeti; ed. facsímil Pérez Gómez

romance

a

Fiestas de Denia al rey católico Filipo III de este nombre, Valencia, Diego de la Torre, 1599.
35 h. pp. 8° (4 pliegos y medio)
BNE; BDH

2

Forma breve de rezar, con los misterios de vida, pasión y glorificación de J. C. nuestro señor y de su madre santísima la Virgen nuestra Señora, Valencia, 1611.

No he encontrado referencias catalográficas. Citado en BVMC.

Recogido en el t. XIII de la Colección de obras sueltas, por Sancha (1777).

Puede confundirse con

Juan González de Critana, *Forma breve de rezar con los misterios de la vida, pasión y glorificación de Jesu Christo Nuestro Señor y de su Madre Santísima la Virgen Nuestra Señora*. 1611.

8 p.

b

Fiestas en la traslación del Santísimo Sacramento, a la Iglesia Mayor de Lerma, Valencia, por Joseph Gasch, 1612.

40 h. 8° (5 pliegos)

3

Cuatro soliloquios de Lope de Vega Carpio, llanto y lágrimas que hizo arrodillado delante de un crucifijo pidiendo a Dios perdón por sus pecados, después de haber recibido el hábito de la Tercera Orden de Penitencia del Seráfico Francisco en Valladolid. Es obra importantísima para cualquier pecador que quisiere apartarse de sus vicios y comenzar vida nueva, Valladolid, por Francisco Abarca de Ángulo, 1612.

Se cita una edición de Salamanca en el mismo año, ilocalizable.

reed. Lisboa, 1620

redondillas

ampliado en *Soliloquios amorosos de un alma a Dios, escritos en lengua latina por... Gabriel Padecopeo, y en la castellana por ..., caballero del hábito de san Juan*, Barcelona, por Sebastián de Cormellas, 1626

[16], 128 h. 16° (8 pliegos)

CCPB

Soliloquios amorosos de un alma a Dios, escritos en lengua latina por... Gabriel Padecopeo, y en la castellana por ..., caballero del hábito de san Juan, Madrid, viuda de Luis Sánchez, a costa de Alonso Pérez, 1627.

[16], 128 h. ; 16° (8 pliegos)

CCPB

4

Contemplativos discursos de Lope de Vega, a instancia de los hermanos Terceros de Penitencia del Seráfico San Francisco. Uno es un coloquio entre San Juan y el niño Jesús, refiriendo todos los pasos de su pasión y muerte. Otro la negación y lágrimas de San Pedro, Madrid, Juan de la Cuesta, 1613

8 h. 8°

BNE-BDH; Profeti; ed. facsímil Pérez Gómez
 quintillas, romance
 En *La Vega del Parnaso*, 1637.

5

Segunda parte del Desengaño del hombre, sobre La octava que dice: "Larga cuenta que dar de tiempo largo", con otra que dice "¿Yo para qué nació?", con un romance de Escarramán vuelto a lo divino, compuesto por... a pedimento de un caballero tercero de la Orden de San Francisco, Salamanca, en casa de Antonia Ramírez, 1613.

Profeti
 octavas, romance, tres pareados

Madrid, en casa de Miguel Serrano de Vargas, 1615
 8h. 8°
 BNE-BDH; Profeti; ed. facsímil Pérez Gómez

Cuenca, S. de Viader, 1616
 8h. 8°
 Profeti

Barcelona, P. Lacavallería, 1629.
 8h. 8°
 Profeti

6

Acto de contrición, de Lope de Vega Carpio, Valladolid, Francisco Abarca de Angulo, 1614.

1 h. folio
 Profeti
 incluido en *Segunda parte del Desengaño* (n° 5)

7

Coloquio pastoril, en alabança de la limpia y pura Concepción de la Virgen nuestra Señora...Lleva al cabo un Romance muy gracioso en Viscaino, de la misma materia, Madrid, por Miguel Serrano, 1615.

4 h. 4°
 BNE; Profeti; ed. facsímil Pérez Gómez.
 redondillas, romance
 incluido en *Triunfos divinos, con otras Rimas sacras*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1625

8

Coloquio pastoril, en alabança de la limpia y pura Concepcion de la Virgen nuestra Señora... Lleva al cabo un Romance muy gracioso en Viscaino, de la misma materia, [Málaga] Impreso con licencia en Madrid, por Miguel Serrano, y por su original en Malaga : por Iuan René, 1615.

4 h. 4°
 BNE-BDH; Profeti; ed. facsímil Málaga, El Guadalhorce, 1965.
 redondillas, romance
 incluido en *Triunfos divinos, con otras Rimas sacras*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1625

9

Segundo coloquio de Lope de Vega entre un portugués y un castellano, un vizcaíno, un estudiante y un mozo de mulas, en defensa y alabanza de la limpia Concepción, Málaga, por Joan René, 1615

4 h. 4º

BNE-BDH; Profeti; ed. facsímil Pérez Gómez
silva sin rima

I

Segunda parte del Desengaño del hombre,

reed. Madrid, en casa de Miguel Serrano de Vargas, 1615

10.

Alabanzas al glorioso patriarca san Josef, esposo de la reina de los ángeles, madre de Dios y señora nuestra, concebida sin pecado original. Lleva tres romances, el primero al nacimiento del niño Jesús, el segundo vuelto a lo divino del que empieza "Caballero, si a Francia ides", el tercero de Cristo buscando el alma, Málaga, por Antonio René, 1616

4 h. 4º

Profeti
quintillas y romances

reed. Sevilla, por P. Gómez Pastrana, 1628.

4 h. 4º

Profeti; ed. facsímil J. Barbazán, Madrid, Instituto Nacional del Libro Español, 1946.
quintillas y romances

II

Segunda parte del Desengaño del hombre,

reed. Cuenca, S. de Viader, 1616

11

La pasión de Cristo, señor nuestro, en catorce romances, s.l., s.i., s.a.

8 h. 4º

BNE; Profeti
romances

reed. Cuenca, por salvador Viader, 1620.

Profeti

12

Canción a la venida de Italia a España del Excelentísimo Señor Duque de Osuna, Madrid, 1620.

[no se conoce ejemplar; incluido en *La Vega del Parnaso*, 1637]
estancias

III

Cuatro soliloquios de Lope de Vega

reed. Lisboa, 1620

IV

La pasión de Cristo, señor nuestro, en catorce romances,
reed. Cuenca, por salvador Viader, 1620.

13

Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1621
8h. 8°
BNE
endecasílabos blancos con pareados

14

Revelaciones de algunas cosas dignas de ser notadas en la Pasión de Cristo nuestro señor hechas a santa Brígida, santa Isabel y santa Metildes, con unas quintillas al glorioso San Josef teniendo al Niño Jesús de la mano, Sevilla, Francisco de Lira, 1621.
8 h. 8°
BNE-BDH; Profeti; ed. facsímil Pérez Gómez
octavas, quintillas

15.

La Virgen de la Almudena. Poema histórico. A la S. C. R. Majestad D.^a Isabel de Borbón, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, [1623 ó 1624]
32 h. 8°
BNE; Profeti (no lo incluye como folleto); ed. facsímil Pérez Gómez
octavas
incluido en *Triunfos divinos*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1625.

16

En la acción de llevar el Smo. Sacramento el Ilmo. y Revdo. señor el cardenal don Francisco Barberino, mi señor, legado a latere de nuestro santísimo padre Urbano octavo en los reinos de España, ¿Madrid?, s.i., ¿1626?
4 h. 4°
Profeti
estancias
incluido en *Corona trágica*, Madrid, por la viuda de Luis Sánchez, a costa de Alonso Pérez, 1627.

V

Alabanzas al glorioso patriarca san Josef,
reed. Sevilla, por P. Gómez Pastrana, 1628. (reed. de Málaga, 1616)

17

Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús... / por Lope Félix de Vega Carpio...
s.l., s.i., s.a. [Madrid, 1629].
18 h. 8°
Profeti
silva
incluido en *La Vega del Parnaso*, 1637.

VI

Segunda parte del Desengaño del hombre,
reed. Barcelona, P. Lacavallería, 1629.

18

[*Égloga a Claudio*] *A don Lorenzo Ramírez de Prado...* 1631

12 h. 8°

BNE-BDH; Profeti; ed. facsímil Pérez Gómez

sextetos lira

una versión anterior de esta obra está incluida en *La Vega del Parnaso*, 1637.

reed. Madrid, ¿1637 ó 1638?

Profeti

19

Égloga panegírica al epigrama del serenísimo infante Carlos, s.l., s.i., s.a. (¿Madrid, Imprenta del Reino, 1631?).

8 h. 4°

BNE; Profeti; ed. facsímil Pérez Gómez; HSA. facsímil Pedraza

estancias, tercetos

incluido en *La Vega del Parnaso*, 1637.

20

Elogio en la muerte de Juan Blas de Castro s.l., s.i., s.a. [¿Madrid, Imprenta del Reino, 1631?]

4 h. 4°

BNE; Profeti; ed. facsímil de Barbazán; ed. facsímil Pérez Gómez; UCLM. ed. facsímil Pedraza

estancias

incluido en *La Vega del Parnaso*, 1637

21

Canción al bienaventurado Juan de Dios, Patriarca y Fundador de su Religión, s.l., s.i., s.a. [Madrid, ¿1631?]

No he encontrado referencias catalográficas. Citado en BVMC.

22

Sentimientos a los agravios de Cristo, nuestro bien, por la nación hebrea Madrid, s.l., s.i., s.a. [¿1632?]

16 h. 16°

BNE-BDH; Profeti; ed. facsímil Pérez Gómez

sexta rima

incluido en *La Vega del Parnaso*, 1637

23

Amarilis, égloga, Madrid, por Francisco Martínez, 1633

32 h. 8°

BMV; Profeti

silva, octavas

incluido en *La Vega del Parnaso*, 1637

24

Elegía en la muerte del licenciado don Jerónimo de Villaizán, Madrid, por Francisco Martínez, 1633

4 h. 4°

BNE; Profeti; ed. facsímil Pérez Gómez; UCLM. ed. facsímil Pedraza
tercetos

25

Huerto deshecho. Metro lirico al ilustrísimo señor don Luis de Haro, Madrid, por Francisco Martínez, 1633.

4h. 4°

Profeti; ed. facsímil Eugenio Asensio, Madrid, Tipografía Moderna, 1963; ed. facsímil Pérez Gómez; UCLM, ed. facsímil Pedraza

sextetos lira

incluido en *La Vega del Parnaso*, 1637

26

Filis. Égloga, Madrid, por Francisco Martínez, 1635.

12 h. 8°

BNE; Profeti

incluido en *La Vega del Parnaso*, 1637

27

Pira sacra en la muerte del Excmo. Sr. D. Gonzalo Fernández de Córdoba..., Madrid, por Francisco Martínez, 1635.

12 h. 4°

Profeti; ed. facsímil Pérez Gómez

incluido en *La Vega del Parnaso*, 1637

VII

[*Égloga a Claudio*] *A don Lorenzo Ramírez de Prado...* 1631

12 h. 8°

BNE-BDH; Profeti; ed. facsímil Pérez Gómez

sextetos lira

una versión anterior de esta obra está incluida en *La Vega del Parnaso*, 1637.

reed. Madrid, ¿1637 ó 1638?

c

La Vega del Parnaso, Madrid, en la Imprenta del Reino, 1637.

296 h. 4°

Obras citadas

- Alatorre, Antonio. “Quevedo: de la ‘silva’ al ‘ovillejo’”. *Homenaje a Eugenio Asensio*. Ed. Luis López Grigera y Augustin Redondo. Madrid: Gredos, 1988. 19-31.
- Baranda Leturio, Nieves, “Cantos al sacro epitalamio o sea pliegos sueltos poéticos para la toma de velo. Deslindes preliminares”. *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Coord. Pedro Ruiz Pérez. Monográfico del *Bulletin Hispanique* 113.1 (2011): 269-296.
- Blanco, Mercedes. “Bajo el signo de la agudeza: el arte epigramático de las décimas de Góngora”. *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*. Ed. Juan Matas Caballero, José M^a Micó y Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Iberoamericana, 2013. 43-77.
- Campo, Victoria, Víctor Infantes y Marcial Rubio Árcuez. *Catálogo de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVII de la biblioteca de Antonio Rodríguez Moñino*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1995.
- Caro Baroja, Julio. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Revista de Occidente, 1969.
- Cayuela, Anne. *Alonso Pérez de Montalbán: un librero en el Madrid de los Austrias*. Madrid: Calambur, 2005.
- Cordón Mesa, Alicia. *Pliegos sueltos poéticos en castellano del siglo XVII de la Biblioteca de Catalunya*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2001.
- Dadson, Trevor J. *The Genoese in Spain. Gabriel Bocángel y Unzueta (1603-1658): A Biography*. London: Tamesis, 1983.
- Étienvre, Jean-Pierre. “Primores de lo jocoserio”. *Bulletin Hispanique* 106.1 (2004): 235-252
- García Aguilar, Ignacio. *Imprenta y literatura en el Siglo de Oro. La poesía de Lope de Vega*. Madrid: Ediciones del Orto / Universidad de Minnesota, 2006.
- . *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur, 2008.
- García de Enterría, M^a Cruz. *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid: Taurus, 1973.
- , y M^a José Rodríguez Sánchez de León. *Pliegos poéticos españoles en siete bibliotecas portuguesas (s. XVII)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2000.
- García Reidy, Alejandro. *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid: Iberoamericana, 2013.
- Grupo PASO. *La Elegía*. Dir. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996.
- . *La Epístola*. Dir. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.
- . *La Égloga*. Dir. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002.
- Infantes, Víctor. “Los pliegos sueltos poéticos: constitución tipográfica y contenido literario”. *El libro antiguo español. I*. Ed. M^a Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra. Salamanca-Madrid: Sociedad Española de Historia del Libro-Biblioteca Nacional, 1988. 237-248.
- . “Los pliegos sueltos del Siglo de Oro: hacia la historia de una poética editorial”. *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe, XVI^e-XIX^e siècles*. Ed. Roger Chartier y Hans-Jürgen Lüsebrink. Paris: La Maison des Sciences de l’Homme, 1996. 283-298.
- . “El género editorial de la narrativa caballeresca breve”. *Voz y Letra* 7.2 (1997): 127-133.
- . “Edición poética y poética editorial”. *Analecta Malacitana* 22.1 (1999): 5-26.
- Jauralde Pou, Pablo. “El público y la realidad histórica en la literatura española de los siglos XVI y XVII”. *Edad de Oro* 1 (1982): 55-64.
- Kamuf, Peggy. *Signature pieces: on the institution of authorship*. Ithaca: Cornell University, 1988.
- Lefevre, André. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: El Colegio de España, 1997.

- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975.
- Marín Pina, M^a Carmen. “Pliegos sueltos poéticos femeninos en el camino del verso al libro de poesía. La singularidad de María Nieto”. *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*. Coord. Pedro Ruiz Pérez. Monográfico del *Bulletin Hispanique* 113.1 (2011): 239-267.
- Martínez Comeche, Juan Antonio. “La fundación de los Reales Estudios en la *Isagoge* de Lope: ¿testimonio o recreación literaria?”. *Criticón* 51 (1991): 65-74.
- McKenzie, D.F. *Bibliography and the Sociology of Texts*. Cambridge University, 1999.
- Orozco Díaz, Emilio. *El teatro y la teatralidad del barroco*. Barcelona: Planeta, 1969.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. Estudio preliminar a Lope de Vega. *Elegías y elogios cortesanos*. Ed. facsímil. Madrid: CCM-Universidad de Castilla La Mancha-Griso, 2010.
- . Estudio preliminar a Lope de Vega. *Amarilis. Égloga*. Ed. facsímil. Madrid: CCM-Universidad de Castilla La Mancha-Griso, 2010b.
- Profeti, Maria Grazia. *Per una bibliografia di Lope de Vega: opere non drammatiche a stampa*. Kassel: Reichenberger, 2002.
- Rodríguez Moñino, Antonio. Nuevo *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*. Ed. corregida y actualizada por Arthur L. Askins y Víctor Infantes. Madrid: Castalia, 1997.
- . *Estudios y ensayos de literatura hispánica de los Siglos de Oro*. Ed. Víctor Infantes. Cáceres et al.: Genuève, 2012.
- Rozas, Juan Manuel. “El género y el significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega”. *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*. Vol. 2. Ed. Emilio Alarcos Llorach et al. Madrid: Cátedra, 1983. 465-484.
- Ruiz Pérez, Pedro. “La poesía vindicada: reconocimiento de la lírica en el siglo XVI”. *El canon poético en el siglo XVI*. Dir. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008. 177-213.
- . *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009.
- . “Género y autores: el giro en la cuestión de la poesía”. *El canon poético en el siglo XVII*. Dir. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010. 269-303.
- . “Francisco de Trillo y Figueroa”. *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*. Vol. 2. Dir. Pablo Jauralde Pou. Madrid: Castalia, 2010b. 527-530.
- . “Para una caracterización del romance en el bajo barroco”. *Edad de Oro* 32 (2013): 379-406.
- Sánchez Jiménez, Antonio. *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. Woodbridge: Tamesis, 2006
- Vega, Lope de. *Rimas*. Ed. F.B. Pedraza Jiménez. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.