

**Del *Cancionero* a la miscelánea: Lope de Vega
y sus *Rerum Vulgarium fragmenta***

Leo Cabranes-Grant
University of California, Santa Barbara

Oigamos el primer soneto de las *Rimas* de Lope de Vega:

Versos de amor, conceptos esparcidos,
engendrados del alma en mis cuidados,
partos de mis sentidos abrasados,
con más dolor que libertad nacidos;
expósitos al mundo en que perdidos,
tan rotos anduvistes y trocados,
que sólo donde fuisteis engendrados,
fuérades por la sangre conocidos;
pues que le hurtáis el laberinto a Creta,
a Dédalo los altos pensamientos,
la furia al mar, las llamas al abismo,
si aquel áspid hermoso no os aceta
dejad la tierra, entretened los vientos;
descansareis en vuestro centro mismo. (Vega 117)

El receptor inmediato de estas líneas no es el lector del texto sino los versos mismos: Lope abre sus *Rimas* con un apóstrofe a sus propias palabras. Los “conceptos” que andaban “esparcidos”, “rotos” y “trocados” en los cartapacios manuscritos o en la memoria oral eran hasta este momento “expósitos”, es decir, bastardos. Lope está dispuesto a declarar su paternidad. La dispersión textual (laberinto) en que se hallaban los versos se ha convertido ahora en metáfora de los conceptos (pensamientos) y la pasión que los motivó (furia, llamas). Si la mujer –en realidad, las mujeres, porque hay más de una– no los acepta, los versos dejarán la “tierra” y entretendrán los “vientos”: volverán a circular por medio del libro impreso, ese nuevo “centro” en el que por fin descansan.

Detrás de estas imágenes diseminadoras late el mito de Icaro, alzando el vuelo y cayendo en el abismo (mar). El magnífico fracaso de Icaro, esparciendo en el aire los restos de sus alas incineradas, viene a ser, entonces, una alegoría de las múltiples páginas de las *Rimas*. La estructura miscelánea de las tres primeras ediciones de las *Rimas* –1602, 1604, 1609– ha sido también un “Dédalo” en el que la crítica se ha enredado más de una vez. Me gustaría sugerir, sin embargo, que el carácter antológico de estas ediciones no es ancilar al efecto total que Lope aspiraba a producir. Como puede observarse en el soneto-prólogo de las *Rimas*, Lope entiende que el libro en sí –su materialidad– es parte del entramado simbólico de su colección. Creo que es necesario que exploremos esta pista. ¿Cómo ha llegado Lope a esta idea?

Los *Rerum Vulgarium fragmenta* de Petrarca también habían creado su propio laberinto crítico. El *Canzoniere* de Petrarca no podía ser asimilado fácilmente a las categorías normativas del clasicismo. Aristóteles declara en su *Poética* que si Homero hubiera hablado demasiado en primera persona habría dejado de *imitar* y, por lo tanto, habría sido menos poeta. En su soneto-prólogo, Petrarca anuncia que sus “rime sparse” son simultáneamente la narración de una historia

(“favola fui gran tempo”) y una *mimesis* de sus acciones (“il suono di quei sospiri ond’io nudriva il core”). Dentro de un análisis neo-aristotélico esto implicaría que el *Canzoniere* es un texto mixto que entrama la epopeya con lo dramático en una misma persona. Petrarca mismo lo entiende así, y nos advierte que estas dos vertientes lo han conducido a un “vario stile in ch’io piango et ragiono”. Minturno trató de salvar este obstáculo en su *Arte poetica* (1563), afirmando que en el *Canzoniere* conviven dos sujetos: “nel Petrarca due persone intender possiamo; l’una del Poeta, quando egli narra; e l’altra dell’amante, quando dirizza a Madonna Laura il suo dire” (cit. por Gustavo Guerrero 141). Petrarca, entonces, se las ingenia para ser relator (“ragiono”) y personaje (“piango”) de su propio *mythos*. Este conflicto entre el narrador épico y el agente dramático será afrontado por Lope por medio de la publicación de un sistema de textos donde interactúan ambos discursos: las *Rimas* de 1602.

II

Convendría recordar aquí cuán raro era en aquel entonces que un poeta vivo dejara la tierra para lanzar sus composiciones al viento del público. Si bien es cierto que Boscán preparó sus poemas para la imprenta poco antes de morir, la regla durante el siglo XVI fue que los poemas se publicaban póstumamente, pasados por las manos de viudas, amigos o editores. Herrera (1582), Espinel (1591) y Lope (1602) son en este sentido excepcionales. La poesía corría de mano en mano a través de cartapacios manuscritos o aparecía engarzada en narraciones pastoriles y en antologías como la *Primera parte de las flores de poetas ilustres* de Pedro de Espinosa (1605). Publicarse “in vita” y no “in morte” ponía al poeta lírico en una posición socialmente vulnerable.

Las *Rimas* del Fénix son realmente una miscelánea, un cancionero de repertorio donde el motivo primordial es demostrar la versatilidad estilística de su autor. Cabría preguntarse: ¿por qué Lope ha querido publicar sus sonetos como parte de una constelación de textos? (Uso el término “constelación” a la manera de Coleridge en sus comentarios a Shakespeare). Arthur F. Marotti nos indica cómo Ben Jonson, al publicar el cuidado folio de sus obras en 1616, las había sometido a una fijación canónica que autorizaba la crítica y el escrutinio (Marotti 238-47). El cartapacio manuscrito, manejado por un grupo de amigos o una minoría selecta implica un proceso abierto a variantes y alteraciones más cercano a las pautas de la transmisión oral. Pero hay otras razones por las que un poeta publicado en vida se expone a consecuencias conflictivas. Wendy Hall describe cómo la aparición en público de poemas usualmente leídos en privado representaba para muchos una quiebra en las clásicas reglas del decoro. Los sonetos eran, al fin y al cabo, pasatiempos retóricos, ejercicios compartidos entre *connoisseurs*. Reflejando con frecuencia un intercambio entre dos amantes, los sonetos ponían en evidencia un espacio erotizado en el que coincidían el lenguaje, el deseo y el cuerpo (Hall 23-57). Tomarse estos juegos demasiado en serio –publicarlos– no era exactamente un gesto de rancia caballería, y los poemas eran comparados por esta razón con hijos bastardos o con un proceso de afeminarse.

Tal vez ahora podamos entender cuán osado es Lope al declararse *padre* de sus sonetos. En las *Rimas* de 1602, el avance desde el sentimentalismo de *La hermosura de Angélica* (con su Medoro-Lope altamente feminizado) hacia la variedad de los sonetos (donde se mezclan lo lírico con lo histórico) y por último hasta los bélicos clarines de *La Dragontea* nos neutraliza el potencial efecto indecoroso de las revelaciones personales que despliega Lope a lo largo del volumen. Las *Rimas* de 1602 son un cancionero de repertorio, una miscelánea poética que permite a Lope avalarse como un autor total, capaz del vuelo lírico *vis-a-vis* el impulso épico. Lope ha logrado así negociar una tensión que ya había traumatizado el estro de Herrera. Si en

España la primera promoción petrarquesca había constado en gran parte de poetas-soldados (Acuña, Aldana, Cetina), la segunda será marcada por el poeta-sacerdote (Fray Luis, San Juan); el poeta-erudito (Herrera); el poeta-traductor (Espinel); o el poeta-teatrero (Lope, Tirso, Calderón). Los poetas del primer grupo fueron los huérfanos de Garcilaso; los del segundo fueron los huérfanos de Boscán.

III

En 1602, Lope se queja de aquellos que “no saben la diferencia que va del borrador al molde, de la voz del dueño a la del ignorante, de leer entre amigos o comprar el libro” (Vega 584). Pero son justamente estas diferencias (el manuscrito, la lectura en voz alta, el libro) las que orientan el espacio misceláneo que ocupan las *Rimas*. La trayectoria del soneto séptimo –“Estos los sauces son y esta la fuente”– resume cabalmente estos vectores. Hay una versión en el *Cartapacio Penagos* que resurge en la comedia *La pastoral de Jacinta* y que después llega por fin a las *Rimas*. El soneto se adapta a su nuevo entorno, sustituyendo o eliminando ciertas alusiones en cada caso. Lope es tal vez el primer poeta español que se dedica a mercadear consistentemente sus textos. La vida literaria de Lope se debate entre lo que J. W. Saunders ha llamado “el estigma de la publicación” (139-64) y lo que Joseph Loewenstein define como la instauración de un “ego bibliográfico” (101). Y para esta empresa, Lope cuenta en España con muy pocos precursores.

En cierto modo, en 1602 Lope nos invita a leer *La hermosura de Angélica* y *La Dragontea* como si fueran paratextos. Ambos poemas rodean los doscientos sonetos, los introducen o los epilogan, ubicándolos en medio de un sistema de géneros yuxtapuestos. Esta inherente reversibilidad de lectura (la relación paratextual podría funcionar en otras direcciones) es un recurso que Lope no abandonará nunca. Lope preferirá el formato misceláneo en sus *Rimas sacras* (1614), *La Filomena* (1621), *La Circe* (1624) y las *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos* (1634). Este formato misceláneo impone una re-conceptualización de cómo ha de leerse un cancionero. En estos *cancioneros de repertorio* el hilo entramador de las partes es la destreza poética de Lope. Como diría Michel Foucault, Lope se erige a sí mismo en un autor-función, una voz transdiscursiva que visita cuanto género se le antoja.

Veamos a vuelo de pájaro el precursor más cercano a las *Rimas* de Lope. En 1587, Vicente Espinel tiene preparada una colección de *Diversas poesías* que no aparecerá hasta más tarde, en 1591, con el título de *Diversas rimas*. El cambio de membrete es explicado por Juan Vázquez al autorizar la publicación del texto: en cinco años, el libro se ha ensanchado para incluir “muchas cosas añadidas de trabajo, e ingenio, como era el *Arte poética*, y algunas *Odas* de Horacio, traducidas en verso castellano, y otras cosas de mucho ingenio” (43). Alonso de Valdés enmarca la obra de Espinel con un “Prólogo en alabanza de la poesía”, donde indica que ésta es “señora de todas las artes, porque el Poeta tiene necesidad de ser versado en todas”. Según Valdés, el libro de Espinel amalgama la variedad de materiales –la historia, la filosofía, la astrología, lo erótico– y los cuidados del estilo –dulzura, gravedad, cortesanía, pureza–, “mezclado todo con grande utilidad, y recogido en él todo lo bueno que está esparcido en grandes libros” (49-51).

El canje de “poesías” (1587) a “rimas” (1591) responde en Espinel a un doble gesto amplificatorio que redefine la función de los *fragmenta* petrarquescos. Mientras que las traducciones de Horacio son añadidos “de trabajo” adosados a un corpus poético previo, la variedad de registros temáticos señalada por Valdés re-conceptualiza la noción de “rime sparse” –“todo lo bueno que está *esparcido* en grandes libros”– contaminándola con el eco de otro género muy a la moda: la miscelánea. Las palabras del prologuista no pueden menos que

recordarnos las afirmaciones de Pedro Mexía en el “Prohemio” a su *Silva de Varia Lección* (Sevilla, 1540): “Aviendo gastado mucha parte de mi vida en leer y passar muchos libros, y así en varios estudios, parecióme que, si desto había yo alcançado alguna erudición o noticia de cosas [...], tenía obligación a lo comunicar y hazer participantes dello a mis naturales vezinos” (161). Mexía mismo delimita los parámetros de la miscelánea al afirmar que

escogí y hame parecido escrevir este libro assí, por discursos y capítulos de diversos propósitos, sin perseverar ni guardar orden en ellos; y por esto le puse por nombre *silva*, porque en las selvas y bosques están las plantas y árboles sin orden ni regla. (161-62)

Con su filiación clásica (las *Noches áticas* de Aulo Gelio) y la celebridad de obras más recientes (la *Officina* de Ravisio Textor, de 1522), la miscelánea propone un modelo de ductilidad estructural que tendrá amplias repercusiones en la historia del libro impreso (Rallo Grauss 159-80). Tuvo también la miscelánea un impacto no del todo explorado aún en la organización de los libros de poesía. Los paratextos introductorios de la obra de Espinel nos permiten observar una fricción entre el formato del *cancionero* petrarquesco y la flexibilidad de la *antología* que, salvo contadas excepciones, los poetas auriseculares españoles nunca lograron o quisieron superar del todo. Fernando de Herrera intentó utilizar esta fricción creativamente al publicar *Algunas obras* en 1582. En ese “algunas” herreriano emerge ya un reconocimiento de que su proyecto petrarquesco debe leerse como un *work in progress*, una selección incompleta que se niega a proveer versiones definitivas. No olvidemos que en el *Canzonere* petrarquesco, la diversidad métrica y temática se aglutina en torno a una experiencia centralizadora: Laura, viva o muerta. El yo poético refina esa experiencia en el *ahora* a la luz de una constante visitación del pasado que la hizo posible. Esta convivencia del pretérito y el presente va configurando una subjetividad, una voz autorial que media entre el *tú* de la amada y el *vosotros* de los lectores. En las *Diversas rimas* de Espinel, sin embargo, esta experiencia centralizadora parece menos relevante que el criterio autorial mismo: lo que más cuenta aquí es que estas poesías son *suyas*. El soneto-prólogo de rigor sigue estando ahí: “Estas son las reliquias, fuego, y hielo, / con que lloré y canté mi pena” (Espinel 59). ¿Pero qué tienen que ver estas “reliquias” con la traducción del *Arte poética* horaciano? Incluir esta traducción no puede definirse más que como un oportunismo editorial de evidentes rasgos misceláneos.

La clasificación de “rime” sirve a lo largo de los siglos XVI y XVII para negociar estas ambivalencias. Sin detenernos en genealogías exhaustivas, pensemos en las *Rime* de Pietro Bembo (Venecia, 1530) y las *Rime diverse di molti eccellentissimi auttori nuovamente raccolte* de Ludovico Domenichi (Venecia, 1545), dedicadas a Diego Hurtado de Mendoza. Nuestra referencia al capellán de Ronda adquiere mayor relevancia cuando nos percatamos de que las *Diversas rimas* incluyen un soneto laudatorio de Lope de Vega. Antonio Prieto ha llamado la atención sobre la influencia que el libro de Espinel pudo haber tenido sobre las *Rimas* del Fénix (707). Es de sobra conocido que Lope no temió declararse discípulo de Espinel, y que su defensa de las décimas *espinelas* fue parte de su campaña en pro de los metros autóctonos castellanos frente a los italianizantes. El oportunismo editorial –muy leve en el caso de Espinel– será algo tomado muy en serio por Lope cuando le toque publicar sus propias *Rimas*. Y es que Lope convierte algo que en Espinel fue quizás una improvisación de último minuto en un programa personal que marcará su carrera literaria. El *Cancionero* imantado por una vivencia erótica única

que hallamos en Petrarca y sus imitadores más literales será suplantado en Lope por lo que me he atrevido a denominar ya como un *cancionero de repertorio*.

IV

Pedraza Jiménez nos ha resumido el escabroso trayecto editorial de las *Rimas*. En 1598 Lope pide licencia del Consejo de Castilla para publicar *La hermosura de Angélica*. Esta obra fue redactada, según Lope, “entre las jarcias del galeón San Juan” durante la Armada contra Inglaterra en 1588. La versión que tenemos incluye referencias a Felipe III que indican una factura posterior. La obra no sale de imprenta hasta 1602, seguida por doscientos sonetos y *La Dragontea*. *La Dragontea* había tenido un accidentado itinerario. En 1598 se le negó a Lope el permiso para publicarla en Castilla y las copias de la edición valenciana de ese mismo año que llegaron a este reino fueron confiscadas. Todos estos materiales aparecen aunados en 1602 bajo el título de *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas*. Este volumen consta, por lo tanto, de tres partes, todas ellas llamadas “rimas”: una colección lírica escoltada por dos poemas épicos. El volumen fue dedicado a Juan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla, quien aparentemente costeó los gastos de la impresión. Todavía en 1621 Lope reafirmaba su deuda con Arguijo: “A sombra de su valor tuvo vida mi *Angélica*, resucitó mi *Dragontea* y se leyeron mis *Rimas*” (Vega 1975). Es evidente que Lope ha aprovechado la oportunidad ofrecida por Arguijo, expandiendo el oportunismo editorial que ya hemos subrayado en las *Diversas rimas* de Espinel.

Las *Rimas* de 1602 son un muestrario de los talentos poéticos de su autor. Convergen aquí la *imitatio* de Ariosto, una epopeya nacionalista y una secuencia de sonetos de impronta petrarquesca. Es como si Lope estuviera audicionando ante sus lectores. Con frecuencia se pasa por alto cuán problemáticos son los textos incluidos aquí. En *La hermosura de Angélica* Lope aporta a través del personaje de Medoro una visión muy poco heroica de sí mismo. Algunos sonetos han sido tomados de las comedias: Lope antologiza su teatro. Como épica nacionalista, *La Dragontea* presta demasiada atención a los enemigos de España y el cronista Antonio de Herrera la consideró inexacta e inoportuna. Y lo que es más: el libro era demasiado grueso. Una de las razones dadas por Lope para separar los sonetos del resto del volumen en 1604 será en efecto que “algunas personas [...] deseaban estas *Rimas*, solas y manuales” o manejables en octavo folio.

Las *Rimas* son parte de ese proceso de “acumulación primitiva” que según Richard Halpern prepara el transplante de la poesía renacentista hacia al mercado del libro. Lope se inserta con sus *Rimas* dentro de las tempranas transacciones del capitalismo europeo (Halpern 1-15). En 1604, los sonetos se convierten en la “primera parte” de las *Rimas*, seguidos ahora por un variado repertorio métrico: égloga, silva, epístola, octava real, romance, epitafios. La epístola al contador Gaspar de Barrionuevo tiene aquí la misma función que el soneto inicial. Lope explica y justifica la impresión de sus obras:

Imprimo al fin por ver si me aprovecha
para librarme de esta gente, hermano,
que goza de mis versos la cosecha.
Cogen papeles de una y otra mano,
imprimen libros de mentiras llenos,
danme la paja a mí, llévanse el grano.

Lope se refiere a los “memorias” profesionales que se dedican a robar sus comedias de oídas, alterando el texto original:

¿No os admira de ver que descuarticen
mis pobres Musas, mis pensados versos,
y que de la opinión los autoricen?
Los versos pervertidos son perversos”. (Vega 495-96)

Una vez más, el libro se contrapone al desmembramiento de los textos, los coloca en su “centro”. Ya para la edición de 1609, Lope habrá dado un paso vital. Si en 1602 Lope necesitaba validar sus sonetos acompañándolos de dos poemas extensos, en 1609 esta función le tocará al *Arte nuevo de hacer comedias*. Esta vez el poema de mayor brío –la *Jerusalén conquistada*– saldrá a la luz por su cuenta ese mismo año. Nótese una vez más la estrategia de contrapesar lo lírico con lo épico, una estrategia que rendirá a Lope sus mayores beneficios en sus comedias historiales. En la axiología de la edición de 1609, Lope comprende ya que existe una afinidad fundamental entre sus *Rimas* y sus comedias: ambas prácticas conllevan una raigambre miscelánea, un “arte nuevo” de hacer cancioneros. Es más: la comedia es un repertorio de formas poéticas, un cancionero escenificado (décimas, sonetos, romances, octavas, tercetos, redondillas). De acuerdo con Ignacio Navarrete, la lírica petrarquesca no es la aportación más sustancial de Lope al quehacer literario de su época (32). Las cosas, sin embargo, podrían mirarse desde otro ángulo. La comedia, después de todo, es en sus líneas generales un petrarquismo escenificado.

Lo que importa subrayar aquí es cómo Lope ha superado el conflicto entre la épica y el drama anotado por Minturno en sus reflexiones sobre el *Canzoniere* por medio de una presentación miscelánea de su *corpus* poético, ese *corpus* esparcido cuyos pedazos el Fénix trata continuamente de re-unir. Roland Greene nos advierte que la contribución más radical del petrarquismo ha sido el establecimiento de una subjetividad que sólo puede ser capturada en su devenir. La identidad de Petrarca es una memoria actualizada, un pasado evocado. Lope nos fuerza, en cada nueva versión de sus *Rimas*, a calibrar el devenir de un “yo” autorial, a seguir la secuencia temporal de su desarrollo literario. Estas distintas ediciones son ya parte de esa invención del Fénix que nos ha glosado Enrique García Santo-Tomás (15-65).

Según Myriam Díaz-Diocaretz, las antologías demarcan un *locus* en el que se proclama un particular modo de entender la literatura. Las misceláneas son conglomerados hermenéuticos: nos rinden un informe de los valores que orientan las lecturas de un público determinado. Cada tomo de las *Rimas* nos presenta una visión distinta de Lope como poeta. Este reciclaje editorial nos va tejiendo una historia literaria. Lope organiza su obra formando un sistema autónomo; con cada repetición, el Fénix se va emulando a sí mismo, se erige en su propio precedente, se transforma en un auto-modelo, canonizando “in vita” su reputación “in morte”. Adaptando la heterogeneidad comercial de la miscelánea, Lope se las arregla para conseguir que el volumen de las *Rimas* sea siempre el otro y el mismo. Las decisiones editoriales de Lope nos revelan un momento de especial relevancia en el desarrollo de la poesía española e hispanoamericana. No están las *Rimas* muy lejos de esos estupendos quebraderos de cabeza, las antologías perpetuamente transformadas por Juan Ramón Jiménez y Jorge Luis Borges cuatrocientos años después.

Bibliografía de obras consultadas

- Díaz-Diocaretz, Myriam. "Framing Contexts, Gendered Evaluations, and the Anthological Subject". Eds. Nicholas Spadaccini y Jenaro Talens. *The Politics of Editing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992. 139-55.
- Espinel, Vicente. Ed. Alberto Navarro González y Pilar González Velasco. *Diversas rimas*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1980.
- García Santo-Tomás, Enrique. *La creación del Fénix. Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 2000.
- Greene, Roland. *Post-Petrarchism. Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.
- Guerrero, Gustavo. *Teorías de la lírica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Hall, Wendy. *The Imprint of Gender. Authorship and Publication in the English Renaissance*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993.
- Halpern, Richard. *The Poetics of Primitive Accumulation. English Renaissance Culture and the Genealogy of Capital*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991.
- Loewenstein, Joseph. "The Script in the Marketplace". *Representations* 12 (1985): 101-14.
- Marotti, Arthur F. *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1995.
- Mexía, Pedro. *Silva de varia lección*. Tomo I. Madrid: Cátedra, 1989.
- Navarrete, Ignacio. *Orphans of Petrarch. Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Pedraza Jiménez, Felipe. "Las primeras ediciones de las *Rimas* de Lope de Vega, y sus circunstancias". *Edad de Oro* 14 (1995): 235-45.
- Prieto, Antonio. *La poesía española del siglo XVI*. Tomo II. Madrid: Cátedra, 1987.
- Rallo Gruss, Asunción. "Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista". *Edad de Oro* III (1984): 159-80.
- Saunders, J. W. "The Stigma of Print: A Note on the Social Bases of Tudor Poetry". *Essays in Criticism* 1 (1951): 139-64.
- Vega, Lope de. Ed. Antonio Carreño. *Rimas humanas y otros versos*. Barcelona: Crítica, 1998.