



EL APÉNDICE POÉTICO DE LAS *RIMAS* (1609 [1602]) Y SU RELEVANCIA EN LA FIGURACIÓN DE LOPE DE VEGA COMO AUTOR

César AVILÉS ICEDO
Universidad de Sonora (México)
caviles@capomo.uson.mx

Recibido: 4 de enero de 2018
Aceptado: 10 de enero de 2018

<https://doi.org/10.14603/5A2018>

RESUMEN:

En este trabajo analizo los doce poemas encomiásticos que enmarcan las *Rimas* (1609 [1602]) de Lope de Vega. El planteamiento es que esos poemas contribuyen a figurar a Lope como autor, a pesar de la carga formularia que los impregna, además de que brindan la posibilidad de acercarse a una retórica específica en composiciones de su tipo. El análisis se realiza a contraluz de tres aspectos que se exponen en las primeras páginas: la diferencia conceptual entre los términos 'escritor empírico' y 'autor textual', las condiciones de producción y recepción de las *Rimas*, y los afanes del Fénix por obtener sustento y fama. Una vez establecidos estos elementos pragmáticos, se analizan los poemas del apéndice tanto desde sus aspectos estilísticos más sobresalientes como desde sus temas y motivos.

PALABRAS CLAVE:

Lope de Vega; *Rimas*; autofiguración; autoría; paratextos; retórica del elogio.



ARTENUEVO
Revista de Estudios Áureos
ISSN: 2297-2692
Arte Nuevo 5 (2018): 1-29

THE POETIC APPENDIX TO *RIMAS* (1609 [1602])
AND ITS RELEVANCE IN LOPE DE VEGA'S SELF-FASHIONING AS AN
AUTHOR

ABSTRACT:

In this work, I analyze the twelve encomiastic poems that frame Lope de Vega's *Rhymes* (1609[1602]). The approach is that these poems contribute to fashion Lope as an author, in spite of the formulaic load that pervades them, and that they offer the possibility of approaching a specific rhetoric in compositions of this kind. The analysis is done in the backlight of three aspects which are explained in the first pages: the conceptual difference between the terms 'empirical writer' and 'textual author', the conditions of production and reception of the *Rhymes*, and the Phoenix's efforts to obtain sustenance and fame. Once these pragmatic elements have been established, the poems in the appendix are analyzed both from examining their most outstanding stylistic aspects as well as their themes and motifs.

KEYWORDS:

Lope de Vega; *Rimas*; Self-fashioning; Authorship; Paratexts; Rhetoric of Praise.



El apéndice poético que acompaña las *Rimas* (1609 [1602]¹) es un conjunto de composiciones cuyo común denominador es el elogio a Lope. Este conjunto se suma a los demás elementos que integran el paratexto: el título con que se conoce el libro, un poema y un discurso de Lope dirigidos a Juan de Arguijo, una breve dedicatoria a este personaje y los epígrafes que preceden a ochenta de los doscientos sonetos, además de los consabidos preliminares (la tasa, la aprobación y la suma de privilegio). Este trabajo se enfoca en una reflexión sólo sobre el apéndice poético², pues este sirve a fines muy específicos en la figuración que Lope diseña para sí como autor³. Para tal propósito, el poeta se vale de la escritura ajena y de la propia, en razón de que dichas composiciones aparecen firmadas tanto por amigos suyos como por Lucinda⁴, la destinataria intratextual de los poemas amorosos del cancionero referido, lo cual ya de por sí vuelve problemático el sentido que tiene el apéndice en el conjunto textual.

Es conveniente advertir que para los efectos de este análisis el término ‘autor’ se conceptualiza en su sentido social y artístico: autor es la imagen que adquiere el productor de un mensaje literario que está dirigido a alguien y que habla de algo y/o de alguien desde una codificación específica, ajustada a las condiciones de emisión y recepción del contexto. Aunque a veces asoma la faz psicológica de dicho productor, no es este aspecto al que se orienta este trabajo sino al papel sociocultural que desempeña o que sus

¹ El apéndice, que apareció desde la primera vez que se publicaron las *Rimas* (1602), tuvo algunos cambios en las subsecuentes ediciones. La historia de las modificaciones que este apéndice sufrió se detalla más adelante (*Infra* 6, nota 13).

² El análisis de los paratextos (verbales y gráficos) no ha estado ausente en la filología dedicada a la producción literaria del Siglo de Oro, pero la atención específica a estos complementos textuales tiene una historia reciente. Véase *Paratextos en la literatura española* (Arredondo, Civil y Moner, 2009), que incluye un trabajo con el que, por su tema, el presente ensayo se intersecta: «Paratextos de algunos libros de poesía del Siglo de Oro», de Mónica Güel (2009).

³ ‘Figuración’ se entiende aquí como un proceso de construcción textual (generalmente verbal) cuyo objetivo es producir una imagen de algo o de alguien. En pocos escritores como en Lope se aprecia la persistencia de crear una imagen de su persona. Antonio Carreño refiere al afán del poeta de «fijarse como letra» —figurarse se diría en este trabajo— desde los preliminares de los libros: «De siempre le viene a Lope el citar, enumerar, acumular nombres, genealogías a lo humano y a lo divino; elogiar, incluir e incluirse en los preliminares de los libros de sus amigos y de los suyos. El ansia de ser nombrado y de nombrarse bajo un nombre, y bajo múltiples nombres delata tal vez su afán de fijarse como letra en una gran posibilidad de textos, tanto suyos como ajenos» (2004: 102).

⁴ Es bien sabido, no solo entre lopistas, que tras la careta de Lucinda está Micaela de Luján, con quien el Fénix sostendría una intensa relación y con la cual procrearía cinco hijos.

otros le atribuyen. Así, el autor sólo existe circunstanciado y se va definiendo por lo que dice de sí, por lo que dice de lo otro y de los otros y por lo que los otros dicen de él. En consecuencia, el autor puede ser multifacético y polémico, además de que siempre está marcado por la palabra que él pronuncia y por la que lo perfila desde el exterior⁵.

Para realizar la valoración del enunciante de las *Rimas* —y con ello de la construcción de la figura autoral que las firma— debe tenerse en consideración la perspectiva marcada por unas condiciones muy diferentes a las que hoy en día determinan el proceso de producción literaria. En primer lugar, se debe recordar que a finales del siglo XVI la autoridad de un texto se encontraba en proceso de consolidación y que el reconocimiento como autor que buscaba un escritor tenía fines muy pragmáticos⁶. Cuando Lope escribió la mayor parte de los poemas que publicó en las *Rimas* (1602), había pasado un siglo de la instauración del uso de la imprenta en España, factor decisivo para que los escritores se encaminaran hacia la profesionalización de su oficio⁷.

En segundo lugar, la intervención de los escritores en la edición de sus obras tiene un impacto determinante en la autoría y en la figuración que ellos promueven de sí mismos como autores. Tal intervención ocurre de diferentes maneras. Por ejemplo, mientras que Lope tiene un papel protagónico en la construcción de su persona autoral a través de esos elementos concernientes a la edición, Góngora es más autor por el perfil que de él dan sus poemas y la forma en que sus coetáneos lo califican⁸.

⁵ Esta noción de autor deriva de una breve confrontación de los estudios que a este respecto desarrolló la crítica posmoderna, articulados con los aportes de Foucault (1990), Bajtín (1997) y Ricoeur (1997). Para llegar a la síntesis de 'autor' que aquí se moviliza, también se ha tenido en cuenta la revisión de esta categoría, realizada por Antonio Campillo (1992).

⁶ «En caso concreto de Lope, la ansiada autoridad poética parece tener por fin la obtención del capital social y económico que supondría un puesto al servicio de la Corona [...] y un mecenazgo» (Sánchez Jiménez, 2006: 16).

⁷ Lucien Febre y Henry-Jean Martin (2005: 183-191) dan cuenta del desarrollo de la imprenta, de la consolidación de la autoría que tal desarrollo trajo consigo, del uso acostumbrado de los poemas encomiásticos y de la importancia de los mecenazgos para la supervivencia de los escritores y la difusión de sus obras. Aunque el mundo al que ellos refieren en su estudio excluye a España, la historia del libro y sus autores puede extrapolarse —con las reservas que impone el caso— a lo que ocurría en este país.

⁸ Véase Pedro Ruiz Pérez y su *Manual de estudios literarios de los Siglos de Oro* (2003), específicamente el capítulo «El escritor: de la autoridad a la autoría» (2003: 149-190). El presente trabajo retoma esta valoración de la diferencia entre Lope y Góngora, pero las aserciones de Ruiz Pérez en lo referente a que la obra gongorina sólo se difundía mediante manuscritos, se matizan a la luz de los aportes de Robert Jammes, quien recuerda que *Flores de poetas ilustres* (de Pedro de

En tercer lugar, Lope mismo está en trance de cumplir con algunas de las funciones que se le presentan como alternativas, porque en él se conjuntan varias de las posibilidades por las que los escritores podían optar o el destino con el que se tenían que conformar: desde un costado está la veta mencionada, la del escritor que persigue la profesionalización, en tanto que su obra le reditúe dividendos que alivien los apremios de la supervivencia; desde otra perspectiva, la de un hombre que aspira a ennoblecerse mediante la realización de una actividad prestigiosa en el ámbito social; y, desde una tercera arista, la de criado que realiza altas tareas de servidumbre palaciega, como secretario y confidente de nobles (del duque de Sessa, más que de ninguno), como ‘animador’ de la corte participando en numerosas justas poéticas en eventos conmemorativos o celebratorios (como cuando toma parte en las festividades llevadas a cabo con motivo de las bodas de Felipe III y Margarita de Austria —en 1599—, para las cuales escribió *Las fiestas de Denia*), y finalmente como el dramaturgo más popular de principios del siglo XVII⁹.

La figuración de Lope como autor resulta, pues, condicionada por una serie de elementos contextuales que recortan su perfil en una negociación que está entre lo que el escritor madrileño pretende, lo que sus contemporáneos le permiten y lo que la tradición le impone (y a la cual a veces se rebela). En el análisis de los elementos que contribuyen a tal figuración, conviene volver la vista a la realidad que se asoma desde los intersticios de los paratextos porque, aunque sea de forma indirecta, estos establecen puentes entre la realidad concreta/histórica y la que se construye en el texto producido y aceptado como poético-lírico.

En el «Prólogo» del *Quijote* se asienta: «Sólo quisiera dártela [la historia de Don Quijote] monda y desnuda, sin el ornato de prólogo, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas,

Espinosa) incluía 37 de sus poesías, así como el *Romancero General*, que recogió 26 de sus romances, amén de sus populares composiciones apegadas a los moldes tradicionales que circulaban acompañadas de música (Jammes, 2001: 8).

⁹ Véase de nuevo Pedro Ruiz Pérez (2003: 159).

Los biógrafos de Lope se han ocupado extensamente de las múltiples tareas y diversas funciones desempeñadas por Lope. En cuanto a la distinción entre su vida y obra, la crítica ha avanzado de forma notable desde la segunda mitad del siglo XX. Véase Antonio Carreño (1992, 1993, 1998, 2002a y 2002b).

elogios que al principio de los libros suelen ponerse» (Cervantes Saavedra, pág. 8). Ello corrobora un hecho bien conocido: era costumbre en la época acompañar los libros de ese tipo de composiciones¹⁰, tanto que, como vemos, Cervantes deja constancia verbal de ello. Surge la suspicacia entonces de que si dichas composiciones están tan acotadas por el propósito que las impregna, deban interpretarse casi como una fórmula con escasa relevancia ya que su valor esencial es adornar el texto principal o propiciar una recepción benevolente. Sin embargo, la lectura de los poemas también persuade a los lectores de que esos versos, a pesar de su axiología y su génesis condicionados (casi podría decirse ‘viciados’) por factores externos, proporcionan información auxiliar en la figuración del autor. Más aún: suponiendo que el mismo Lope los hubiera escrito, como sugiere Francisco Rico¹¹, la revisión que se haga de ellos no se invalida, pues sirven de igual

¹⁰ En la nota 11 de la edición de Francisco Rico del *Quijote* (R.A.E., 2004) se aborda el asunto de los poemas dedicatorios:

Era costumbre que los libros llevaran al comienzo algunas poesías en elogio del autor y la obra. Lope de Vega refiere que en agosto de 1604 Cervantes anduvo buscando en vano quién le escribiera unos versos en alabanza para el *Quijote*, pero el propio Lope recurrió más de una vez a la artimaña de escribirlos él mismo como si fueran de poetas amigos y nobles señores. (Rico, 2004: 8)

En el mismo «Prólogo» del *Quijote* se advierte un posible diálogo con Lope cuando páginas más adelante del fragmento citado se lee lo siguiente: «Vengamos ahora a la citación de los autores que otros libros tienen, que en el vuestro os faltan. El remedio que esto tiene es muy fácil, porque no habéis de hacer otra cosa que buscar un libro que los acote a todos, desde la A a la Z, como vos decís» (págs. 12-13). John Jay Allen, en su edición para Cátedra, avisa que el fragmento «parece aludir a Lope de Vega, que en *El Peregrino* y el *Isidro* puso tablas alfabéticas de los autores citados, llegando a 267 la cifra de nombres en la segunda» (Allen, 1977: 84, nota 18). De lo que este estudioso sugiere, se deduce que el posible diálogo entre Lope y Cervantes se prolonga en la referencia en latín que se hace de Catón: «*Donec eris felix, multos numerabis amicos...*», donde «felix» alude a Félix, primer nombre de Lope (Allen, 1977: 82, nota 8). El asunto está ya muy revisado en la historia de la crítica lopiana y cervantina (Orozco, 1980; Riley, 1986; Entrambasaguas, 1967 y Riquer, 1980; entre muchos otros).

¹¹ En la continuación de la nota 11, ya citada, Rico agrega: «Lope recurrió a la artimaña de escribirlos [los poemas preliminares] él mismo y publicarlos como si fueran de poetas amigos y nobles señores». Como se analiza en este trabajo, las semejanzas estilísticas entre Lope y algunos de sus elogiantes es indiscutible (con el soneto de Vélez de Guevara esto es notable). Esas semejanzas estilísticas pueden servir de sustento a la hipótesis de que es Lope quien se autoelogia con nombres prestados, como lo sugiere Rico; sin embargo, téngase en cuenta que inclusive Góngora utiliza la misma forma para referirse al poeta y la misma bisemia de ‘Vega’ con propósitos muy distintos al del encomio, como puede constatarse en el soneto titulado «A cierto señor que le envió “La Dragontea” de Lope de Vega»:

Señor, aquel dragón de inglés veneno
criado entre las flores de la Vega

manera para ir figurando la instancia emisora del discurso, casi como si se tratase de un personaje ficcional. Además, pragmáticamente, el apéndice es recibido como un complemento independiente en el que las *Rimas* propiamente dichas se engastan a modo de piedra preciosa en un anillo.

El conjunto poético encomiástico de las *Rimas* lo conforman doce composiciones (diez sonetos, una canción y una oda)¹². A través del contraste entre los panegíricos dedicados al poeta y el que él dedica a Juan de Arguijo y los que incluye en el cuerpo de su poemario nos acercamos, en un primer momento, a una retórica específica, inserta en la retórica general del texto, refrendada en los numerosos poemas en los que el escritor reverencia a amigos y personalidades notables: la del homenaje que se concreta en el halago y el ensalzamiento. Hasta ahí, en los poemas no es apreciable ningún rasgo distintivo del modo como proceden los panegiristas del periodo para referirse a cualquier escritor. Sin embargo, en un segundo momento, se descubren entre líneas determinadas conceptualizaciones de los escritores y de Lope respecto a asuntos que tienen relación con el papel que se concede a la escritura y el lugar social y estético que se quiere para el escritor, principalmente en su aspiración de trascender.

En los poemas dedicatorios se destacan ocho aspectos amalgamados en el perfilamiento del Lope autor. Los ocho aspectos a los que nos referimos son los siguientes: la figuración de Lope como poeta superdotado, vinculado directamente con la divinidad y sujeto a la envidia de sus contemporáneos; la identificación que se hace de él con personajes mitológicos; el

más fértil que el dorado Tajo riega
vino a mis manos, púselo en mi seno.
Para ruido de tan grande trueno
es relámpago chico; no me ciega.
Soberbias velas alza; mal navega;
Potro es gallardo, pero va sin freno. (Góngora, *Sonetos*, pág. 262)

¹² Dos de las tres ediciones modernas de las *Rimas* (las de 1969 y 1998, realizadas respectivamente por José Manuel Blecua y Antonio Carreño), contienen once y no doce poemas encomiásticos a Lope, que están colocados de la misma manera: seis anteceden el texto de las *Rimas* y los otros cinco le suceden. De estos cinco poemas, dos aparecen sin aviso al final de este corpus, inmediatamente después del «Arte nuevo de hacer comedias»; luego se incluyen los tres poemas que integran los anejos finales, anunciados como «Apéndices» que, según anotan Blecua y Carreño, completan la edición de 1609. Pedraza (1993) agrega un soneto que aquellos omiten, el de Baltasar Elisio de Medinilla (el cual sustituyó en 1613 al panegírico de Cristóbal de Virués, que aparecía en 1602), y redistribuye estos paratextos: coloca nueve poemas al principio de los doscientos sonetos y los otros tres al final. Para los propósitos de este trabajo conviene tener en cuenta los doce poemas, aunque las citas corresponden a la edición de Carreño, salvo, claro está, el de Medinilla.

aprovechamiento de la bisemia de *Vega*, apellido y ribera de río; la figuración del poeta mediante máscaras a las cuales él mismo recurre a menudo; la adjudicación de uno de los poemas dedicatorios a Lucinda, el principal tú poético de las *Rimas*; el valor que se le reconoce a la fama; la tematización de la gloria ganada para España y Madrid; y la espacialización del poeta mediante el río como referente humanizado.

La mayor parte de los poemas dedicatorios contribuye a la figuración de Lope como un poeta tan sobresaliente, casi sobrehumano, que es escogido por la divinidad para otorgarle sus gracias. Las Musas, «el divino coro», el «coro castalio», «las nueve hermanas y el divino Apolo» han cargado en Lope el peso de sus ciencias, dice Diego de Ágreda¹³. De los dones recibidos, el del ingenio se sitúa por encima de todos los demás, lo cual deriva en la singularidad de la obra que Lope produce, quien, por tanto, es imposible de imitar: «Vence escribiendo; imítate a ti mismo / pues no has dejado a quién; que a la serena / virtud la detracción en vano ofende» (Baltasar Elisio de Medinilla, vv. 9-11)¹⁴.

Es notable la insistencia con la que estos poemas reiteran la envidia que la obra de Lope despierta¹⁵. Es bien sabido que él se figura a sí mismo

¹³ Don Diego de Ágreda y Vargas fue un escritor y militar (capitán de infantería), admirador de Lope de Vega, autor de *Lugares comunes de letras humanas* (1616) y *Doce novelas morales y ejemplares* (1624); fue además traductor de *Los amores de Leucipa y Citofonte* (1617) (Begoña Ripolli, 1991: 31-34).

¹⁴ A Baltasar Elisio de Medinilla (1585-1620) se debe el cuidado de la impresión de la *Jerusalén conquistada* y de otros libros de Lope. Este le dedicó muchas de sus obras y se refirió a él en términos muy elogiosos en *El laurel de Apolo*. Medinilla gozó de cierto prestigio por su erudición y por sus composiciones poéticas, algunas de las cuales fueron galardonadas en justas literarias. Para los estudiosos de Lope resulta relevante su *Diálogo sobre las teorías literarias de Lope de Vega y otros ingenios*, que se conserva manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid, España (Madroñal Durán, 1999).

El fragmento que aquí se cita pertenece a la edición de las *Rimas* de Lope, preparada por Felipe Pedraza. En adelante, citaré entre paréntesis al autor del poema dedicatorio y el número de los versos correspondientes.

¹⁵ Debe recordarse que el tema de la envidia es tratado en múltiples textos de la época. Incluso la tradición emblemática lo resalta en esa estrecha y peculiar vinculación que se establece entre literatura y representación gráfica que tanto impacto tiene en los Siglos de Oro. Así lo testimonian, por ejemplo, el emblema LXXI de Alciato (254), y el emblema I, 12, de *los Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias (12). Más aun: la iconografía sobre el tema registra una larga nómina que se remonta a los nombres de Giotto di Bondone, (Imagen de «La Envidia», 1302-05), Hieronimus Bosch («Los siete pecados capitales», 1480), y recupera otros más cercanos al siglo de Lope, entre los que se cuentan a Agnolo Bronzino («Venus, Cupido y la Envidia», 1548-50). Gian Battista Zelotti («El tiempo, las Virtudes y la Envidia liberadas por el demonio», 1553) y Joachim Sandrart («Minerva y Saturno protegen al Arte y la Ciencia de la envidia y la mentira», 1644). Para una aproximación exhaustiva sobre este tema, véase David Cast (1981).



hostilizado por sus enemigos literarios, quienes, según lo inferido de los poemas, no soportan la grandeza del Fénix¹⁶. Tanto es así que esta imagen textual del autor es trasladada por Lope (o por sus editores) a la representación visual mediante un retrato que se incluye en los preliminares de la *Arcadia* (en la edición príncipe ocupa el reverso del octavo folio preliminar, haciendo frente al primero del texto) y en la primera edición del *Isidro*.

En la leyenda que aparece al pie del retrato, cuya traducción es «Cuando se tiene humildad, ¿qué puedes, Envidia?»¹⁷, se explicita el propósito de mostrarse con una actitud de supuesta virtud para superar al defecto moral/religioso. De la misma

manera, en *El peregrino en su patria* se representa gráficamente a la envidia queriendo atravesar un corazón con una daga¹⁸. De los poemas estudiados siete mencionan ese pecado y seis hacen referencia directa a que el talento poético de Lope es retribuido con la envidia de quienes no pueden escribir

¹⁶ Véase Javier Portús, quien invita a adentrarse en el tema de la envidia y cómo esta se representó tanto por la iconografía como por la literatura durante los siglos XVI y XVII. Su trabajo explora numerosos ejemplos con los cuales demuestra la presencia del tópico en la cultura siglodeoesca, y cómo su movilización fortaleció el individualismo y abonó a la retórica de la autorrepresentación. Portús se detiene en el caso de Lope y sus contemporáneos resaltando las numerosas «Dedicatorias» que el autor madrileño dirigió a personas del entorno familiar, amistoso, social e intelectual, y las composiciones dedicadas a él, como la de Pérez de Montalbán quien lo halaga refiriéndolo como «asunto de la envidia», o Antonio Maldonado, quien afirmó que «Mordía la envidia a Lope» (Portús, 1981: 139).

¹⁷ Agradezco a Antonio Sánchez Jiménez por su asesoría en la traducción más precisa de la inscripción latina.

¹⁸ Véanse los trabajos de Antonio Carreño (2004) y el de Antonio Sánchez Jiménez (2006: 37, 38). Con el segundo coincido en su reflexión sobre la envidia y en la reproducción del retrato de la *Arcadia*, con el propósito de documentar fehacientemente la obsesión lopiana sobre ese pecado capital topicalizado.

como él¹⁹: «[...] que a quien te envidia deshaces / y a quien te alaba enmudeces» (Agustín de Castellanos, vv.14-15)²⁰.

Aunque en uno de los poemas —el de doña Isabel de Ribadeneira— los «envidiantes» serían Virgilio y Petrarca, lo cual tiene un valor más retórico (e hiperbólico), en otros cuatro las presas de ese pecado son los escritores contemporáneos de Lope²¹. Ello confirma el trazado de una recepción lopiana dividida desde la emisión del mensaje en seguidores y detractores. Los mismos poemas ahondarán en esta doble recepción planteando una dicotomía de luz y oscuridad. Lope, desde luego, está ubicado del lado de la luz, mientras que a los otros solo les queda la oscuridad y la niebla. La virtud y el mérito luminosos vencen a los adversarios, a los cuales se los confina en los espacios umbrosos:

¿qué importa que la envidia finja ahora
niebla, oh Lope, a tu gloria, que derrama
océanos de luz, donde se inflama
y, espléndida por ti, más te decora? (Baltasar Elisio de Medinilla, vv. 5-8)

La oposición luz-oscuridad se asocia a la consabida disputa entre las dos concepciones poéticas antagónicas vigentes a finales del siglo XVI y principios del XVII. Por un lado, se hallaban los poetas que se atienen a la medida en la expresión, de la cual Lope era una de las cabezas más notables (aunque luego cambiara considerablemente hasta llegar a poemas muy complejos, como *La gatomaquia*); por el otro, los impulsores de la ‘poesía nueva’, la más barroca, con Góngora a la vanguardia.

Incluso, en el ámbito menos belicoso, la estrella de Lope brilla como un sol entre las de los demás poetas:

¹⁹ Son los poemas de los siguientes autores: Baltasar Elisio de Medinilla, Doña Isabel de Ribadeneira, Juan de Piña, Baltasar Luzón de Bobadilla, Agustín de Castellanos y Diego Jiménez de Cabredo.

²⁰ Agustín de Castellanos tuvo fama de poeta analfabeto con gran facilidad versificadora, pero su obra fue mal recibida por escritores profesionales; por otro lado, este sastre toledano gozó de éxito como dramaturgo y fue amigo y discípulo de Lope de Vega; por eso se dice también que Lope escribía las comedias atribuidas a él. Héctor Urzáiz Tortajada (2002) ofrece la poca información que de él se tiene, basándose en las pesquisas de La Barrera y Simón Díaz, San Román y Fradejas Rueda y Madroñal Durán (Véase Urzáiz T. I [de la A a la LL]: 230).

²¹ El soneto en latín de Juan de Aguilar, citado en la página 15 de este trabajo también menciona la envidia, aunque no la sitúa en el centro de la atención. Importa aquí porque revela que dicho pecado está presente en la mente de todos estos panegiristas. Lo mismo ocurre con la mención meramente retórica de la envidia en el poema de Diego Jiménez de Cabredo, donde un río la padece a causa de otro.

Porque tu dulce estilo caudaloso
así de los demás se diferencia,
como entre las estrellas la presencia
del sol, al medio curso luminoso. (Isabel de Ribadeneira²², vv. 5-8)

Cinco de los poemas dedicatorios identifican a Lope con personajes mitológicos. Entre ellos, el que más sirve al propósito laudatorio de los escritores es Orfeo; quizá por eso es el que más se repite. La identificación entre este personaje y Lope posibilita su ponderación suprema, en alusión directa al personaje mitológico a través de la referencia a su descenso al Hades y a la anotación directa del nombre de su amada:

hace Lope también tal armonía
con el arco y el verso numeroso,
que mejor, otra vez, del espantoso
centro sacar a Eurídice podría. (Cristóbal de Virués²³, vv. 5-8)

O mediante la sugerencia indirecta, a través del listado de las acciones por las cuales Orfeo adquiere notoriedad:

Puede ablandar tu soberano acento
al triste reino oscuro
y quebrantar sus puertas de diamante;
[...]
y aún más que el tracio amante
puede tu noble lira y tierno canto. (Antonio Ortiz Melgarejo²⁴, vv. 34-44)

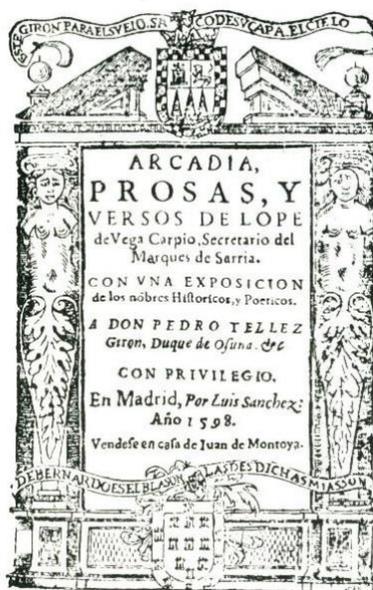
²² Lope se refiere a Doña Isabel de Ribadeneira, reconocida poeta toledana, en términos muy elogiosos en *Laurel de Apolo*, 2007 [1630]: 171, versos 539-549.

²³ Don Cristóbal de Virués (1550-1609) fue un hombre destacado en el ejercicio de las armas y las letras. Lope tuvo tratos con él en Valencia y desde entonces lo tuvo en alta estima, como se aprecia en la evocación que hace de él en *El laurel de Apolo*. El capitán Virués también contó con el aprecio de Cervantes, lo cual queda testimoniado en el *Canto del Turia*, en el episodio del escrutinio de libros de la biblioteca de Don Quijote y en el elogio que le dedica en *Viaje del Parnaso*. En la historia literaria hispánica queda ubicado como muy buen poeta épico/trágico y como esmerado dramaturgo previo a la explosión de la comedia loplana (Teresa Ferrer Valls, 2009).

²⁴ Ortiz Melgarejo era un poeta sevillano también amigo de Lope. Al igual que con esta canción, dos poemas suyos son usados con función paratextual presidiendo la *Segunda parte de las Rimas* y *El peregrino en su patria*. Para más datos de este escritor, véase el *Diccionario del Siglo de Oro*, de Manuel Lacarta (1996: 279), y *Catálogo de autores teatrales*, T.2. (M-Z), de Héctor Urzáiz Tortajada (2002: 493).

Al mismo tiempo, se sitúa al poeta en una altura a la que sólo pueden aspirar las «almas nobles»: «que es Lope, como amor, dulce tirano / de entendimientos altos, de almas nobles / que aspiran sólo a la divina altura». (Cristóbal de Virués, vv. 12-14)

Aunque el contexto avisa que el sentido del verso se orienta a la nobleza adquirida y espiritual —la que las buenas obras reportan a quienes las realizan—, el mensaje encuentra ecos en el propósito permanente del poeta madrileño de convertir esa nobleza en buen nombre, equivalente al linaje. El elogiante —Cristóbal de Virués, en este caso— se alinea con Lope en la figuración que este había hecho de sí mismo mediante la colocación de un grabado en la portada de la *Arcadia*, sugiriendo que era descendiente de Bernardo del Carpio, con el escudo de armas y la parafernalia que la iconografía simbólica reclamaba:



La leyenda que está bajo los datos del libro y sobre el escudo de armas (“DE BERNARDO ES EL BLASON LAS DESDICHAS MIAS SON”) remarca ese afán de que se identifique al poeta con su supuesto ascendiente. El «Bernardo» ni siquiera necesita del apellido porque Carpio está en el del escritor (ahí más personaje que nunca, o sea más figurado como autor: representación construida más que personaje histórico).

Al igual que en los sonetos del cuerpo de las *Rimas*, los poemas preliminares explotan también la bisemia de *vega*, palabra que aparece en su sentido recto, pero también con un guiño para que la referencia al apellido de Lope se haga evidente:

La lira de un pastor de Manzanares,
que fue del Tajo vega y maravilla,
cuyo fruto sus márgenes guarnece. (Luis Vélez de Santander²⁵, vv. 9-11)

De tal manera floreces,
Vega, que el Tajo engrandeces
con los milagros que haces;
que a quien te envidia, deshaces,
y a quien te alaba enmudeces. (Agustín de Castellanos, vv. 11-15)

La palabra *vega* se utiliza por la carga semántica que tiene como espacio fértil, generoso, propicio para la cosecha abundante y la riqueza; un lugar que ofrece a un tiempo amplias posibilidades de disfrute, así como la oportunidad de obtener de él productos útiles:

Hoy queda para siempre declarado,
Vega espaciosa, fértil y agradable,
que es el fruto que das inestimable,
puro, precioso, rico y regalado.
Pues le ofreces a todos sazonado,
útil al alma y a la vista amable,
con una erudición incomparable
y un estilo jamás imaginado. (Diego Jiménez de Cabredo, vv. 1-8)²⁶

²⁵ Con ese nombre se firma aquí Luis Vélez de Guevara, quizá el más célebre de los panegiristas de las *Rimas*, pues llegaría a ser conocido como fino poeta, importante dramaturgo (a él se deben exitosas comedias, como *Reinar después de morir* o *La serrana de la Vera*) y narrador (autor de la famosa novela *El Diablo cojuelo*).

²⁶ No puede olvidarse que en el soneto 188 de las *Rimas* (del Ciclo de los Mansos), también se aprovecha la bisemia producida por la palabra vega; pero en este caso tiene alusiones a un aspecto anatómico del pastor que reclama el regreso del manso robado («Aquí está vuestra vega, monte y selva», dice el verso 12, aportando connotaciones que pueden llegar a lo sexual, según lo desarrolla Mary Gaylord Randell, 1986). Y no es el único lugar donde en el mismo poemario se hace uso de la bisemia indicada. Remítase el lector al verso 9, del soneto 130, dedicado a Melchor Prado: «¡Que estén tan juntos una vega y prado!». Además, textos contemporáneos a las *Rimas*, como en *La Dragontea* testimonian la persistencia de Lope en el uso de esta bisemia; así se observa cuando, al comparar su obra con la de Pedro de Oña, *El Arauco domado*, el Fénix dice sentirse como una «vega humilde» (*Colección*, III, pág. 22).

La distancia entre elogiante y elogiado se minimiza por la apropiación de un discurso casi personal de Lope, lo cual se acentúa en la utilización de las máscaras, como se verá enseguida.

Si aquí vemos cómo los estilos y el tópico de la bisemia de ‘Vega’ se imitan, los escritores de los poemas del apéndice siguen también a su homenajeado retomando las máscaras que el poeta ha utilizado en los corpus de sus poemarios (los dioses o semidioses de la mitología grecolatina, por un lado; y el hortelano Belardo o el pastor —pastor del Tajo, aquí—, por otro). Se deduce de ello que la recepción cómplice consiente al poeta en sus impostaciones y acepta que debajo de tales impostaciones se encuentre Lope como él quiere ser visto: con una serie de características personales en las que se remarca su calidad poética, por virtud de la cual es igualmente solvente cuando habla de la guerra o cuando reflexiona sobre el amor; y es la condición de hombre enamorado la que sobresale entre las otras por el énfasis que se le otorga²⁷:

Ora, Belardo, en trompa sonora
cantes a Marte airado;
ora al suave Amor en dulce lira;
o gués el ganado
por la tierra sombrasa
que Ladón baña y el de Anfriso mira;
o la beldad que admira,
celebres de Lucinda, engrandecido
con su amor sin segundo;
siempre será tenido
tu claro plectro por milagro al mundo. (Antonio Ortiz de Melgarejo, vv. 1-11)

Es insoslayable el parentesco que existe entre este poema y otros de alambicada confección lopiana, donde no sólo el poeta está enmascarado, sino que toda la situación resulta una figuración interesadamente expuesta, ubicada en el Parnaso, el cronotopo mitológico. Los posibles objetos del canto —la guerra o el amor— son aludidos mediante las deidades que la tradición grecolatina les adjudica. Asimismo, es interesada la elección del oficio asignado al poeta, el de pastor que recorre los senderos que bordean los ríos arcádicos, el Ladón y el Anfriso²⁸. El plectro, que en este contexto

²⁷ Véase Sánchez Jiménez (2006: 20-79).

²⁸ Cabe la interpretación de que «el de Anfriso» sea una metonimia de Apolo, quien tenía las riberas de ese río como uno de sus lugares preferidos para pastorear los rebaños de Admeto. El

remite a la inspiración poética más que al palillo o a la púa con que se tocan los instrumentos de cuerda, corresponde a un campo semántico lejano a la realidad cotidiana y vulgar. Todo ello redundando en la misma representación idealizada de los personajes y los espacios referidos que constantemente ensaya Lope. Antonio Ortiz Melgarejo, quien le dedica esta canción, reproduce los esquemas compositivos caros al homenajeado, al punto de apropiarse también del tú poético inserto en el poemario: Lucinda. La filiación discursiva y temática raya casi en la dilución. Pocas veces como en este poema puede aplicarse la sentencia según la cual la imitación es la mejor forma del homenaje.

Otro aspecto destacable de esta canción —la única intercalada entre todos los sonetos dedicatorios—, es la referencia a la amada que hace que el yo empírico y el yo poético de los doscientos sonetos queden fuertemente imbricados. En otras palabras, en el poema de Ortiz Melgarejo el nivel de ficcionalización del yo real (empírico, en términos de Dominique Combe, 1999: 127-153) está casi a la par del que encontramos en el cuerpo del poemario.

En el extremo de las posibilidades expresivas de un yo empírico que se aproxima más al yo enunciante de las *Rimas*, se coloca un espejo sobre el ejercicio de la escritura donde se proyectan tanto elementos fundacionales de la poética de Lope como sus aspiraciones de escritor. Esto ocurre con el soneto adjudicado a Lucinda. Antes de emitir cualquier valoración sobre este poema, conviene mencionar que debido a la carencia de datos certeros sobre su verdadera autoría, nos vemos pisando el terreno de la especulación. El texto no nos deja alternativa, y es ahí donde se mueve también la crítica. Para Pedraza Jiménez, por ejemplo, la inclusión de esta composición es una «jugada» de Lope, pues la Lucinda de carne y hueso, Micaela Luján, «no sabía firmar, por lo que es más que dudoso que fuera capaz de escribir este soneto ni el que aparece al frente de *El peregrino* ni las doce redondillas que preceden a *La hermosura de Angélica*. Sin duda se trata de una superchería de Lope, al que le sobraban versos para atribuirlos a su amante» (1993: 182, nota xiii).

De ser cierto que el poema es del propio Lope, es posible aventurar que el escritor establece un puente directo entre la ficción y la realidad. Primero, adjudica la autoría del poema a un personaje creado (Lucinda), sobre la base

sentido laudatorio no se alteraría; la lectura de los versos 4, 5 y 6 solo cambiaría de la siguiente manera: «O tú, Lope, guíes el ganado por la tierra sombrosa que baña el Ladón y que Apolo mira».

de un personaje por todos reconocido como real (Micaela), que luego será recreado textualmente (en su equiparación con Eurídice); segundo, el mecanismo de ficcionalización se concreta en la transfiguración de Lope en Orfeo, protagonizando la historia con la que la mitología identifica a este personaje: músico/poeta divinizado al cual es dada la posibilidad de la recuperación de la amada desde el Hades, por las virtudes prodigiosas con las que tañía su lira. En la transcripción del soneto «De Camila Lucinda» solo se suprime el primer terceto:

Cuando como otra Eurídice, teñido
de sangre el blanco pie, mas no el deseo
de las injustas quejas de Aristeo,
pasando hubiera el agua del olvido;

el arco de su lira detenido
y en blanda paz sus almas el Leteo,
vieran mis ojos, español Orfeo,
segunda vez el resplandor perdido.

[...]

Por ellos [los versos] corra mi memoria asida,
que si vive mi nombre con tu fama,
del alma igualará la inmortal vida.

En estos versos se apela a las figuras mitológicas para potenciar las dimensiones de una inspiración artística y un amor que retan a la muerte, y se alude a que la fama eternizará el nombre de la amada asida a la memoria de los versos. No es otra la manera de construcción que se encuentra en los sonetos de las *Rimas*. Lo ilustran numerosos ejemplos donde Lope explota esa fórmula.

De estas observaciones se desprenden dos reflexiones. La primera es que la instancia de enunciación es diferente a la que da plataforma a los otros poemas dedicatorios, cuya escritura se acredita a personas reales, amigos del poeta. Aunque Lope hubiera escrito estos poemas, se presentan como ajenos, y por tanto cumplen con el proceso comunicativo haciendo patente la alabanza que portan, lo cual se cumple más todavía en el caso de lectores lejanos en tiempo y espacio del proceso de producción escritural. El efecto buscado en la recepción es que esta se adhiera a la admiración y el homenaje. La segunda reflexión cae en el terreno de la hipótesis, y es que en la atribución de la autoría a 'Lucinda', que mal esconde a Micaela de Luján, provoca más una interrogante que una afirmación contundente: ¿será que

Lope termina alabándose con la careta de su criatura poética para dar a entender que nadie podría alabarle mejor de lo que él podía hacerlo, mediante su genio de características imperecederas? Al hilo de esta idea se puede aventurar que, a través de los referentes mitológicos utilizados, Lope se presenta a sí mismo como una figura mítica, cuya poesía y personajes se han llenado de aliento vital, aunque sea sólo para alabarle en los preliminares de su obra.

Con el tema de la fama se presenta un fenómeno similar a lo que ocurre con la envidia. Al igual que esta, aquella también está presente en variados campos de la cultura materializándose en gran cantidad de poemas durante los siglos XVI y XVII, y encuentra cobijo en la emblemática de Alciato, Hernando de Soto y Sebastián de Covarrubias²⁹. Buena parte de estos poemas hace patente el alto valor que tiene la fama en el contexto inmediato de Lope³⁰:

Si la boca del tiempo, que devora
duros bronce y mármoles, la fama
robó tu nombre, y con ilustre llama
renace cada día con la aurora. (Baltasar Elisio de Medinilla, vv. 1-4)

La fama se pondera como el galardón que la posteridad otorga. Es decir, la valoración que trasciende las circunstancias espacio/temporales se

²⁹ Es destacable el contraste entre las maneras en que Alciato (76) y Covarrubias (28) representan la Fama. El primero tiene una visión positiva de ella. El epígrafe que preside su emblema se encuentra más en sintonía con la idea que alimenta los poemas del apéndice de las *Rimas*: «Que de las cosas altas nasce la fama». En cambio, el emblema de Covarrubias alude a la fama como equivalente a la calumnia, que es referida como la mentira que, similar al disparo de un cañón estridente y destructor hace crecer los hechos presentándolos mucho más grandes de lo que en realidad son: «La bala de una pieza que se inflama/ Corriendo por el aire conmovido/ Es símbolo muy propio de la fama/ Que volando de uno en otro oydo:/ Siempre acrecienta el fuego de su llama/ Diciendo, mucho más de lo que ha sido/ Y cuando se publica con mentira/ Es como el tiro que sin bala tira» (Véase Juan de Dios Hernández Miñano, 2015: 308, quien explora los orígenes de la idea de la Fama en el mundo clásico, con Ovidio —*Metamorfosis*— y Virgilio —la *Eneida*—; renacentista, con Ariosto —*Orlando furioso*— y Justo Lipsio —*Opera omnia quae ad criticam*—; y español de los Siglos de Oro: Juan de la Cueva —*Fábulas mitológicas y épicas burlescas*— y Quevedo —*La hora de todos y la fortuna con seso*).

³⁰ En el «Prefacio» a *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, María Rosa Lida de Malkiel (2006: 11) refiere que [en la antigüedad grecorromana y el Renacimiento] el amor a la fama es un impulso enérgico y fecundo de enorme importancia en la vida y el arte. La estudiosa sigue las huellas de Virgilio, Horacio y muchos otros que se ocuparon del tema para luego explorar el peso que luego tendría en la Edad Media.

La frecuencia con que Lope alude a la fama en sus escritos llega a la obsesión. Son innumerables las composiciones en las que aparece a lo largo de sus poemarios, y sin duda *Laurel de Apolo* es su más extenso canto a este motivo.

sobrepone a la opinión inmediatesta de los contemporáneos del poeta: «Ya la fama, con pluma de diamante, / vuestro nombre escribió contra el olvido / desde la blanca Aurora al negro Atlante» (Don Baltasar de Luzón y Bobadilla, vv. 11-14)³¹. La fama es, por otro lado, el sucedáneo de las honras heredadas, de los honores y de la corte; es también el peldaño que comunica con la divinidad, pues es de ella de quien se reciben los dones:

Si la fama a la vida no acompaña,
y tú la tienes, ¿qué mayor testigo
del don que el cielo repartió contigo?
Pues vive, escribe, imprime y desengaña. (Juan de Piña, vv. 5-8)

En este cuarteto, el último verso condensa una concepción de que la vida en Lope es escritura, y que la difusión de lo escrito tiene como objetivo principal el desengaño, es decir, la transmisión de verdades. Este fragmento ejemplifica la misión ética que el elogiador observa en nuestro poeta.

En apego a la retórica al uso, el concepto de divinidad implícito funde la noción filial con la tradición judeocristiana y la del panteón incardinado en el imaginario grecolatino. Por ello la gracia que pueden recibir los creyentes cristianos no se distingue de la inspiración de gentiles favorecidos por las deidades paganas del mundo clásico:

En Hércules, Atlante el grave peso
puso, que el cielo sólo dél confía,
temiendo si en otro hombro le ponía,
de la pesada máquina el exceso. (Don Diego Ágreda y Vargas, vv. 1-4)

Hércules y Atlante, claro está, pertenecen al panteón clásico, pero el cielo —utilizado frecuentemente en la época, como en el soneto de Juan de Piña, para metonimizar a Dios, a pesar de las minúsculas aquí— no alude a Zeus, sino que remite a una conceptualización cristiana de la deidad soberana que brinda techo a esas semideidades alternas.

En varios poemas se confiere una dimensión nacionalista a la obra del poeta, la cual, por la calidad que se le atribuye, compite con la producida en

³¹ De Luzón y Bobadilla existen pocos datos como poeta. Pedraza Jiménez aventura alguna información en la nota introductoria al poema dedicatorio que forma parte del apéndice (1993: 180, nota xii); pero en la *Addenda et corrigenda* al Tomo 1, 421, la enmienda ofreciendo datos sobre las propiedades que tuvo y sólo mantiene el aserto de que Luzón le dedicó unas quintillas a don Juan de Arguijo en los preliminares de *La hermosura de Angélica*. Pedraza Jiménez, Tomo II de la Edición crítica de las *Rimas*.

los lugares y épocas enaltecidos por sus prohombres de letras³². De acuerdo con esto, la obra de Lope hace que los hispanos no envidien ninguna de las naciones tradicionalmente gloriosas por su literatura (Grecia e Italia), pues él es tan notable como lo fueron los escritores que dieron brillo a las letras de esas naciones. El hecho de que el poema que más se aboca a este asunto —el de Juan de Aguilar— esté en latín, contribuye a potenciar la intensidad del mensaje: se está haciendo la comparación con los clásicos en su mismo idioma, al menos en el que ellos fueron dados a conocer más a menudo:

Parnassi splendor, decus inmortale sororum,
 Bellerophontaei quas alit humor equi,
 vindice te Hispanus merito non invidet Argis
 Maeonidae, aut Latio grande Maronis opus:
 nec tibi, Plaute, sales, tibi dulcia verba, Terenti,
 nec faciles Senecae cum gravitate modos.
 Sive etenim silvas gracili modularis avena,
 Pieria cantas seu fera bella tuba;³³ (Juan de Aguilar³⁴, vv. 1-8)

³² Los términos *nación* y *nacionalista* se usan aquí con la advertencia de que portan conceptos en constante eferescencia. Es en el Renacimiento cuando estas voces empiezan a adquirir la significación que tienen actualmente, pero que no es sino hasta el siglo XVIII cuando el concepto de *nación* inicia un proceso de consolidación en los imaginarios occidentales, principalmente en los países latinoamericanos que se afirman como naciones en contra de los países colonizadores. Numerosos estudiosos concuerdan que es en el siglo XIX, cuando en España, la idea de *nación española* se afina con mayor intensidad, no sin polémica y choques entre puntos de vista encontrados. Para una reflexión más profunda y exhaustiva sobre la conciencia nacional en Lope, véase Veronika Ryjik (2011: 1-20).

³³ He aquí la traducción del poema de Aguilar que ofrece Antonio Carreño:

Oh luz del Parnaso, oh gloria inmortal de las hermanas
 que la fuente del caballo de Belerofonte nutre,
 gracias a ti con razón el hispano ya no envidia a Grecia
 por la ingente obra de Homero, ni al lacio por la de Virgilio,
 Ni a ti, oh Plauto, la sal, ni a ti, oh Terencio, las palabras dulces,
 ni los versos fáciles, pero graves, de Séneca.
 ya entones canciones silvestres con el frágil caramillo,
 ya cantes las feroces guerras con la trompeta de las Piérides. (*Rimas humanas y otros versos*, pág. 113)

³⁴ Juan de Aguilar fue muchos años profesor de Retórica. Erudito y académico cercano a Lope, dejó numerosas cartas de su autoría en latín, lengua en la que también se probó como poeta. Véase Bleuca, (1989: 20-21, nota al pie de página).

El poeta no es equiparado aquí a los dioses, semidioses o héroes mitológicos, como ocurre en numerosas oportunidades, sino con los hombres de letras que en su ejercicio inmortalizaron sus ‘cunas’.

Para los panegiristas, pues, España se llena de gloria por prohijar a este ingenio, referido desde la admiración y el cariño:

Lope, tu pluma (si el amor no engaña,
que Amor suele engañar y más conmigo),
atrévome a decir (si lo que digo
sufre la envidia) que es honor de España. (Juan de Piña³⁵, vv. 1-4)

Y así como España en toda su extensión se ve honrada con tal hijo, lo propio ocurre con Madrid, la ‘patria chica’:

No sólo es digno de que ganes nombre,
y le gane Madrid, cual madre tuya
honrada de tenerte por su hijo; (Diego Jiménez de Cabredo, vv. 9-11)

Con efectos similares a los que se trataron cuando se revisó la identificación entre vega del río y el apellido Vega, en el soneto de Luis Vélez de Santander (Luis Vélez de Guevara) la humanización del río es tal que este elemento naturalmente inanimado es presentado como vulnerable al cansancio (como consecuencia de dar cabida a tanto barco portador de tesoros) y es conminado a abandonar sus lugares de reposo para que escuche los poemas de Lope, que a fin de cuentas le reditarán más oro que los tesoros mencionados:

Padre Betis que, en húmidas recovas,
sobre urnas plateadas dormir sueles,
cansado de sufrir tantos bajeles
en que el metal del sol al indio robas;
oblíguete a salir de tus alcobas,
asiéndote a algún árbol de Cibeles,
coronado de olivas y laureles,
calzado de cristal, vestido de ovas,
la lira de un pastor de Manzanares,
que fue del Tajo vega y maravilla,

³⁵ Piña fue sin duda, de todos los panegiristas que aparecen en las *Rimas*, el más cercano a Lope, a quien acompañó en numerosas ocasiones de gran importancia personal y familiar (boda con Juana de Guardo, profesión como monja de Marcela, amén de oficios de alcahuete en las épocas de juventud de ambos amigos). Lope correspondió a ese apego, dedicándole numerosas composiciones. La estrecha amistad entre Piña y Lope está consignada desde las primeras hasta las últimas biografías de Lope.

cuyo fruto tus márgenes guarnece.
 Si por el que te dan remotos mares
 ganaste fama al fin este a tu orilla,
 más que la plata y oro te enriquece.

Este poema importa porque conecta directamente con algunos elementos que Lope moviliza para la composición de uno de sus más notables sonetos por el trato que tiene con el mismo río, el Betis (soneto XII de las *Rimas*). El discurso funde dos imaginarios: uno es de orden pragmático, que ubica al objeto en su dimensión real, por el cual el río es referido por su nombre y caracterizado por una gran riqueza, debida a la cantidad de tesoros americanos que transportan los bajeles que surcan sus aguas; el otro imaginario es el del río idealizado, complemento fluvial *sine qua non* del *locus amoenus*. Tal fusión no altera la consabida función que la convención le ha asignado, como testigo y confidente. El sustrato de tal figuración es de orden mitológico y encuentra su prenotoriedad básicamente en la tradición grecolatina, y de ahí pasa a la poesía hispana del siglo XVI, donde el río aparece humanizado³⁶.

Junto a estos ocho aspectos ya analizados aparece otro que debe considerarse de forma independiente, puesto que corresponde a un orden más general (incluso, se extiende a textos no catalogados como literarios), y es el concerniente a la utilización de un registro discursivo de la elegancia y el decoro. A pesar de que el aspecto que se trata en este apartado puede resultar demasiado trivial, por evidente, no puede dejarse de lado en este análisis, pues en el conjunto de los otros elementos que sirven para perfilar la voz autoral la dicción ocupa una función prominente.

Todos los poemas preliminares aquí tratados participan de una misma dicción refinada, la cual tiene el propósito de elevar el registro discursivo a cierta exquisitez que provoca el ámbito de decoro donde los enunciadores ubican al destinatario. El lenguaje utilizado (que se requiere para hablar del Parnaso o de espacios similares) 'acaricia' al referente, lo dignifica, lo enaltece y le confiere una insuperable jerarquía no solo literaria, sino también moral y espiritual³⁷. Para ejemplificar tal estilización del lenguaje, atiéndase el de los fragmentos que se han citado a lo largo de este trabajo.

La elegancia de la forma, que no desentona con la utilizada en la época, pretende encarecer la apreciación que se tiene del escritor alabado; por ello

³⁶ Véase Fernando de Herrera (*Poesía*, págs. 279, 327, 431, 523 y 530).

³⁷ Véase Bajtín (1997), especialmente, el apartado «La palabra en la vida. La palabra en la poesía».

la elección léxica equivale al superlativo, ya que solo así se corresponde con la valoración que manifiesta el contenido de los versos³⁸. Se habla en estilo grave (solemne) porque así demanda la gravedad (excelsitud) del personaje del que se habla. No obstante la estilización exhibida en el cuidado de las formas, el registro discursivo no alcanza a intersectar la hiperelaboración (culterana).

Además, consecuencia de la elevación del objeto del halago, se presenta el autorrebajamiento tópico del enunciante, que se declara casi un vasallo, en términos de la destreza poética:

Bien sé que es atrevimiento
sin letras tomar la pluma
con mi humilde pensamiento
y hacer suma en quien no hay suma
de letras y entendimiento. (Agustín de Castellanos, vv. 1-5)

O que definitivamente quien elogia obliga a su canción — humanizada— a que se detenga porque, como diría Teodoro, personaje de *El perro del hortelano*: «No digo más, porque lo más ofendo / desde lo menos [...]» (Vega, *El perro*, I, vv. 764-765): «No más, canción, que entiendo / que cuanto más te alargas / quedo más corto, y a Belardo ofendo» (Antonio Ortiz Melgarejo, vv. 45-47).

Conviene ahora contrastar estos poemas dedicados a Lope con el que él dedica a Juan de Arguijo, a quien van dirigidas las *Rimas*. En una apreciación general se ve una estrecha correspondencia entre aquellas composiciones y la del Fénix en cuanto a sus dos aspectos constitutivos: la figuración sublime de un destinatario y la retórica que él cree es la apropiada para tal sublimación. De esta suerte, el poema prologa (en una función similar a la que tiene el soneto inaugural de las *Rimas*) el corpus, resaltando el peso amoroso que tienen las composiciones, caracterizando a la amada (metaforizada como luz y como esfinge enigmática) y acentuando la pose de amante atormentado en la que se asume el yo, que por su atrevimiento es sujeto a punición:

¿A quién daré mis Rimas

³⁸ De entre los múltiples ejemplos que podrían entresacarse de la tradición poética en lengua española, recordemos el sonorísimo «Responso a Verlaine», de Rubén Darío, un texto ejemplar de cómo la forma —el registro discursivo principalmente— enaltece al referente. Este poema es una muestra de cómo la estrategia discursiva atraviesa geografías y se actualiza en todas las épocas.

y amorosos cuidados,
de aquella luz trasladados,
de aquella esfinge enimas?
¿A quién mis escarmientos?
¿A quién mis castigados pensamientos? (vv. 1-6)

En la respuesta a estas interrogantes retóricas, el personaje histórico –don Juan de Arguijo– es transformado en el personaje legendario (Mecenas) y mitológico (Apolo, Orfeo y Museo), suma de una serie de cualidades que prácticamente lo divinizan:

A vos, famoso hijo
de las musas, que sólo
a vos, de polo a polo,
para su centro elijo;
a vos, asilo sacro,
soberano de Apolo simulacro.
A vos, Mecenas claro,
dulce, divino Orfeo,
clarísimo Museo,
de los ingenios faro;
porque a vos dirigidas,
más que sus versos letras, tendrán vidas. (vv. 7-18)

Por un lado está la caracterización meramente retórica del elogio pero, por otro, hay una alusión a la condición real de don Juan de Arguijo como mecenas de poetas, pues, como Veinticuatro de Sevilla, Arguijo en efecto fue un hombre influyente económica y políticamente, quien ejerció la poesía y auspició a otros poetas menos afortunados que él³⁹. Si eso ocurre con el tú del poema, desde el lado del yo se observa que el enunciado sitúa al enunciante en un doble vasallaje: como un ser inferior en cuanto a sus cualidades de escritor y como un subordinado por la diferencia en lo que respecta a las posibilidades económicas.

La ubicación del lugar geográfico es también idealizada (estetizada). Por ello la circunstancia real (el río Betis geográficamente identificable) es desplazada por un Betis de fantasía, crecido por las lágrimas del enunciante, capaz de envenenar el océano.

³⁹ Nota e, de la edición de Carreño (1998: 104).

Al final, en un ejercicio de *captatio benevolentiae* que llama la atención, el enunciante se declara derrotado ante la empresa de hablar de las «cosas amorosas» para mejor dedicarse a los asuntos de la guerra:

Para mayores cosas
 levanto el armonía
 del plectro que solía
 tratar las amorosas,
 por si ver si el laurel verde
 hallo en las armas, que en amor se pierde. (vv. 31-36)

En todos los aspectos que se han destacado del poema se encuentra una correspondencia en la dicción, actitud y figuración del otro, y que en él están prácticamente las mismas características de los demás poemas del apéndice. El matiz surge porque sobre las mismas filiaciones estilísticas y composicionales se asoma la conciencia de un escritor que conoce los tres niveles de la escritura, marcados por la estética clásica, donde la lírica (estilo humilde) queda en gran desventaja con respecto a la epopeya. Aunque en el fondo no haya ‘sinceridad’ del hablante, se evidencia el reconocimiento de una tradición que no puede ser ignorada⁴⁰.

En una recapitulación de este análisis del apéndice poético de las *Rimas* es posible reconocer una serie de elementos de gran valor para el trazado de la enunciación; más precisamente, para visualizar la construcción que se brinda de la figura de autor que diseña Lope desde una otredad cómplice (una otredad que prácticamente no lo es, pues muestra un horizonte de expectativas muy afín al del Fénix). Mediante un registro discursivo exquisito se sublima la figuración del escritor y se crea una retórica con la que se representa en él una habilidad poética fuera de serie, y es así porque se lo figura como un elegido por la divinidad para portar las grandes verdades. Se establecen los valores principales a los que aspira un escritor del momento —la fama es el bien máspreciado, ya que eleva al

⁴⁰ Hay que considerar que para las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del XVII, estaba vigente la disputa sobre los niveles de prestigio que tenían los diferentes géneros. Una categorización basada en estos niveles se había postulado desde los grecolatinos y se acentuó en la Edad Media, con el principal comentarista de Virgilio, Servio. Como nos recuerda Sánchez Jiménez, para este gramático la rueda (*rota*) virgiliana: «se basaba en entender la secuencia formada por las tres obras mayores de Virgilio, las *Églogas*, las *Geórgicas* y la *Eneida*, como una jerarquía de los géneros poéticos —bucólico, didáctico y épico— [...] y de diversos tipos de estilo literario —bajo, medio, sublime— [...]». Sánchez Jiménez (2006: 163-164), quien actualiza las ideas expuestas por E. Curtius (1958: 287, nota 36).

escritor a una especie de Olimpo, donde permanece al margen de las iniquidades del mundo—. Esta valoración del escritor encuentra su concreción en el mundo real por el anhelo de gozar del reconocimiento social al proyectar la nobleza del espíritu y la virtud artística hacia el ámbito de la nobleza social. Se alude a esto mismo mediante la reiteración de la recepción envidiosa, con lo cual se avisa de un diálogo a veces tenso y conflictivo que Lope establece con algunos de sus contemporáneos. Los poemas contribuyen a la autofiguración de Lope como escritor, estableciendo una órbita donde se mueve la instancia discursiva desde la que se envía el mensaje que las *Rimas* constituyen; además, proporcionan un adelanto de los juegos de enunciación que complejizan las relaciones entre el yo empírico y el yo poético, anunciando una orientación hacia determinada poética. Con ello, estos poemas adelantan la estrategia discursiva que da lugar a la oscilación (y a veces al ensamble) entre la ficción propiamente literaria y el referente histórico.

No está de más hacer hincapié en que las observaciones que aquí se han vertido están filtradas por la consideración de que el discurso de todos los poemas encomiásticos —unos más, otros menos— está marcado por la retórica de fines del siglo XVI; por tanto, no deja de reconocerse el elemento formulario que los envuelve. Aun así, pueden sostenerse las conclusiones a las que este análisis ha arribado, identificando su validez en cuanto a lo que puedan portar «en serio» estos mensajes poéticos e intentando separar la paja del grano (aunque desde otra óptica esa paja tiene tanto valor como el mismo grano).

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, Andreas. *Emblemas*, Madrid, Nacional, 1975 [Alciato, *Emblemas de Alciato, traducidos en rhimas españolas*. Añadidos de figuras y de nuevos Emblemas en la tercera parte de la obra por Bernardino Daza Ponciano en Lyon 1549.]
- ALLEN, John Jay, «Introducción», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Cátedra, 1977, págs. 9-45.
- ARREDONDO, María Soledad, Pierre CIVIL y Michel MONER, eds., *Paratextos en la literatura española*, Madrid, Colección de la Casa de Velázquez, 2009.
- BAJTÍN, Mijail M., «Autor y héroe en la actividad estética» y «La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica», en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*, trad. de Tatiana Bubnova, Barcelona, Anthropos, 1997, págs. 82-105 y 106-137.
- CAMPILLO, Antonio, «El autor, la ficción, la verdad», *Daimón, Revista de Filosofía*, 5, 1992, págs. 25-46.
- CARREÑO, Antonio, «Amor 'regalado'/amor 'ofendido': las ficciones del yo lírico en las *Rimas* (1609) de Lope de Vega», en *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey Ribbans*, ed. de Ann L. Mackenzie y Dorothy S. Severin, Liverpool, Liverpool University Press, 1992, págs. 73-82.
- , «El *Laurel de Apolo* de Lope de Vega y otros laureles», *Bulletin Hispanique*, 106.1, 2004, págs. 103-128.
- , «Estudio preliminar», en Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y otros versos*, Madrid, Crítica, 1998, págs. vii-cv.
- , «La alegoría de la letra: las *Rimas* (1609) de Lope de Vega», en *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos*, ed. de Juan Villegas, Irvine, University of California Press, 1993, págs. 87-98.
- , «Introducción», en Lope de Vega Carpio, *Poesía I. La Dragontea, Isidro, Fiestas de Denia, La hermosura de Angélica*, Madrid, Biblioteca Castro/Fundación José Antonio de Castro, 2002a, págs. ix-xlv.
- , «Introducción», en Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos y La Gatomaquia*, Madrid, Almar, 2002b, págs. 9-115.

- CAST, David, *The Calumny of Apelles: a study in the humanist tradition*, New Haven, Yale University Press, 1981
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha* [1605], ed. de Francisco Rico, México, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara, 2004.
- , *Don Quijote de la Mancha* [1605], ed. de John Jay Allen, vol. I, Madrid, Cátedra, 1977.
- COMBE, Dominique, «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía», en *Teorías sobre Lírica*, ed. de Fernando Cabo Aseguinolaza, Madrid, Arco Libros, 1999.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Emblemas morales* [1611], ed. de Carmen Bravo Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.
- CURTIUS, Ernest Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, vol. I, México, FCE, 1958 [1948 primera edición en alemán].
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Estudios sobre Lope de Vega*, 2ª ed., Madrid, CSIC, 1967.
- FEBRE, Lucien y Henry-Jean MARTIN, *La aparición del libro*, trad. de Agustín Millares Carlo, México, F.C.E., 2005.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «El “otro” como definidor del “yo”», *RILCE*, 26.1, 2010, págs. 56-61.
- FERRER VALLS, Teresa, «Cristóbal de Virués», en *Diccionario filológico de la literatura española. Siglo XVI*, ed. de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2009.
- FOUCAULT, Michel, *¿Qué es un autor?*, Tlaxcala, La Letra, 1990.
- GAYLORD, Mary M, «Proper Language and Language as Property: The Personal Poetics of Lope’s Rimas», *Modern Language Notes*, 101, 1986, págs. 220-246.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas*, ed. de Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, 3a. ed., Madrid, Aguilar, 1972.
- , *Sonetos completos*, ed. de Biruté Ciplijuskaitė, Madrid, Castalia, 1985.

- GÜELL, Mónica, «Paratextos en algunos libros de poesía del Siglo de Oro», en *Paratextos en la literatura española*, ed. de María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner, Madrid, Colección de la Casa de Velázquez, 2009, págs. 19-35.
- HERNÁNDEZ MIÑANO, Juan de Dios, *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias. Iconografía y doctrina de la Contrarreforma*, Murcia, Universidad de Murcia, 2015.
- HERRERA, Fernando de, *Poesía castellana completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.
- JAMMES, Robert, «Introducción», en Luis de Góngora y Argote, *Soledades*, vol. I, Madrid, Castalia, 2001, págs. 7-157.
- LACARTA, Manuel, *Diccionario del Siglo de Oro*, Madrid, Alderabán, 1996.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, 2ª ed., México, FCE, 2006.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, Baltasar *Elisio de Medinilla y la poesía toledana de principios del Siglo XVII. Con la edición de sus «Obras divinas»*, Madrid/Frankfurt, Vervuert, 1999.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, «Sobre el prólogo del *Quijote* de 1605 y su complejidad intencional (Notas para una clase)», *Ínsula*, 400.1, 1980, págs. 7, 32-33.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Introducción», en Lope de Vega Carpio, *Rimas I [Doscientos sonetos]*, Ciudad Real, Castilla La Mancha, 1993, págs. 9-119.
- , «Addenda et corrigenda al Tomo I», *Rimas*, vol. II, Ciudad Real, Castilla-La Mancha, 1994, págs. 414-432.
- PORTÚS, Javier, «Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro», *Anales de Historia del Arte. Homenaje al profesor Julián Gallego*, número extraordinario, 1981, págs. 135-149.
- RICOEUR, Paul, «La función hermenéutica del distanciamiento», en *Hermenéutica*, ed. de José Domínguez Caparrós, Madrid, Arco/ Libros, 1997, págs. 115-133.
- RILEY, Edward, *Don Quixote*, London, Allen & Unwin, 1986.

- RIPOLL, Begoña, *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.
- RIQUER, Martín de, *Cervantes, Pasamonte y Avellaneda*, Barcelona, Sirmio, 1988.
- , *Introducción al Quijote*, Barcelona, Crítica, 1990.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *Manual de estudios literarios de los Siglos de Oro*, Madrid, Castalia, 2003.
- RYJIK, Veronika, *Lope de Vega en la invención de España: el drama histórico y la formación de la conciencia nacional*, Woodbridge, Suffolk, Rochester, NY, Tamesis, 2011.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis, 2006.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales*, vol. II (M-Z), Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arcadia* [1598], ed. de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 2001.
- , *El perro del hortelano/El castigo sin venganza*, ed. de David Kossoff, Madrid, Castalia, 2001.
- , *Laurel de Apolo* [1630], ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.
- , *Obras poéticas. Rimas – Rimas sacras – La Filomena – La Circe – Rimas Humanas y Divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989.
- , *Rimas humanas y otros versos*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Crítica, 1998.
- , *Rimas*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, 2 vols., Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.