

LA IMAGEN DEL HUMANISTA TEORIZADOR: POÉTICA METAPOÉTICA DE LOPE DE VEGA (EN FILIGRANA SONETÍSTICA)

Yolanda Novo
Facultad de Filología
Universidade de Santiago de Compostela
15782. Santiago de Compostela
feynovo@usc.es

TÚ EL PRIMERO, BIENQUERIDO TONY, y, a zaga de tu huella, tus mejores discípulos y deudores en faenas lopescas, o aquellos que llegaron a esta evidencia por otros caminos, ya habéis demostrado con rigor y pormenores que todas las ficciones poéticas no dramáticas en verso de Lope de Vega, sobre todo aquellas acogidas finalmente al formato de libro “de autor”, están altamente metaficcionalizadas.¹ Lo están, como bien se ha dicho, en virtud de una compleja enunciación lírica y lírico-épica en la que la voz poliédrica se autorrepresenta implícita y teatralmente en figuraciones, imágenes y hasta mitos que enmascaran y/ o exhiben caleidoscópicamente una instancia decididamente autorial: la del vate “Lope de Vega” hacedor de buena y nueva poesía desde múltiples prismas, conducentes a enunciados heterogéneos en los que reformula desde su credo todas las posibilidades retórico-formales y semánticas del lenguaje poético de su tiempo.

En la simulación de autobiografismo poético así construida sin tregua en una muy larga carrera poética, las voces ficticias pergeñadas aparentan verosímilmente transferir directamente, sin mediaciones, la del escritor poseedor de ese nombre, convertido así, oblicuamente, en el sujeto actancial o ‘persona’ (y también personaje) de su multiforme discurso. En éste, y en las sucesivas operaciones editoriales de cambio de imagen que implicaron las ediciones estratégicas de los siete libros de poesía contenedores de “rimas” que Lope preparó y publicó en vida, se fue autorretratando indirectamente el poeta como fecundo Fénix capaz de travestirse y renovarse a sí mismo al apropiarse, para reciclarlas desde su impronta y convicciones, las modulaciones y cambios que la praxis más ‘nueva’ del Parnaso culto de su entorno iba determinando. Dentro de cuya sociedad aspiró a ser el mejor y a obtener merecido prestigio (y también premio y sostén áulico), alentado por la seguridad en la valía propia, pero también por vanidad y ambiciones que sólo en parte fueron ingredientes de la retórica de su propia ficción.

Al tiempo de visibilizarse y reivindicar su porte y valía de poetizador por estos medios e imposturas tan sutiles, las propias rimas y versos de ese sujeto trascendido en ‘Lope poeta’ también dibujaron al teorizador, esto es, al artífice que enuncia una Poética propia en la que, bajo otra identidad ficticia que aquí trataré de delinear tras el análisis de algunas muestras sonetísticas, reflexiona acerca de la poesía lírica y lírico-épica y del proceder que culmina en el arte de componer versos, alcanzando a tocar prácticamente todos los contornos problemáticos del fenómeno poético: desde su génesis hasta la encarnadura en escritura susceptible de transmitirse, ser leída y juzgada por otros. Todo entrañaba un interrogarse metafísicamente, en serio o con ironía, acerca de la naturaleza, origen, formas, funciones, materialidad, soportes, resortes y pragmática de la poesía en sí, entendida en su doble faz de actividad espiritual y mental y de materialidad o tejido de palabras compuestas sobre el papel en que el mensaje queda escrito. E inscrito, claro, en un circuito más amplio: el compartido por su hacedor y por el destinatario o el lector, en cuya instancia se incluía la comunidad poética circundante, esa a la que Lope, como todos sus colegas de oficio, y ya dentro de un ámbito también mercantil, destinaba sus libros de poesía para ganarse su buena dosis de *auctoritas*.

Para hablar de todo ello el sujeto se vale de autorreferencialidades poemáticas y, en un salto cualitativo importante respecto de ellas, compone una ficción metapoética que las entrenza. Cumple aclarar que la metapoesía en sentido lato no fue un invento lopesco, si nos atenemos a la practicada por algunos de sus coetáneos y, sobre todo, a la cadena de *topoi* metaliterarios, escriturarios y librescos que sorteán la poesía clásica occidental y que, del Petrarca a Garcilaso –por mencionar sólo la tradición vigente desde nuestro primer Siglo de Oro–, se venían instaurando en la poesía áurea: sería ocioso rememorarlos aquí porque otros ya lo han hecho en sus hitos más sobresalientes. En este sentido, debe distinguirse entre la autorreferencialidad canónica y modelizada en ciertas clases poéticas y la metapoesía propiamente dicha, pues aquélla no siempre deviene en ésta.²

En el caso de Lope, la metapoesía no quedó aislada en ciertos textos, sino que se expandió en muchos poemas de esa estirpe que, por establecer una red compacta y organizada de ideas, dan lugar a una Poética. Esta teorización tiene, pues, la singularidad de haberse dispuesto diseminada premeditadamente en multitud de textos en verso, de cuya *materia* fue el asunto principal o bien un motivo con fuerte entidad y con su propia tópica.³ Así la explicitó el poeta: disgregada y esparcida en la dicción de muchísimos poemas, sobre todo en los recogidos por él en sus siete libros sucesivos, aquellos volúmenes premeditados en los que en mayor o menor proporción se hallan “rimas” líricas.⁴ Ello le otorgaba a tal meditación teórica, entre otras cosas, la impresión

de un contumaz y sostenido *in fieri* muy acordado con la factibilidad o realización histórica de lo que postulaba, ya que la propia praxis, el propio poema, se resuelve en términos proporcionales a la teoría que en él se defiende. De esta forma, la poética invisible en la práctica del poema se suma a esta otra más señalizada en el interior del mismo.

Ciertamente, las meditaciones acerca de la poesía tangible encarnada en palabras y escritura –la de su tiempo y la propia– y otras cuestiones afines que en este breve espacio volveré a desgranar, conforman un *ars* teórico fragmentario, por estar enunciadas erráticamente en retazos poemáticos al hilo de esos siete volúmenes a los que me vengo ateniendo. Es obvio que el poeta había descartado el armazón de una matizada y demorada exposición en prosa con estructura convencional de “Arte Poética” atenta a modelos renacentistas. Lope quizás no quiso o no pudo hablar del fenómeno poético, con lo mucho de inexplicable o inefable que encierra, sino con el idioma que a ello le es propio y a brochazos muy intensos, entrecortados, dejando iluminaciones y destellos parciales de un campo muy vasto cuyos claros del bosque se muestran orgánicos cuando el lector discreto los recompone y observa sus nutridas intertextualidades.

A reconstruir los trazos principales de este sistema de ideas así sugerido y que, a pesar de forjarse desde registros de la voz aparentemente discrepantes en ocasiones, considero coherente y sin contradicciones, me aplicaré en las líneas que siguen, con el objetivo de dar respuesta a los tres grandes interrogantes que plantea: ¿por qué razón ningún otro de los contemporáneos de Lope fue tan reiterativo en ficcionalizar la problemática de la poesía desde su propio ejercicio? ¿Por qué lo hizo disponiendo atomizadas las nociones o los matices de una misma idea? ¿qué otra imagen ficcional de sí mismo deseaba fervientemente legitimar el autor cuando operaba de esta forma?

Es tan abrumador el número poemas en que Lope usa el mismo material que el del referente para elucidar su teoría de la poesía,⁵ que el tema bien merece una tesis doctoral que determine por completo este *corpus* metapoético y reconstruya e interprete el sistema de ideas que refrenda y puntualiza, confrontándolo con el expuesto en las pocas prosas en que se atrevió a teorizar sobre la poesía –en sí, la suya o la de otros– este poeta mejor dotado, en suma, para la alquimia de hacer versos que para explicarlos en un tratado teórico.⁶ En mis calas textuales, ya que la brevedad se impone, me atenderé solamente a las rimas primeras lopianas más expresivas de esa Poética, y, dentro de ellas, a uno de los formatos *multa in parvo*: el soneto, un molde corto, condensador de sentidos y con valores epigramáticos, que, a la altura de Lope, en virtud sobre todo de su fuerte presencia en cancioneros petrarquistas, había adquirido, sobre otras, una gran capacidad de dicción confesional,

meditativa, reflexiva e indagatoria –que hoy llamaríamos “lítica”–, autorretratística, en suma, del yo en conflicto en trance de explorar su propia conciencia y pensamientos para expresarlos sintomáticamente, con impresión de autobiografismo. El soneto, pues, resultaba apto para la indagación y la asertividad que toda poética requería en términos muy amplios. Al seleccionar seis de entre los 203 de las primeras *Rimas* según la edición de 1604, iré citando tangencialmente otros sonetos con los que interrelacionan a lo largo del amplio arco temporal –treinta años– que separan la edición de este volumen de ese otro contrapunto suyo de senectud que son las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* (1634). Vayan por delante todas las deudas contraídas por mis comentarios con los análisis que de estos sonetos ya se han realizado, incluidos los plasmados en las anotaciones profusas y excelentes que han merecido por obra de José Manuel Blecua, Felipe B. Pedraza y Antonio Carreño en sus respectivas ediciones.⁷

Las primeras *Rimas* (1604) recogen en lo esencial aquello que toda la obra subsiguiente del Fénix –ya sea en clave seria o burlesca– va a postular en forma metapoética: la poesía como expresión del sentimiento vital por excelencia: el amoroso, que es lo mismo que igualar la poesía a la transposición ficcional del dinamismo de la naturaleza, el cosmos y el espíritu humano. La poesía así entendida y escrita deja la vida en todas sus manifestaciones alzada en un monumento intemporal contra el olvido, dotado de perennidad y trascendencia, merecedor de la fama inmortalizadora.

En el SONETO I (“Versos de amor, conceptos esparcidos”, prólogo del *canzoniere* neopetrarquista que abre), a modo de síntesis preliminar que luego irradia sus motivos al resto del cancionero, se resumen las ideas esenciales sobre el origen, génesis, naturaleza y finalidad de la poesía. Se hace a través de un coloquio íntimo del yo lírico –en pose de autor y poeta– con sus propios versos “esparcidos” y “de amor”;⁸ al interpelarlos para rogarles que, si son rechazados por quien los ha inspirado –una musa de carne y hueso y no del coro castálido–, busquen su propia esencia o “centro”, la voz se dirige a la poesía inmaterial y abstracta ya traducida a forma, es decir, a los versos “paridos”, en hábil uso de metaforismo genético. Estos tienen su núcleo generador en el amor, entendido como el eros o deseo del otro (y de lo otro) y como una plenitud vital en el *afectus* por todo lo vivo, que aquí se representa entre el de dos actantes: el sujeto-amante y la amada hermosa que inspira el genio connatural al vate. El amor así entendido es una creación espiritual de índole simultáneamente afectiva y mental (“altos pensamientos”), es asimismo “idea” (platónica) de un modo de estar en el mundo muy sensitivo, equiparado con la “sangre” de vida misma. Este es núcleo conceptual que se actualiza en el poema, generado en el alma, en la intensidad (“furia”, “llamas”) de las pasio-

nes en ella alojadas, en el dolor (“cuidados”), en el “abismo”, tropiezos o errores (“laberinto”) que su esencia compleja depara sorpresivamente a cualquier ser humano. Tierra, agua, fuego y aire remiten a la esencialidad (“centro”) del poetizar igualado al vivir, ya traducido en “conceptos” sentimentales que el *genius* ha concebido después del trance creativo o furor poético que nada debe a las musas: la materia ha adquirido forma mental y luego poética.

El objeto receptor del amor-poesía –la amada– representa de esta suerte al lector ideal y “natural” de los versos poemáticos, para que en ese viaje hacia el tú cobren vida propia –en sabia reformulación del topos horaciano del autor que despide a su libro para que su mensaje se lo apropien otros. Si ella no los aceptase, el poema tendrá que regresar a su propio núcleo generador: a esa su esencia espiritual e intemporal simbolizada por los “vientos” y preexistente al *pathos* primigenio que lo alumbró en “rimas”. No obstante, antes de llegar a manos de quien lo inspiró, el poema ha andado solo por el mundo, como un ente abandonado por su procreador, a modo de hijo expósito que puede ir de mano en mano entre desconocidos⁹ y susceptible de ser alterado hasta hacerse irreconocible para todos, a excepción de su progenitor.

Al apuntar esto en realidad se está hablando del poema también como un artefacto visible, plástico –la “materia” espiritual ínsita en los “conceptos” de amor cobra una “forma” a la vez, al recuerdo de nociones aristotélicas–, artefacto logrado por la escritura sobre el papel. El discurso sugiere, asimismo, el problema de la escritura poética, que en la teorización de Lope llegará a alcanzar un lugar preponderante, asentado en la ficción aquí esbozada: sentir, vivir, poetizar, amar, sufrir y escribir son lo mismo, o al menos son partes de un proceso absolutamente vital y vivencial. Es evidente la conexión de estas ideas con las que en el SONETO 190, *A unos papeles rompidos* (“Papeles rotos de las propias manos”), se vierten acerca de los papeles poéticos como hijos reconocibles y aceptados sólo por quien los parió, quien, como otro Saturno, los engulle desengañado (“os vuelvo a mis entrañas rotos”) para que así retornen a re-entrañarse como “hijos del alma”.

En consonancia con todo ello, en el SONETO 66 *A Lupercio Leonardo* (“Pasé la mar cuando creyó mi engaño”) reaparecen metafóricamente tres de los elementos arquetípicos del mundo según los presocráticos (fuego, mar, cielo), de nuevo asociados a la vitalidad inherente al amor y a la fuerza generadora del alma implicada en el acto creativo: el alma “cuenta” (habla) y la “pluma” escribe: la voz siempre está implícita en la letra. En estas alusiones metafóricas se esconde una reflexión más completa –que irá saliendo en sonetos sucesivos de este y otros libros– sobre los ingredientes del proceso que materializa lo poético en escritura (pluma o cálamo, tinta, papel, mano, letras, borrones, borradores...). El poema habla del acto silencioso de coger

la pluma, de escribir sobre el papel en blanco y del instante de quedarse el poeta a solas con él en el escritorio para esbozar graffias y borrones tras usar la tinta hecha de sangre y lágrimas, de conferir a los papeles la forma de poema, el instante de pulirlos, o el de romperlos por despecho... o de editarlos para difundir el texto, comunicarlo, aunque entrañe el someterlo al plagio, a la incompreensión y a las tiranías de los editores. La poesía deviene en una carnalidad de graffias vivas que son traducción de la vida en trance de ser escrita por el poeta. He aquí, muy resumida, una poética de la escritura que se dice a medida que se hace.

La equivalencia pluma-amor-vida (feliz o infeliz) se amplifica, entre otros muchos, en el SONETO 70 (“Quiero escribir y el llanto no me deja”), donde se instituye el llanto como desahogo emotivo del sentir –doloroso, en este caso– necesario al conflicto existencial que lleva a un poetizar escribiendo. Se postula, pues, que la poesía es casi conmutable con su escritura: las lágrimas del que sufre son tinta invisible, de forma que el rostro del sujeto-poeta desdeñado se muta en pliego de papel donde se estampan los signos-rescoldos del amor, un amor frustrado que transforma en página inerte el poema (“que cuanto escribo y lloro todo es muerte”, reza la conclusión).¹⁰ Existen reiteradas menciones de la pluma como sujeto activo del “alma” del poetizador (soneto 146), ora en trance de manchar el blanco de la página con signos, a modo de pincel elocuente (véase al poeta en figura de pintor, como en el soneto 156, en el que resuena lejanamente el *ut pictura poesis* horaciano) o a la manera de un instrumento musical (Poeta-músico) que arranca sonidos al silencio, ora quedándose el cálamo en el aire debido a la insuficiencia y corteidad de las letras para plasmar el sentimiento que las motiva. La visión de la poesía como lenguaje insuficiente ante lo inefable, ya implícita en Garcilaso y en la mística, la recrea Lope, por caso, en el soneto 37, donde el dolor extremo puede llegar a impedir “la voz articulada”.

Sin embargo, el poeta tiene otros instrumentos además de la pluma: es cantor, es hablador, cuenta y dice con la “lengua”, canta palabras con su plecetro, lira o zampoña. Lo escrito se hace compatible con lo oral, la mano de la pluma con el ingenio que mueve la voz, los versos con los suspiros, de suerte que la poesía halla una materialidad humanizada que, por su cualidad de signo visible, trasciende al hombre y a la vida, se perpetúa más allá del tiempo y fija o detiene la vivencia originaria, condenada a ser recuerdo u olvido. El SONETO 133 es expresivo de esta sublimación de pluma y lengua en el lugar espiritual de la divinidad, en los “cielos” donde ambas se trascienden porque salvan del paso del tiempo aquellos gestos y actos promovidos por el objeto amado (dar la vida, ver, desear, conocer, admirar, encender la pasión).

La fama que, así entendida, se concede la dicción escrita, incluso por encima de otras artes como la pintura, es asunto de muchos otros textos, entre ellos el SONETO 17, si bien aquí en un registro encomiástico parejo a los abundantes en los elogios de las letras del Siglo de Oro. Otra forma de trascendencia la deparan los “versos” y “papeles” que funcionan como reliquias, prendas y exvotos del amor, como sucede en el SONETO 149, y también en los 162 y 190. A su luz quizás se entienda mejor que Lope equipare poesía y pintura o poesía y escultura, ya que estas otras dos artes también otorgan perennidad a la vida en sus reflejos artísticos.

Esta obsesiva atención a la escritura como plasmación matérica de la expresión poética va más lejos: alcanza a toda una valoración de imprentas, librerías y bibliotecas, es decir, de los depósitos y soportes físicos de ese objeto precioso en que la escritura poética se alberga: los libros, estimados como parte de un ideal moral neoestoico que busca en el placer de transitarlos –siempre que sean buenos– el bien y la virtud. Confluye aquí la fe del Humanista en las capacidades de cambio y regeneración humanas deparadas por la escritura y la lectura, ideal éste al que el buen poeta y la buena poesía no podían ser ajenos. El SONETO (de la “Segunda parte” de *Rimas*) titulado *Natura paucis contenta*, y que no en vano se aloja al final del volumen, indica la línea ética a la que se orienta también el *ars* poético lopesco tal y como se vino entendiendo: como algo que, además de vivencial y lingüístico, puede vivirse (y debe escribirse) desde un *ethos*, pues exige la honestidad del vate y sirve de refugio moral para el dolor o el desengaño de quien escribe. Implícitamente, se reivindicán dos cosas más: una, el acto de lectura (y, con él, el de escritura) como una forma de vivir auténtica y sabia, conforme a los dictados de la vida plena, la otra, la biblioteca no archipédantica como el ámbito perfecto para custodiar el resultado del acto de escribir=vivir, teñido de esta suerte de valores y hábitos austeros y silenciosos.¹¹ Implícitamente, queda la vida entendida como un gran libro escrito por Dios y por la Naturaleza, que se reviste por ello de dignidad. Por esta vía, cualquier poema o poemario se contamina de la dignidad de su soporte, contagiada a la escritura-amor-vida. De aquí también el valor salvífico de la práctica de la poesía desde un ideal de vida y de creación horaciano, permeado de neoestoicismo.

En esta línea, también el libro de poemas entraña algo más: la posibilidad de diálogo con otros antes que él escritos, que viene a plasmarse en defensa de la cita y la referencia eruditas hechas con buen tino (“Ajena es la materia, propio el arte”, reza uno de los versos de *La hermosura de Angélica* de 1602)¹² y de la *aemulatio* compuesta, incluso de la erudición docta poco evidenciada, ya que la escritura poética es un importante instrumento de comunicación entre los humanos. Y en este otro diálogo entran en juego los lectores, a quie-

nes hay que hacer llegar, para mejorarlos en valores y sensibilidad humana, esa poética de la poesía transida de neoplatonismo, horacianismo, aristotelismo y teología. Por ellos y para ellos, los lectores, la Poética lopianense defiende la dicción natural, émula del fluir de la Naturaleza, llana, pura, fácil y clara, pues re-transmite la quintaesencia misteriosa de la vida. Lope afirmó una vez que la poesía había de costar mucho trabajo al que la escribiere y poco al que la leyere, y este convencimiento lo trasladó sumariamente al verso que cierra uno de sus sonetos del *Burquillos* (“Livio, yo siempre fui vuestro devoto”): “oscuro el borrador y el verso claro”. Por eso en la poética lopesca no tienen cabida los excesos de la poética cultista *more gongorino* ni la oscuridad, contra las que el Lope real arremetió dentro y fuera de la polémica con Góngora y, luego, con los gongorinos.

Los poemas metapoéticos de su *Burquillos*, con los que contribuyó a ello, pese a carecer de espacio para demostrarlo aquí, son expresivos de una Poética semejante a la de *Rimas*, si bien en clave irónica y paródica que ofrece el envés de lo mismo. Por eso, al buscar la unidad teórica de las notas dispersas en estos seis sonetos metapoéticos de *Rimas*, y en todos los demás en cuyo análisis aquí no cabe entrar, queda en evidencia que para Lope la materia genuina del poema fue la vida en su flujo constante de amor o unión de contrarios, idea que Lope explicitó, al recuerdo de Cicerón, en una de las prosas que flanquearon los doscientos sonetos de estas primeras *Rimas* en la edición de 1602: “Tota poesis amatoria est”. El propio quehacer poético ese resuelve, entonces, un acto de amor.

Aunque las *Rimas humanas y divinas del Lcdo. Tomé de Burquillos* (1634) no serán en esta ocasión objeto de análisis, todas ellas están traspasadas de cabo a fin de metapoesía: todos los asuntos de este libro de vejez, paródico y burlesco, se tratan desde un profundo hablar de la poesía y de las exigencias del buen poeta a través de la parodia y la burla de los malos poetas y la mala o desnortada poesía, sin dejar títere con cabeza. Lope lo consigue al inventarse el heterónimo Burquillos y, en gesto muy cervantino, esconder su voz bajo la de un Lope-‘autor ficticio’ encargado de editar los papeles y borradores de ese otro primer autor, prototipo del poeta que habla entre burlas y veras, ajeno a las vanidades del mundillo poético de entonces, decantado en apariencia por una poesía clara, llana y castiza pero inclinado a escribir oscuramente, ‘a lo gongorino’, para subsistir. Poeta pobre, famélico y amante de una tal Juana, la anti-musa lavandera del río Manzanares de pies grandes y manos deformadas de jabonar paños. Prototipo de un poeta, en fin, que escribe para poder comer caliente sin trabajar y que, con su forma de hacer poesía en clave de un antipetrarquismo empapado de sátira, ironía y broma, pone patas arriba todas las convenciones de la poesía culta de la época. Pero

no las claves del ideario poético que ya estaba en las primeras *Rimas*, que subsiste en este libro porque el ideario y la praxis del heterónimo Tomé lo refrendan *a contrario*. A pesar de que no hay tiempo de detallar el refrendo de la poética antedicha con el discurso metapoético sonetístico de Tomé-Lope, opto por reproducir solamente algunos de los versos más expresivos de los sonetos primero y último de los 162 previos a *La Gatomaquia*, aquellos que diseñan un cancionero antipetrarquista en su apertura y cierre:

“que en lengua pura, fácil, limpia y neta / yo invento, Amor escribe, el tiempo lima” (del soneto prologal, titulado *Desconfianza de sus versos*),

“Mas tengo un bien en tantos disfavores / que no es posible que la envidia mire: / dos libros, tres pinturas, cuatro flores”, según expresa el sonetocolofón del cancionero burlesco (*Discúlpase el poeta del estilo humilde*).

A pesar de que otros muchos sonetos de estas *Rimas* burguillescas deberán, cuando menos, citarse¹³ para su análisis en otro lugar a efectos de lo que vengo tratando, no quiero dejar de reproducir aquí otro que es una verdadera síntesis de los principios más estables de la Poética lopesca:

RESPONDE A UN POETA QUE LE AFEABA ESCRIBIR CON CLARIDAD,
SIENDO COMO ES LA MÁS EXCELENTE PARTE DEL QUE ESCRIBE

Livio, yo siempre fui vuestro devoto,
nunca a la fe de la amistad perjuro;
vos, en amor, como en los versos, duro,
tenéis el lazo a consonantes roto.

Si vos imperceptible, si remoto,
yo blando, fácil, elegante y puro;
tan claro escribo como vos oscuro:
la Vega es llana y intrincado el soto.

También soy yo del ornamento amigo,
sólo en los tropos imposibles paro
y deste error mis números desligo.

En la sentencia sólida reparo,
por que dejen la pluma y el castigo
oscuro el borrador y el verso claro.

Ese abanico de motivos y tópicos metapoéticos específicamente lopianos llegan a componer una Poética porque abordan los problemas producidos entre el acto de creación en sí y la comunicación establecida por el producto escrito con su entorno social. Se detiene a explicar el proceso de escritura en el que, además de los utensilios que le son propios (cálamo, tinta, mano, papel, letras) y de los borradores sucesivos en los que se pule y lima el texto, interviene la materialidad del libro y la imprenta que lo hizo posible. El libro

de versos, pues, encierra todo un mundo de creatividad anclado en el genio y en la inspiración que lo promueve, derivado luego a un proceso espiritual que activa imaginación, memoria, ingenio y sentimentalidad en el acto de concebir su sustancia, hasta llegar a plasmarla como conjunto de grafías, sonidos, rimas y texturas gramaticales con sentido. Entonces, el poema, desde el verso al libro, adquiere el valor de una segunda vida promovida por un segundo Dios, y toma la forma de un microcosmos en miniatura de apariencia “natural”, al que, además de colores, formas y sonidos, le es consustancial una biografía fingida, una vida simulada que puede llegar al seudónimo y al heterónimo y que, para ser tal, posee una sentimentalidad definida por el amor entendido como eros (deseo) y *afectus*: los dos grandes motores de la vida. De aquí la dimensión metafísica y ética de la creación poética y del poema, y, con ellos, de la lectura, de las librerías y de los objetos llamados libros, que, en sabia reformulación de *topoi* neoestoicos y de creencias humanistas, se presentan como agentes de sabiduría y perfeccionamiento humanos. De aquí también que el colorido y sonidos de ese microcosmos libresco emparenten la poesía con la música y con la pintura, en sagaz reconversión de los mitemas de Orfeo y Apolo y del *ut pictura poesis* horaciano.

Trasunto de un *Deus pictor* o *Deus musicus*, el poeta, entonces, desde el universo de su sentir más hondo, ha de aplicar un *ars* o *tejné* sobre lo sentido que modele y module el instante de gracia de la inspiración o furor poético activador de su genio e ingenio por varios caminos. En primer lugar, creando el escenario que es el poema en sí, componiendo una escena casi teatral con sus actantes y actores, como si en este pequeño universo de letras y signos el fingimiento de una vida, la ficción de un aparente biografismo literario de autores ficticios sucesivos (Lope-el sujeto lírico-el cantor-el letrista-actantes poetas, entre ellos un tal “Lope”), se consumase en el poeta de amplia carrera y *curriculum*, que habla con conocimiento de causa de lo propio y ajeno. Y pone a dialogar la invención suya con otras invenciones ajenas, por obra de la imitación compuesta, pero también con las propias –los versos de Lope como subtexto de ellos mismos, Lope como fuente de Lope–, esto es, haciendo literatura desde la misma literatura y sus convenciones y códigos. Y más tarde o a la vez, describe todo el proceso de transformación en escritura que deje constancia material de lo ficticio y convierta el tejido así logrado –el texto– en ente autónomo vivo y problemático, susceptible de recibir encomios y censuras, de entrar en polémicas y diatribas, de ser enjuiciado y de que su dueño –el poeta– enjuicie a otros.

Y se asienta el idioma del poema en las opciones gramaticales, poéticas y retóricas que históricamente se le ofrecen, en su caso en la llaneza estilística y la claridad de significado, en opción firme por una poesía asentada en con-

ceptos y cultismos pero contrapuesta a sus excesos y a los de la erudición docta conducentes a la oscuridad, que se cuestionan con mayor efectividad allá donde se parodian (*Burquillos*), es decir, donde se muestra el dominio de su propia retórica para subvertirla (toda parodia, además de ser un acto de subversión, es un homenaje a lo subvertido, porque muestra conocerlo en profundidad). Y en esa poética dicha metapoéticamente se instala, asimismo, la(s) biografía(s) que se inventó para sí mismo Lope, gracias a tantas voces y caretas en las que se sublimó en versos que daban la imagen de un escritor de oficio, consciente hasta la saciedad de su profesión, que escribe como un quehacer solitario, en compañía de otros libros que le traen, a su vez, voces del pasado al presente, poeta perteneciente a la cultura de la escritura y de la imprenta, cuyos problemas conoce, honesto y fiel con la tradición más señera de su país, conforme, al modo de un filósofo neoestoico y platónico alejado de vanidades, con lo que se le reconocía, porque sabía que el tiempo diría la última palabra acerca de sus escritos.

Se observa en todo ello, en mi opinión, que el contrapunto serio/ burlesco existente entre *Rimas* y *Rimas de Burquillos* no contradice en lo esencial los pilares básicos u obsesiones teóricas de Lope: sin discrepancias, en estos dos libros esenciales al respecto, fue desarrollando matices de unos pilares conceptuales básicos desde otras ópticas, a modo de sucesivas amplificaciones de motivos centrales.

Quiero terminar respondiendo, hasta donde se me alcanza, a los tres interrogantes que la Poética metapoética de Lope lanzan a los que sabemos que su simulación de autobiografismo encerró fuertes dosis de un narcisismo ficcional, muy bien avenido con el de los versos mirándose y analizándose en su propio espejo, que es lo que por sí misma comporta una poética de esa estirpe. Habida cuenta del atomismo errático con que dispuso textualmente (*dispositio*) los microtextos en que unas y otras nociones se conforman, y la consiguiente transversalidad en la obra poética completa lopiana de esos apuntes o cuestiones de Poética (no ajenos a las de Gramática y Retórica que la acompañan), queda en total evidencia que el Fénix fue el poeta de su generación que más y con más implicaciones practicó el arte de la metapoesía con esos fines. Mas, ¿por qué y para qué? Adentrémonos en la lectura de los subtextos entrañados en todo ello.

En principio, usar la poesía como vehículo para hablar de las problemáticas de ella misma concedía a quien así operaba el mismo prestigio, rango y elocuencia que a la Poesía lírica y épica se le atribuía desde los cánones del Parnaso áureo. La dignidad propia y el reconocimiento de la sociedad poética para quien así “pensaba la poesía” vendría, pues, a resultar muy superior que la de los tratadistas del asunto en prosa teórica. Siempre y cuando, claro está,

las piezas diseminadas (*dispositio*) se viesen como partes del sistema de ideas (*inventio*) que trazaban. Esta operación de reunificación, encaje y reorganización, en la que había que descubrir los puentes que entre unas y otras establecía esa dicción metapoética (*elocutio*) y los guiños eruditos ocultos en ella a tradiciones teorizantes antiguas y modernas, sólo podrían efectuarla los más diestros en descifrar la dificultad y la agudeza conceptista y compositiva que presuponían. En consecuencia, Lope estaba procurándose un nuevo tipo de autoridad literaria y defendiendo para sí una poética de este corte “difícil” y “docto” a su manera: esa poética que, a pesar de estar igualmente radicada en su praxis, tantas veces le estaba siendo negada en vida, por no reconocida o soslayada, por parte de aquellos lectores competentes y poderosos de su tiempo que redujeron malintencionadamente todas sus formas de hacer poesía a la llaneza del casticismo.

Aunque Lope reitera o rehace, cuando le conviene, ideas y nociones que en las más próximas poéticas del Pinciano (1599) y de Luis Alfonso de Carvallo (1602) se habían comentado en forma de tratados convencionales, una vez descartada la forma adoptada en ellos, da la impresión de que la opción metapoética que eligió para la suya Lope también, al paso, se procuraba una suerte de autoanotación: se iba “anotando” a sí mismo en su complejo proceder como poeta, sin exhibir erudición filológica... La exégesis o autocomprensión de sus modos y estímulos como escritor de versos podrían venir a suplantar el escondido deseo de que sus versos, como los de su admirado Garcilaso, o el Góngora ya en vida tan “comentado” al paso de ser atacado o defendido en sus realizaciones poéticas más arriesgadas, fuesen objeto de comentarios semejantes: sabemos que Lope mismo se reconocía, claramente ya a la altura de *Rimas* (1604), como un poeta de categoría pareja a los clásicos y, por ende, virtualmente (y en justicia), comentable. En este sentido, y ya que Lope tuvo que leer, sin duda, al Garcilaso anotado por Herrera, salido de imprenta en 1580, o sea, en fechas próximas a sus inicios en el oficio poético, las *Anotaciones* herrerianas al cabo de los años vendrían a ser para Lope un referente anhelado para sí, que si otros no se lo aplicaban, podía *more metapoético*, aplicarse. De hecho, las de Herrera no eran una poética demasiado convencional: la teoría se formalizaba en notas dispersas, pero trabadas, en las que el Divino o nuevo Petrarca español se explicaba a fondo a sí mismo como poeta cultista casi tanto como a Garcilaso... En ausencia del merecimiento de anotaciones ajenas, el Fénix podría haberlas sustituido por el enunciado anticanónico de su propia poética, en la que ciertamente anota su propio quehacer de forma sólo visible para los doctos: metapoéticamente hablando a trechos fragmentarios. A esos receptores también habría

dirigido los escolios y citas que adornaban los ladillos del *Isidro. Poema castellano* (1599) o del poema de *Rimas* (1604) “A la creación del mundo”.

En cuanto a la erudición poética con tino y a la *aemulatio* compuesta que no debe notarse y superarse, se reivindican asimismo para la buena poesía en toda la poética metapoética lopian, a través de un proceder agazapado en guiños e intertextualidades de los propios versos que piensan y hablan, sin explicitar su linaje, desde fuertes componentes platónicos (furor o genio, ideas, el alma o espíritu como su alojamiento), aristotélicos (mimesis de la naturaleza, imágenes visibles que se graban para siempre en el corazón o la mente del que las contempla, la distinción de materia y forma) y horacianos (*ars y/l o ingenium, decorum*)... A mi juicio, esta erudición docta, por no explícita, reviste al teorizador y a la teoría de un *ethos* neosenequista y neohoraciano atento a la virtud y nobleza que las palabras confieren a las cosas y nociones que designan. No neutralizaba así Lope la inexcusable distancia entre las palabras y las cosas inherente al decir metapoético, sino que, por estar estableciéndola, proponía restaurarla. El *ethos* teórico suyo se estribó en el sincero ensimismamiento de verse a sí mismo al crear y escribir, en la meditación sobre esta su intrahistoria como creador de versos identificados con el fluir y el magma de la vida (pasada y presente), comprometido con la escritura como una ascesis para mejorarla y revivirla, sublimada, en el propio poema.

Por eso la ética o moral que subrepticamente se postula en su poética como la mejor para el lenguaje poético culto es la que reposa en el *genus* epidíctico: celebrativo de la bondad de la vida (=buena poesía), elegiaco de lo mejor que se ha ido y que el recuerdo rescata para sublimarlo en el poema, y también vituperador, cuando hace falta, de la degradación del lenguaje poético por obra de artifices inmorales respecto de su oficio. No parece casual que de nuevo Herrera, ahora ya el autor del poemario de 1582, *Algunas obras de Fernando de Herrera*, pueda ser el referente práctico de esta ética poética, proyectada, como en el caso del Divino, en los espacios de lo celebrativo y lo elegiaco para, de fondo, encontrar la glorificación del poeta en la propia poesía. Lope parece haber refuncionalizado y refundado para su poética metapoética, lejanamente, las creencias de la praxis herreriana y algunos de los modos en que la teorizó para sí.

¿Qué otra pose de sí mismo, qué imagen autorial de Lope queda, en definitiva, perfilada en este juego metapoético lopesco convertido en Poética? La del Humanista que, además de saber escribir poesía, alcanzaba a meditar sobre su metafísica y moral, sobre las cuestiones gramaticales, poéticas y retóricas que la sustentaban problemáticamente al hacerse texto. Un Lope-Humanista que, por imbricarlas en una ética y en una intrahistoria, abrazaba así, de manera muy peculiar, todos los saberes y estrategias de los *Studia*

Humanitatis: Gramática, Poética, Retórica, Historia y Filosofía moral. A través de una pose de este calado tenía la ocasión de proyectarse bajo la imagen del poeta culto y erudito porque leer hace sabio..., capaz, por lo mismo, de ficcionalizar en sus poemas todos los “saberes” propios de un buen Humanista: el amoroso, el moral, el histórico... y el estrictamente poético. Nuevamente resuena Herrera bajo el trazado de esta imagen del “Humanista Lope”, quien ya en los contornos de 1604, fecha de publicación de sus *Rimas* en Sevilla, aspiraba a ser reconocido como un poeta cultista, de un cultismo sin excesiva afectación (como el herreriano de 1582) que se congraciaba con el conceptismo y sus agudezas. Las ironías y parodias burlescas de “Tomé de Burguillos” deben leerse, entonces, de este modo: como homenaje (lo es toda parodia) y reafirmación (la ironía dice lo contrario de lo que dice) en una poética cultista de abolengo humanístico que, cuando se degrada, quiebra la sustancia de la poesía en sí.

La autobiografía ficcional del autor, que como hombre se había formado en el sistema de estudios jesuítico del Colegio Imperial de Madrid y, luego, en la Universidad de Alcalá, se enriqueció, pues, de la “persona” o autofiguración del Humanista apto para teorizar sobre el quehacer poético. En esta pose acaso podamos ver el rostro más completo y complejo de todos los que se inventó. Pues en él convergen y se enmascaran todas sus demás máscaras, autofiguras humanas y divinas, imágenes y mitos de sí como poeta serio y burlesco: Apolo, Orfeo, Filomena, Narciso, Burguillos, Ícaro, Eróstrato, Fama..., presididos, como mucho, por la musa de la escena teatral por excelencia: Talía.

Y al proyectarse en el mundillo literario del entorno, tantas veces hostil o desatento a estos guiños y sutilezas, como lo que realmente fue, un poeta conceptista y cultista con muchas facetas y registros, Lope tal vez estaba tratando de polemizar en silencio y, ante todo, de posicionarse frente a esos otros mitos suyos ya en alza y difíciles de anular: el cervantino de “monstruo” de fecundidad e ingenio, el que por sí mismo alentó de genio y prodigio de la Naturaleza, el del amante inveterado que “contaba”, cifrados, sus amores en sus versos... Pues no le bastó la fama obtenida por mediación de estas identidades *de iuventute*: ya en la madurez, quiso y ambicionó la fama del Humanista que, con su trabajo y saberes, adquiriría la honra propia y se la otorgaba a la nación a la que pertenecía, una honra y un honor que jamás desvinculó en sus ficciones de una ética de cuño neohoraciano enraizada en la moral práctica, que es lo mismo que decir en todos los recovecos de la vida humana, algo que parece situar a la musa Polimnia, la de la poesía moral, como guía de su poesía más metafísica: la metapoética.

Resta preguntarse si los lectores de sus versos metapoéticos advirtieron la singular Poética construida a través de ellos, así como todo ese entramado de intenciones y sentidos que escondían. Salvo que la incomprensión de su poesía fuese un tópico lopiano sin sustrato vivencial y real, cosa que no es cierta, como ya se ha demostrado, por mucho que *pro domo sua* lo hiperbolizase el Fénix, la respuesta es a todas luces negativa. Tal vez de la frustración y del desencanto que ello tuvo que producirle procedan buena parte de las quejas y lamentos vertidos en las elegías de vejez, las pullas del Burguillos, la sátira de la envidia, las quejas por los hurtos o plagios de sus poemas, los ataques de *La Filomena* a los “pájaros nuevos”, el gusto por los “laures” poéticos... Más allá de su valor de motivos poéticos caros al propio Lope esforzado en reivindicar su forma de escribir poesía, deberían entrocarse –para ser interpretados a nueva luz– con esa faz del Humanista pintada en su Poética metapoética, siempre fiel, a pesar de sus variaciones y modulaciones a lo largo de su carrera, a aquel lema que orlaba el escudo grabado en la edición de los doscientos sonetos de las posteriores *Rimas* de 1604 embutidos en *La hermosa de Angélica, con otras diversas rimas* (1602): “Virtud y Nobleza, Arte y Naturaleza”: “Virtud” del lenguaje poético (*perspicuitas*) y de la “persona” de la que emana, “Nobleza” o prestigio de ambos compartidos con el de la evolución de la propia lengua castellana apta para la más alta poesía, “Arte” o artificios que trascienden la lengua común en poesía y también *ars* que los explora y explica, “Naturaleza” superada por el arte siempre igualado al dinamismo y a la intemporal fuerza de la vida en todos sus ámbitos. Una vida de la cual el decir poético forma parte porque un ser vivo, el poeta, encuentra en los altibajos y dinamismos que le son propios, su talento, creatividad e ingenio para llegar a trasponerlos en sus versos. Creo que esta convicción jamás llegó a desdecirla Lope a través de sus muchas máscaras diacrónicas ni en los diversos talantes desde los que enunció o sugirió el credo que en esos dos versos seminales se resumía acertadamente.

NOTAS

- * Este trabajo se inserta en mi actividad como miembro del Proyecto de Investigación de Excelencia sobre “Edición crítica y anotación de comedias de Pedro Calderón de la Barca”, dirigido por el doctor Luis Iglesias Feijoo, de la Universidad de Compostela (España), que para el tramo temporal 2007-2012 se concreta en las *Partes Quinta y Sexta* y se identifica como “Proyecto HUM2007-61419/ FILO. Proyecto de tipo C-Consolider”.
- 1. Junto a otras obras sobre el tema, de entre las que destacan libros y artículos de Dagenais, Egido, Gaylord Randel, Grieve, Heiple, Mascia, Pedraza Jiménez y Sánchez

Jiménez, hemos consultado los monumentales trabajos de Antonio Carreño sobre auto-figuración, máscaras, y el papel del “yo” en la poesía de Lope de Vega, así como las ediciones preparadas por él. El interesado los puede encontrar en la bibliografía del maestro, en este mismo volumen.

2. No me detendré aisladamente, por ello, en tantas autorreferencialidades que, ya desde los *Rerum vulgarium fragmenta* de Petrarca, por no ir más lejos, eran canónicas en ciertas modalidades poemáticas áureas. Por ejemplo, el *conmiatto* de tantas canciones petrarquistas, o las metáforas que otorgan el poema a su dedicatario con la mención del acto de “cantar” alabanzas y gestas con la “lira” u otro instrumento musical en que se traspone la voz poética, o bien el “decir” al que la “lengua” del sujeto poético propende a instancia de encomios o de cuitas, recuerdos y decisiones erradas, a las que “voz” y “pluma” se entregan para sublimarlas o exorcizarlas. Tampoco aisladas crean una ficción metapoética expresiva de una “poética” las autorreferencias a algún rasgo definitorio del propio poema, como las de la elegía y la epístola de Garcilaso dirigidas a Boscán (“Mas ¿dónde me llevó la pluma mía?! Que a sátira me voy mi paso a paso,/ y aquesta que os escribo es elegía”; “ni será menester buscar estilo/ presto, distinto d’ornamento puro/ tal cual a culta epístola conviene”).
3. Esta autopoética la ahormó Lope en muchas convenciones del decir poético barroco disponibles por entonces: neopetrarquismo amoroso serio (profano y religioso) y burlesco, bucolismo de abolengo virgiliano, horacianismo, ékfrasis y descriptivismo, melancolía y élegos, comunicación epistolar, poesía de alabanza, moralidad neosenquista, poesía ocasional de justas y certámenes, polémicas y diatribas, laureles encomiásticos, fábulas mitológicas, épica culta..., sin poner reparos tampoco a los diversos géneros y moldes poéticos: a excepción de la canción tradicional-popular, cualquier otra tipología poética fue apta para el tema, con preferencia por la silva y la epístola cuando de moldes extensos se trataba.
4. Me refiero a *Rimas* (1604), *Rimas sacras* (1614), *La Filomena, con otras diversas rimas y prosas* (1621), *La Circe, con otras rimas* (1624), *Triunfos divinos, con otras rimas* (1625) y *Laurel de Apolo, con otras rimas* (1630). El libro póstumo *La Vega del Parnaso* (1636) pudo haberlo dejado preparado Lope antes de morir, pero no hay evidencias contundentes de ello.
5. Los más destacados versos y rimas metapoéticos no sonetísticos que van sorteando su amplia trayectoria desde *Rimas* (1604) se acrecientan ante el bombazo gongorino de 1613 a 1625, y se concentran, sobre todo, en la *Segunda parte* de la fábula mitológica “La Filomena”, en la fábula *La Circe*, en ciertas silvas metaliterarias que engrosan las de “Apolo” (1604) y las de *La Gatomaquia* (1634), con la mediación insoslayable de las del *Laurel de Apolo*. Amén de tantas epístolas (sobre todo las de *La Filomena* y *La Circe*) y ciertas églogas de vejez. Lo metapoético se afianza mucho en todo el ciclo de senectud, representado asimismo, en algunos textos del libro póstumo *La vega del Parnaso* (1636).
6. Buena prueba de ello es que cuando se encontró ante tal tesitura respecto de su propio arte de hacer comedias, optó por explicarlo parcialmente, con cierta desgana y mucho de ironía, en un poema en verso (el “Arte nuevo”) que, si no se concilia con la poética invisible escondida en sus cientos de comedias, resulta muy insuficiente para dar cuenta cabal de todos los extremos y matices de ella. Y ya que al paso menciono

su teatro, no me olvido de que el famoso soneto explicativo de la forma en que se compone un soneto (“Un soneto me manda hacer Violante”) se integra en el recitado de un personaje de la comedia *La niña de Plata* (ca. 1617).

7. Los sonetos de *Rimas* los reproduzco por la edición de Pedraza Jiménez, cotejada con la de Carreño. Los del *Burquillos*, cuando se traigan a colación, por la edición de Antonio Carreño. Y los de *Rimas sacras* aludidos al paso, por la edición de Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez.
8. Ya se ha subrayado la hipálage o trueque de atributos del primer verso y la fecunda intertextualidad de este con los sonetos 1 de Petrarca y Garcilaso, así como con el 298 del propio Petrarca. Algunos de sus tópicos también se enraizan en los de algunos prólogos en prosa del XVI.
9. Horacio, Catulo, Boscán y tantos otros precedentes están detrás de estos motivos concretos, como ya se ha venido señalando.
10. En el soneto XXIX de *Rimas sacras* (1614) también la pluma se alarga en la “mano” que la sostiene, que así la humaniza. En este segundo libro lopiano también hay en otros sonetos un *dictum* metapoético que, en conexión con el que comentamos, enriquecen la Poética de Lope con ribetes más platónicos, morales y, sobre todo, teológicos.
11. Aunque sea salirse de *Rimas*, el soneto *Multum legendum sed non multa* (“Libros, quien os conoce y os entiende”), de *La Filomena*, reitera nuevamente la poética de la buena lectura (y escritura) de los libros sabios, que son pocos, mientras que en la epístola “A Barrionuevo” se denostaban falsas y cadavéricas librerías.
12. Creo que la incorporación a la Segunda parte de *Rimas* del romance “A la creación del mundo”, todo él anotado en los márgenes con la indicación de fuentes clásicas por el propio Lope –que así, en un ejercicio humanístico *pro domo sua* se autoanota– debe entenderse en este sentido, y lo mismo la considerable cantidad de citas eruditas que sortean el poema descriptivo “Descripción de la Abadía”. De la misma forma que pienso que la silva “Apolo” y la “Epístola a Barrionuevo” de esta otra sección de *Rimas*, en su fustigamiento de los malos poetas y la mala poesía del tiempo de Lope, de los hurtos y plagios por este sufridos, expanden hacia la crítica literaria transida de polémica y sátira el arte de la poesía delineado en la sección sonetística del libro que me ocupa.
13. Pienso en los titulados *El conde Claros al Licenciado Tomé de Burquillos* (“España, de poetas que te honoran”), *Cuenta el poeta la estimación que se hace en este tiempo de los laureles poéticos* (“Llevome Febo a su Parnaso un día”), *Ni se atreve a pintar a su dama muy hermosa por no mentir, que es mucho para poeta* (“Bien puedo yo pintar una hermosura”), *Disculpa la humildad del estilo con la diversión de alguna pena* (“Versos de almíbar y de miel rosada”), *Dice cómo se engendra amor, hablando como filósofo* (“Espíritus sanguíneos vaporosos”), *Que no es hombre el que no hace bien a nadie* (“Dos cosas despertaron mis antojos”), *Madruga a escribir el poeta y toma por achaque el enfadarse del mundo para volver a dormir* (“Tomé la pluma, Fabio, al gallicinio”), *Dice el mes que se enamoró* (“Érase el mes de más hermosos días”), *Encarece su amor para obligar a su dama a que lo peine* (“Juana, mi amor me tiene en tal estado”), *Discúlpase con Lope de Vega de su estilo* (“Lope: yo quiero hablar con vos de veras”), *Cortando la pluma, hablan los dos* (“-Pluma, las musas de mi genio autoras”) y *Rasgos y borrajos de la pluma* (“Lazos de plata y de esmeralda rizos”).

ANEXO: SONETOS SELECCIONADOS DE “RIMAS” (1604)

1

Versos de amor, concetos 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 fuiste 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 este áspid hermoso no os aceta,
 dejad la tierra, entretened los vientos:
 descansaréis en vuestro centro mismo.

66

A Lupercio Leonardo

Pasé la mar cuando creyó mi engaño
 que en él mi antiguo fuego se templara;
 mudé mi natural, por que mudara
 naturaleza el uso y curso el daño.
 En otro cielo, en otro reino extraño,
 mis trabajos se vieron en mi cara,
 hallando, aunque otra tanta edad pasara,
 incierto el bien y cierto el desengaño.
 El mismo amor me abrasa y atormenta
 y de razón y libertad me priva:
 ¿por qué os quejáis del alma que le cuenta?
 ¿Qué no escriba decís, o que no viva?
 Haced vos con mi amor que yo no sienta,
 que yo haré con mi pluma que no escriba.

70

Quiero escribir y el llanto no me deja;
 pruebo a llorar y no descanso tanto;
 vuelvo a tomar la pluma y vuelve el llanto:
 todo me impide el bien, todo me aqueja.
 Si el llanto dura, el alma se me queja;
 si el escribir, mis ojos; y si en tanto

por muerte o por consuelo me levanto,
de entrambos la esperanza se me aleja.

Ve blanco, al fin, papel y a quien penetra
el centro deste pecho que me enciende
le di (si en tanto bien pudieres verte)

que haga de mis lágrimas la letra,
pues, ya que no lo siente, bien entiende
que cuanto escribo y lloro todo es muerte.

133

Ya no quiero más bien que sólo amaros,
ni más vida, Lucinda, que ofreceros
la que me dáis, cuando merezco veros,
ni ver mas luz que vuestros ojos claros.

Para vivir me basta deseáros,
para ser venturoso, conoceros,
para admirar al mundo, engrandeceros,
y para ser Eróstrato, abrasaros.

La pluma y lengua, respondiendo a coros,
quieren al cielo espléndido subiros,
donde están los espíritus más puros,

que, entre tales riquezas y tesoros,
mis lágrimas, mis versos, mis suspiros,
de olvido y tiempo vivirán seguros.

149

Cadenas desherradas, eslabones,
tablas rotas del mar en sus riberas,
tronchadas astas de alabardas fieras,
reventados mosquetes y cañones,

ruinas de batidos torreones,
a cuya vista forma blanca eras
el labrador, girones de banderas,
abollados sangrientos morriones,

jarcias, grillos, reliquias de estandartes,
cárcel, mar, guerra, Argel, campaña y vientos
muestran en tierra o templo suspendidos.

Y así mis versos, en diversas partes,
mi amor cautivo, el mar de mis tormentos
y la guerra mortal de mis sentidos.

NATURA PAUCIS CONTENTA

Venturoso rincón, amigos mudos,
 libros queridos, pobre y corto lecho,
 viejas paredes donde el tosco techo
 muestra apenas sus árboles desnudos,
 pintura humilde de pinceles rudos,
 roto escritorio de haya frágil hecho,
 donde a la traza de mi abierto pecho
 de paciencia no más guardáis escudos,
 vidros, ejemplos de ambición subida
 que de los vientos vive con recato,
 dichoso yo, que sin tener asida
 el alma al oro, a la esperanza el plato,
 paso en vosotros descansada vida,
 lejos de idotrar en dueño ingrato.

OBRAS CITADAS

- Dagenais, J. “El amor y el proceso creador en Lope”. *Anuario de Letras* 21 (1983): 223-36.
- . “The Imaginative Faculty and Artistic Creation in Lope”. *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6, 1981. 321-26.
- Egido, Aurora. “Escritura y poesía: Lope al pie de la letra”. *Edad de Oro* 14 (1995): 121-50.
- . “La Fénix y el Fénix: en el nombre de Lope”. *Otro Lope no ha de haber: Atti del Convegno Internazionali su Lope de Vega*. Ed. Maria Grazia Profeti. Vol. 1. Firenze: Alinea, 2000. 11-49.
- . “La hidra bocal: sobre la palabra poética en el Barroco”. *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica, 1990. 9-55 y 56-84.
- . “La Poética del silencio en el Siglo de Oro: su pervivencia”. *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica, 1990. 56-84.
- . “Las serpientes enlazadas en un soneto de Lope de Vega”. *Hommage à Robert Jammes*. Toulouse: Le Mirail, 1994.
- Gaylord Randel, Mary M. “Poética de la poética de Lope”. *Lope de Vega, poeta: estado de la cuestión*. Ed. Yolanda Novo. Número monográfico de *Ínsula* 520 (1990): 31-32.
- . “Proper Language and Language as Property: The Personal Poetic of Lope de Vega’s *Rimas*”. *Modern Language Notes* 101 (1986): 220-46.
- Grieve, Patricia E. “Point and Counterpoint in Lope de Vega’s *Rimas* and *Rimas sacras*”. *Hispanic Review* 60 (1992): 413-34.

- Heiple, Daniel L. "Lope's *Arte Poética*". *Renaissance and Golden Age Essays in Honor of D. W. McPheeters*. Ed. Bruno M. Damiani. Potomac: Scripta Humanistica, 1986. 106-19.
- . "Lope de Vega and the Early Conception of Metaphysical Poetry". *Comparative Literature* 36 (1984): 7-109.
- Mascia, Mark J. "The Sonnet as Mirror: Metapoetry and Self-Referentiality in Lope de Vega's *Rimas*". *Calliope* 7 (2001): 51-72.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. "Mecanismos y razones de la reescritura en Lope". *Crítica* 74 (1998): 109-24.
- . "La parodia del petrarquismo en las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega". *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Biblioteca de la Caja de Ahorros, 1981. 615-38.
- . "Las *Rimas sacras* y su trasfondo". *Otro Lope no ha de haber: Atti del Convegno Internazionali su Lope de Vega*. Ed. Maria Grazia Profeti. Vol. 1. Firenze: Alina, 2000. 51-83.
- Sánchez Jiménez, Antonio. *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. Londres: Tamesis, 2006.
- Vega Carpio, Lope de. *La Circe, con otras rimas y prosas*. 1624. Ed. Antonio Carreño. *Poesía, IV*. Madrid: Biblioteca Castro, 2003.
- . *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*. 1621. Ed. Antonio Carreño. *Poesía, IV*. Madrid: Biblioteca Castro, 2003.
- . *Laurel de Apolo, con otras rimas*. 1630. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 2007.
- . *Rimas*. 1604. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez. 2 vols. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994.
- . *Rimas sacras*. 1614. Ed. Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2006.
- . *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*. 1634. Ed. Antonio Carreño, Salamanca: Almar, Biblioteca Hispánica, 2002.
- . *Rimas humanas y otros versos*. Ed. Antonio Carreño. Barcelona: Crítica, 1998.
- . *Triunfos divinos, con otras rimas*. 1625. Ed. Antonio Carreño. *Poesía, V*. Madrid: Biblioteca Castro, 2004.