

Algunos mecanismos y razones de la rescritura en Lope de Vega

Felipe B. Pedraza Jiménez

Universidad de Castilla-La Mancha

No voy a defender ante este docto senado que toda escritura es rescritura de obras precedentes e incluso —podríamos decir en pintoresca paradoja— de textos consecuentes. Sí subrayaré que si eso es verdad general, en el caso de Lope de Vega se hace evidencia absoluta. Lo dijo el propio poeta en un texto bien conocido pero de inexcusable recordación en esta coyuntura:

Usar lugares comunes, como «engaños de Ulises, Salamandra, Circe» y otros, ¿por qué ha de ser prohibido, pues ya son como adagios y términos comunes y el canto llano sobre que se fundan varios concetos? Que si no se hubiera de decir lo dicho, dichoso el que primero escribió en el mundo.¹

Y más abajo:

Luego si todos los antiguos y celebrados, para comparar grandes números traen las arenas y estrellas, no es error imitarlos ni decir lo dicho. (*Rimas*, I, nº 1, p. 141)

Ningún poeta puede permitirse el lujo de no decir lo dicho, pero Lope, con su torrencial sistema de creación, menos que nadie. Vossler² subraya cómo reunió un arsenal de fórmulas retóricas para tratar situaciones repetidas en la vida social

¹ Cito por mi edición crítica de las *Rimas*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994, tomo I, nº 1, p. 139. En lo sucesivo, la indicación de número de poema o texto, y de página se anotará junto a la cita.

² Carlos Vossler: *Lope de Vega y su tiempo*. Cito por la segunda edición española: Madrid, Revista de Occidente, 1940, p.187.

(enhorabuenas, recomendaciones, pésames, disculpas...) y temas generales (la pobreza, la riqueza, el amor), siguiendo las huellas de humanistas y epigramáticos neolatinos como Poliziano, Sannazaro, Pontano, Flaminio, Juan Secundus, etc. Estas recreaciones de motivos poéticos pasarán al teatro, donde el poeta fija un cúmulo de secuencias tópicas que repite incansable en uno y otro drama. La rescritura y el ensamblaje de estos motivos escénicos permite la composición rápida que exige el mercado al que sirve³.

No hay duda de que Lope era un grafómano que desdeñaba y al mismo tiempo se sentía herido y pirateado (una forma ilegítima de la rescritura) por los poetas de obra mínima:

... hombres que apenas una carta escriben,
y cuando escriben, como enfermos sudan,
y después que escribiendo
otra camisa (si la tienen) mudan,
paren un monstro horrendo,
como escoria de alquimia ametalado;
mal parto, y no Mendoza, aunque es hurtado
del mismo a quien murmura. (*Rimas*, II, n° 204, vs. 77-84)

Lope —se ha dicho en más de una ocasión— fue un poeta revolucionario mal de su grado. Porque se sentía tan cómodo en los modos poéticos heredados que todo su afán era repetir y acariciar en cada repetición esas joyas inmarcesibles que le había puesto en bandeja una múltiple y riquísima tradición poética, cuyos pilares esenciales son el petrarquismo⁴, el romancero, las letras para cantar (villancicos, zéjeles, coplas, seguidillas) y la lírica culta castellana.

Cualquiera de estas corrientes ofrece al estudioso múltiples asideros para comprobar cómo Lope, fascinado por los cauces en que expresa su sentir poético, los reelabora, rescribe sin descanso, con ilimitado embeleso, enamorado de su propia creación y del

³ Vid. mi artículo «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos en *Las paces de los reyes*», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Diputación Provincial de Almería, 1996, pp. 203-221.

⁴ En este punto se suscita la interrogación de qué petrarquismo llega a Lope, y de si había leído directamente a Petrarca o sólo a sus secuaces. No sin razón, José Manuel Martos (en la reseña publicada en *Anuario Lope de Vega*, I, pp. 258-263) me reprocha no haberme ocupado de este asunto en mi edición crítica de las *Rimas*. Trataré de explicar sintéticamente la cuestión, a reserva de extenderme cuando haya ocasión propicia. No me parece probable que el Fénix no hubiera pasado sus ojos por el *Canzoniere* (en mi edición se citan numerosísimas coincidencias expresivas y temáticas) y es indudable que tenía muy presentes los *Trionfi*. Pero también creo que los versos italianos amorosos del poeta de Arezzo quedan confundidos con las creaciones de sus discípulos e imitadores. Olvidado en su configuración genuina y recordado constantemente en sus motivos centrales, en sus imágenes, citado casi literalmente, pero siempre de memoria, sin tener el libro sobre la mesa porque a Lope no le hacía maldita la falta. Sobre estos recuerdos, convertidos ya en propia sustancia síquica y poética, se evidencian muchas presencias más inmediatas de Sasso, Aquilano, Ariosto, Alamanni, los petrarquistas españoles y el Tasso lírico, sobre todo en la pasión por los motivos menores, la poesía de tocador, las escenas con dama, etc.

precioso instrumental que la tradición había puesto en sus manos, como subrayó sabiamente Amado Alonso⁵.

Lope estaba tan hechizado por los tópicos formales y temáticos del petrarquismo que fue cambiando las perspectivas y enfoques para poder estar toda su vida rescribiendo los conceptos esparcidos de sus versos de amor, anunciados en el soneto prologal de 1602.

Aplicó esa cultura tópica a los amores profanos en las *Rimas* (1602-1604), los rehizo a lo divino en las *Rimas sacras* (1614), los insertó en el relato mitológico o les dio un acento neoplatónico en *La Circe* (1624) y —cuando parecían ya agotadas las posibilidades de rescritura— se sacó de la manga al licenciado Tomé de Burguillos para, en sus *Rimas humanas y divinas* (1634), volver a recrear los tópicos expresivos, so capa de burla y donaire. Las *Rimas de Burguillos* pertenecen en lo exterior a una corriente antipetrarquista, como señaló Vitiello⁶, pero en su entraña el distanciamiento, la ironía es un truco para poder seguir utilizando el material poético que le llegaba desde el Renacimiento y que él mismo había conformado a lo largo de su dilatada carrera poética.

La rescritura se convierte así en una muestra de fervor por la tradición y un signo más del desbocado y fértil narcisismo del Fénix. Al recrear formas y temas petrarquistas, recrea, refunde, vuelve a contemplar su propia poesía.

AUTOCITAS

Este narcisismo lopesco se desborda en otro tipo de rescritura, *sensu stricto*: las múltiples citas de sus versos que inserta en su vasta producción de manera explícita:

Que propio es en amor, como lo cantan,
ir y quedarse y con quedar partirse.⁷

En *La Dorotea*⁸ (acto I, esc. V) cita el soneto 89 de las *Rimas*, con variantes:

Así dijo el poeta:
Pintarle de colores como a loco
y no llamarle amor, sino costumbre.

En *Amar sin saber a quién* se autocita, de forma poco exacta:

⁵ «Vida y creación en la lírica de Lope», en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1977, 3ª ed., 2ª reimpr., pp. 108-133. La referencia, en las pp. 143-145.

⁶ Justin Vitiello: «Lope de Vega's *Rimas humanas y divinas* del licenciado Tomé de Burguillos», *Annali del Istituto Universitario Orientale*, XV, 1, 1973, pp. 45-122.

⁷ *El ausente en el lugar*, en *Comedias escogidas*, juntas en colección y ordenadas por Juan Eugenio Hartzenbusch, en «Biblioteca de Autores Españoles», tomos XXIV, XXXIV, XLI y LII, Madrid, Atlas, 1946-1952 (reimpresión). La cita, en el tomo XXIV, p. 276. José F. Montesinos comentó este caso en «Notas sobre algunas poesías de Lope de Vega», *RFE*, XIII, 1926, pp. 139-176; reimpreso en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1969, pp. 215-249. La cita precisa, en p. 234.

⁸ Edición de Edwin S. Morby, Berkeley-Madrid, University of California Press-Castalia, 1968, 2ª ed. revisada, p. 113.

Tu edad es lindos hechizos.
Dice allá en sus *Rimas* Lope,
soneto sesenta y cinco [en realidad, en el 72],
por una medrosa dama
que consultaba adivinos...⁹

El anzuelo de Fenisa arranca con la autocita del soneto 12 de las *Rimas*:

«Que estoy celoso y voy leyendo en ellas»
acaba aquel soneto castellano...¹⁰

Incluso al mostrar su arrepentimiento en las *Rimas sacras*, no se resiste a citar literalmente una célebre canción que había aparecido en la *Arcadia*:

Aquí cuelgo la lira que desamo,
con que canté la verde primavera
de mis floridos años...¹¹

Y, más adelante, en las *Rimas de Burguillos* se cita para desmentir los engaños del tópico poético:

Pues a Filis también, siendo morena,
ángel, Lope llamó, de nieve pura...¹²

CITAS AJENAS Y TRADUCCIONES

No fue parco tampoco en citas ajenas. Rescribió para insertar en sus versos numerosos textos. Así en la *Epístola a Barrionuevo* trae a colación el famoso cuento del tratado primero del *Lazarillo*, en que un niño negro se espanta del color de su padre. En las *Rimas sacras* pone en 346 versos un sermón del arzobispo de Toledo don Bernardo de Rojas «de la misma suerte que le predicó su señoría ilustrísima» y rescribe fragmentos de las *Confesiones* en su poema *Agustino a Dios*¹³.

Y tradujo muchos otros textos. En el *Arte nuevo* trasladó con bastante fidelidad fragmentos de cuatro o seis páginas de Robortello y Donato, tal y como señaló el propio Lope, apuró Morel-Fatio¹⁴ y hemos repetido y rescrito cuantos nos hemos ocupado del asunto.

Como traté de mostrar en una conferencia titulada «Lope de Vega: un teórico *pro domo sua*»¹⁵, el Fénix traduce y reelabora en sus exposiciones de crítica literaria una serie de conceptos que proceden del libro XIX (cap. I) del socorrido *Sintaxeon* de Pedro

⁹ En *Comedias escogidas*, «Biblioteca de Autores Españoles», tomo XXXIV, p. 456.

¹⁰ *Comedias escogidas*, «Biblioteca de Autores Españoles», tomo XLI, p. 363.

¹¹ *Rimas sacras*, soneto XIX, en Lope de Vega: *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, p. 325.

¹² *Obras poéticas*, ed. de J. M. Blecua, p. 1341.

¹³ *Obras poéticas*, ed. de J. M. Blecua, pp. 492-503 (el sermón) y 522-523 (*Agustino a Dios*).

¹⁴ Alfred Morel-Fatio: «L'Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo de Lope de Vega», en *BH*, III, 1901, pp. 365-405.

¹⁵ No se ha estampado hasta ahora, pero todo se andará.

Gregorio en defensa de la poesía como arte liberal pareja a la filosofía o el derecho, aunque, a diferencia de estos, combina lo preceptivo con el furor divino de la creación. Lope rehizo este concepto, que justificaba su propia obra y su propia vida, en prosa y verso: en el prólogo de *Isidro*, en la *Arcadia*, las *Rimas*, la *Filomena*, y la *Epístola a Claudio*, y salpicó mil veces el teatro con esta misma afirmación en sus más variadas irisaciones, aunque siempre idéntica en lo esencial y siempre fiel al texto latino del manual escolar en que la había leído. Al traducir repite y desarrolla incluso las erratas y errores del texto. Así, donde Gregorio remitía al diálogo platónico *Ion*, los tipógrafos habían volcado la *n* y remitían a *Ioue*, por lo que, impertérrito, Lope escribió en el *Elogio*,... *al licenciado Pedro Soto de Rojas*: «Admira ver la [opinión] de Platón, en su *Iúpiter*...».

REPETICIÓN DE MOLDES FORMALES:
LOS SONETOS CON NOMBRES BÍBLICOS

Además de estos casos, abundantísimos, de cita, autocita, traducción..., hay en Lope otras formas de rescritura más creativas. Puede rastrearse en su obra una elevada propensión a los calcos formales. A veces estos moldes son tan peculiares y llamativos que aun el menos atento de los lectores topa con ellos. Tal es el caso de los sonetos agudos empedrados de nombres bíblicos con que se cierran las series sonetiles de las *Rimas* y las *Rimas sacras*:

Siempre te canten, santo Sabaot... (*Rimas*, n° 200)

¿Cuándo en tu alcázar de Sión y en Beth...?¹⁶

Lope debía de estar muy orgulloso de este molde. Lo repitió en *El peregrino en su patria* con motivo de la visita al monasterio de Guadalupe y en homenaje a la Virgen:

Oh, viña de Engadí, no de Nabot...¹⁷

El mismo esquema lo volvemos a encontrar en un soneto del ms. 4.117 de la Biblioteca Nacional de Madrid (fols. 61 r. y 72 v.), dedicado a Felipe II con ocasión de su muerte:

Si escediste, Philipppo, a el buen Lamec...¹⁸

Cada uno de los cuatro sonetos —es posible que haya más— se sustenta sobre catorce nombres bíblicos (antropónimos y topónimos) *in rima*, varios de los cuales se repiten en más de un soneto, y dos de ellos (*Lot* y *Behemot*) en los cuatro. El análisis de estos elementos nos permite establecer las relaciones de proximidad entre los textos. Así, el poema del ms. 4.117 comparte con el de las *Rimas* once de los catorce términos *in rima*. En cambio, la reiteración disminuye entre las *Rimas* y *El peregrino* (4 casos) y

¹⁶ *Rimas sacras*, soneto C, en *Obras poéticas*, ed. de J. M. Blecua, pp. 370-371.

¹⁷ *El peregrino en su patria*, p. 448.

¹⁸ Lo he editado entre los «Poemas de Lope en el Ms. 4117 de la BNM, algunos de ellos inéditos», *Anuario Lope de Vega*, II, 1996, pp. 245-257. El soneto que nos ocupa se encuentra en p. 255.

entre las *Rimas* y las *Rimas sacras* (3 casos). Parece deducirse de estos datos que Lope, al redactar el soneto final del poemario de 1602, no tuvo inconveniente en saquear el poema manuscrito (presumiblemente de 1598), que había de quedar inédito hasta nuestros días, y, en cambio, procuró variar las rimas en los textos que dio a la imprenta en 1604 y 1614¹⁹.

El soneto manuscrito, si formalmente se emparenta con los otros que hemos citado, por su asunto y tema guarda relación con los núms. 197 («Humíllense a tu sacro mausoleo...») y 198 («Faltaron con el tiempo riguroso...») de las *Rimas*. Son rescritura de un mismo motivo: el canto elegíaco de exaltación a Felipe II y su obra política.

FÓRMULAS POÉTICAS

En este crear y recrear Lope maneja un tipo de poesía casi formularia, sostenida sobre la reiteración de construcciones sintácticas, epítetos, unidades rítmicas, repeticiones conceptuales... En mi edición de las *Rimas* he señalado muchos de estos fenómenos.

Una fórmula inicial como «Quien dice que...», hija de una larga tradición (Boscán, el tercer duque de Sessa, Juan de Almeida, Medrano...), la reitera Lope en las *Rimas* («Quien dice que en mujeres no hay firmeza...», n° 60; «Quien dice que fue Adonis convertido...», n° 120), en *La gatomaquia* («Quien dice que el amor no puede tanto...», silva IV, v. 1), en un soneto de *La Circe* («Quien dice que es amor cuerpo visible...»²⁰), en otro que le atribuye el ms. 3.791 de la BNM («Quien dice que en mujeres hay firmeza...», fol. 22 v.)²¹, en *El amor con vista* («Quien dice que el amor engendra el trato...»²², etc., etc.

La construcción con una proposición condicional, generalmente anafórica («Si gasta el mar la endurecida roca...», «Si para comparar vuestra hermosura...», «Si la más dura encina que ha nacido...», «Si verse aborrecido el que era amado...», etc., etc., etc.), es también fórmula predilecta del poeta, que sabe de su seguro efecto sobre el lector o el espectador teatral.

Lope tiene hemistiquios perfectamente contruidos que emplea del mismo modo que los poetas épicos primitivos usaban sus fórmulas. Aunque la composición del Fénix sea escrita y no oral y la reiteración formularia muy inferior a la de los juglares, lo cierto es que la rapidez con que daba a la luz sus versos le obligaba a estos recursos. Pero no es sólo necesidad, es también admiración, embelesamiento ante la perfección de estos hemistiquios, que debía de considerar inmejorables. Cuando edité las *Rimas*, señalé que, al escribir el primer verso del soneto XXIX de las *Rimas sacras* («Luz de mis ojos, yo juré que había...»), Lope no hizo más que combinar el primer hemistiquio de un verso de *La hermosura de Angélica* («Luz de mis ojos, no creáis por esto...», fol. 143

¹⁹ Esta argumentación parece confirmar que el texto del manuscrito es, en efecto, de Lope, aunque no aparezca su nombre al frente del mismo. Como es sabido, Góngora (*Obras completas*, edición de Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1972, 6ª ed, n° LII) rescribiría el soneto de las *Rimas* con intención paródica y satírica: «Embutiste, Lopillo, a Sabaot / en un mismo soneto con Ylec...».

²⁰ *Obras poéticas*, ed. de J. M. Blecua, p. 1287.

²¹ Lo publiqué en la edición de las *Rimas*, en las notas al soneto 60.

²² *Obras*, publicadas por la Real Academia Española, nueva edición, Madrid, 1916-1930, tomo X, p. 625.

r.) y el segundo del soneto 41 de las *Rimas* («Hermosos ojos, yo juré que había...»). Este tipo de interrelaciones se da a lo largo de toda la obra de nuestro poeta.

RESCRITURA DE TEMAS Y MOTIVOS:
UN PAR DE FUENTES IGNORADAS

Más profusa y compleja es la rescritura de motivos temáticos. Algunos casos han sido ya estudiados con agudeza y perfección. Así, Rosa Navarro²³ analizó cómo entre 1595 y 1604 Lope repitió hasta seis veces el tema y la estructura del soneto de Panfilo Sasso «Col tempo el villanel al gioco mena...», aunque no faltan variaciones en la intencionalidad e incluso en el sentido último de los distintos poemas.

El motivo de los mansos²⁴ se reitera en el soneto «Vireno, aquel mi manso regalado...», que no se estampó en vida del poeta, en dos famosos poemas de las *Rimas* (núms. 188 y 189), en el canto II de *La Circe* y, cambiando el manso por la corderilla, en la *Arcadia*: «Silvio a una blanca corderilla suya...», que recrea un bofetón a Elena Osorio, cuya fertilidad literaria es asombrosa²⁵.

Lefebvre²⁶ ofreció en 1963 una «Guía de las noches de Lope», necesaria para navegar por el inmenso océano de la obra lírica y dramática del Fénix. Recogió allí algunas de las definiciones, comentarios y alusiones que salpican comedias y tragedias, y analizó la colección de sonetos, encabezados por el celebrado de las *Rimas* en que el poeta recreó los dulzores y terrores nocturnos.

Aunque señaló antecedentes en fray Luis de León y san Juan de la Cruz y consecuentes en García Lorca, no registró Lefebvre el momento de arranque de este motivo en la vida poética de Lope. Probablemente puedan rastrearse tentativas de esta poesía nocturna en el romancero morisco; sin embargo, la conformación final del motivo debió de producirse en la época de Alba de Tormes. El *Cartapacio Penagos*²⁷ (fol. 8 r.) contiene, junto a otros de Lope, el soneto *A la noche* («La noche es madre de los pensamientos...») de Pedro Liñán de Riaza. No es temerario imaginar que el poema 137 de las *Rimas* se compuso en competencia con éste. Es imposible establecer

²³ «El soneto de Sasso "Col tempo el villanel al gioco mena" y Lope de Vega», *Anuario de filología*, VII, Barcelona, 1981, pp. 391-409.

²⁴ Vid., entre otros, Joaquín de Entrambasaguas: «Poesías nuevas de Lope de Vega, en parte autobiográficas», *RBAM*, XI, 1934, pp. 49-84 y 151-205, reproducido en *Estudios sobre Lope de Vega*, CSIC, Madrid, 1946-1958 (3 vols.), tomo III, pp. 217-375; Fernando Lázaro Carreter: «Lope, pastor robado. Vida y arte en los sonetos de los mansos», publicado inicialmente en *Formen der Selbstdarstellung. Festgabe Fritz Neubert*, Berlin, 1956, pp. 209-224, e incorporado a *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 146-167; y José Lara Garrido: «Acotaciones complementarias al motivo de los mansos en Lope de Vega», *Dicenda*, II, 1983, pp. 111-120. En mi edición de las *Rimas* encontrará el interesado más bibliografía sobre estos poemas y sus transformaciones.

²⁵ Vid. Enrique García Santo-Tomás: «Creación / recreación: Lope de Vega y las bofetadas a Elena Osorio», *Críticon*, 65, 1995, pp. 55-63.

²⁶ Alfredo Lefebvre: «Guía de las noches de Lope», *Mapocho*, I, Santiago de Chile, marzo de 1963, pp. 253-261.

²⁷ De este célebre e interesantísimo cancionero, conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (sign. 1.581), trató Ramón Menéndez Pidal: «Cartapacios salmantinos del siglo XVI», *BRAE*, I, 1914, pp. 151-170 y 300-320. Entrambasaguas («Poesías nuevas de Lope de Vega, en parte autobiográficas») reprodujo los textos lopescos.

prioridades. Los dos amigos poetas sintieron las atracciones abisales de la oscuridad y el sueño. De Liñán²⁸ conservamos un largo poema (432 versos) en coplas de nueve octosílabos *A la noche*. Como a Lope («que muestras al que en ti su bien conquista / los montes llanos y los mares secos»), al poeta toledano le atraen los imposibles y las perspectivas falsas del mundo de las sombras:

¡Qué de llaves no son llaves,
qué de torres no son torres...! (p. 175)

En esas veladas de Alba, con que divertían destierros propios y ajenos, fraguó el motivo que nuestro poeta fue recreando en su dilatada carrera.

También de fechas tempranas es el motivo erótico, a veces pornográfico, de las piernas como columnas del templo del amor, que se fijó en el soneto 64 de las *Rimas*: «Yo vi sobre dos piedras plateadas...». Fue uno de los poemas de Lope más copiados en cancioneros manuscritos de uso particular. Dámaso Alonso²⁹ apuntó cómo había sido rescrito en italiano por Scipione della Cella y Marino. También se ha señalado la reaparición de las imágenes y motivos en *El caballero de Olmedo*: «Yo vi la más hermosa labradora...». Lo que no he visto anotado es que su fuente inmediata fue, posiblemente, el soneto de Francisco de Terrazas «¡Ay basas de marfil, vivo edificio...!», incluido en el códice manuscrito *Flores de varia poesía, recogidas de varios poetas españoles*³⁰. Los versos del mejicano tienen, en medio de las alusiones sexuales, ciertos resabios neoplatónicos: las piernas de la dama son obra maestra de la Divinidad y reflejo terreno de la perfección:

¡Ay basas de marfil, vivo edificio
obrado del artífice del cielo;
columnas de alabastro, que en el suelo
nos dais del bien supremo claro indicio!

El de Lope, como es bien sabido, resulta mucho más concreto y cotidiano. Lo que llama su atención son las medias azules, las ligas pajizas. Los dos conciben las piernas como columnas, la entrepierna como arco, umbral y límite difícil de franquear. Para Terrazas es «puerta de la gloria de Cupido»; para Lope, eróticas columnas de Hércules que el atrevido amante está dispuesto a traspasar. Para el mejicano, altar; para el madrileño, el templo filisteo que un metafórico Sansón desea derribar para dar «vida a mi muerte, y muerte a mis deseos». Las diferencias no niegan sino que avalan la

²⁸ *Poesías*, edición, introducción y notas de Julián F. Randolph, Barcelona, Puvill Libros, 1982, pp. 167-179.

²⁹ «Marino, deudor de Lope (y otras deudas del poeta italiano)», *RFE*, XXXIII, 1949, pp. 111-143, 165-178 y 399-408; más tarde se recogió en *En torno a Lope*, Gredos Madrid, 1972, y finalmente en las *Obras completas*, III. *Estudios y ensayos sobre literatura. Segunda parte. Finales del siglo XVI, y siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 741-833. El comentario de las imitaciones italianas se encuentra en las pp. 765-766.

³⁰ Es el ms. 2.973 de la BNM. Se empezó a copiar en Méjico en 1577 y viajó a Sevilla, según se desprende de una nota: «Es de Andrés Faxardo. En Sevilla, 1612». Bartolomé José Gallardo: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1888 (facsimil: Madrid, Gredos, 1968), tomo I, columnas 1001-1009, copió algunos poemas, entre ellos el que nos ocupa. José Manuel Blecua lo reimprimió en su *Poesía de la Edad de Oro, I. Renacimiento*, Madrid, Castalia, 1982, p. 183.

filiación, a no ser que ambos sonetos sean rescritura de un modelo anterior que no conozco.

Hay otros muchos motivos poéticos cuyas variaciones son bien conocidas: el de Troya, asociado a Elena y a la excursión saguntina en tiempos del destierro; el de Jacob y Raquel, que, procedente de Petrarca y Camões, se extiende en la producción lopesca desde las *Rimas* a *La vega del Parnaso*³¹; el de «Ir y quedarse y con quedar partirse...», que, nacido en Petrarca, rehace y troquela Lope para legarlo a sus sucesores, como analizó Glaser³²; las definiciones de amor que brotan del hontanar petrarquesco y camoesino, con remotos orígenes en los elegiacos latinos³³, y se prolongan, a través de Lope, en los escritos de cientos de contemporáneos³⁴. El Fénix no sólo se sucedía a sí mismo; en sus cenizas dejó una brava mina a los rescritores que le siguieron.

ENTRE LÍRICA Y TEATRO: ADAPTACIONES A LA SITUACIÓN DRAMÁTICA

Son muchas las composiciones de Lope que nos han llegado en distintas versiones. Sorprende que un poeta que escribía a contrarreloj tuviera tiempo, humor y paciencia para volver sobre sus pasos y retocar textos cuya redacción primitiva es más que aceptable. Bien es verdad que en ocasiones la rescritura viene exigida por el mejor aprovechamiento de los materiales. Tal es el caso de los sonetos y canciones que encontramos repetidos en dramas y poemarios. A veces las variaciones se limitan a cambios de persona o de sexo para guardar la coherencia con el emisor lírico o dramático. El soneto 56 de las *Rimas*, que se insertó también en *Los palacios de Galiana*³⁵, es muestra de estas mínimas correcciones adaptatorias. En el poemario, en el que se supone un yo poético masculino, el verso 13 dice:

ver otro amante en brazos de su dama...

En *Los palacios de Galiana* lo recita Armelina y por eso leemos:

³¹ Vid. mi artículo «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos en *Las paces de los reyes*», nota 9.

³² Edward Glaser: «Ir y quedarse, y con quedar partirse: una guirnalda de comentarios», en *Estudios hispanoportugueses*, Valencia, Castalia, 1957, pp. 97-130. En mi edición de las *Rimas* se recogen otras citas y recreaciones del motivo central de este famoso soneto 61, a las que hay que añadir un brioso parlamento del protagonista de *Los comendadores de Córdoba*: «Mas ¿cómo voy, si en Córdoba me quedo, / y cuando parte el alma, el cuerpo muere: / que partir y quedar tampoco puedo».

³³ Vid., entre otros, Bernhard Köning: «Liebe und Infinitiv, Materialien und Kommentare zur Geschichte eines Formtyps petrarkistischer Lyrik (Camões, Quevedo, Lope de Vega, Bembo, Petrarca)», en *Italien und die Romania... Festschrift für Erich Loos*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983, pp. 76-101; y Maria Grazia Profeti: «Intertestualità e manierismo: il mal d'amore in Lope de Vega e Quevedo», en *Manierismo e letteratura*, Turín, Albert Mayner, 1986, pp. 535-550.

³⁴ Sobre la rescritura a lo divino en las *Rimas sacras* he tratado en un estudio que se publicará, *Deo volente*, en los preliminares al facsímil de *Los cinco misterios dolorosos de la pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo* que prepara César Hernández. En esa edición se encontrarán otros trabajos de interés para el asunto que nos ocupa debidos al propio César Hernández, a José Fradejas y a Alberto Blecua.

³⁵ Esta comedia se publicó póstuma en la *Parte veintitrés de las comedias de Lope Félix de Vega*, Madrid, María de Quiñones, 1638. El soneto se encuentra en el fol. 237 v., aunque por errata se lee 230. Se volvió a editar en la edición de la Academia (*Obras de Lope de Vega*, tomo XIII, p. 171) con prólogo de Menéndez Pelayo.

ver su amante en los brazos de otra dama...

En otros casos el retoque es más profundo. Todo parece indicar que generalmente los textos dramáticos proceden de una versión lírica primitiva y anteceden al texto definitivo impreso en los poemarios. Probablemente existen excepciones a esta regla y no es inverosímil que algunos de los sonetos que se estamparon en series líricas nacieran en frío para cubrir un peldaño del clímax dramático.

Los episodios de traspaso entre las tablas y las prensas son numerosos y Jörder estableció con precisión casi todas las correspondencias³⁶. Las relativas a las *Rimas* están apuradas en mi edición crítica. Posiblemente, el caso más interesante, ya comentado por Dámaso Alonso³⁷, es el soneto 133. Como es sabido, de este soneto conservamos cuatro versiones: la del ms. 4.117 de la BNM, la de *Los comendadores de Córdoba*, la de un extraño manuscrito del Museo Arqueológico Nacional (versión apócrifa, según Rodríguez-Moñino)³⁸ y la de las *Rimas*.

No hay duda de que existió una primera redacción lírica: la que recoge el ms. 4.117. Ésta se rehizo para insertar el soneto en el drama y por último, felicísimamente corregido, pasó a las *Rimas*. Que el orden es ése lo muestran con claridad las variantes de los últimos versos. Primero, Lope escribió:

... yo creo que mis versos y suspiros
de tiempo, olvido y muerte están seguros. (Ms.)

Al retocarlos para insertarlos en *Los comendadores de Córdoba*, se encamina hacia lo que será la solución final, con la bimembración del verso 13, que dobla la referencia a la lengua y la pluma con que se inician los tercetos, y con la eliminación de uno de los tres sustantivos del verso 14:

... papel y lengua, versos y suspiros
de olvido y muerte vivirán seguros. (*Los comendadores*)

Al rescribirlo para la edición de las *Rimas*, el verso 13 se configura como trimembre y recoge, de manera menos mecánica, la oposición complementaria entre la pluma (expresión elaborada, literaria del sentimiento) y la lengua (la manifestación espontánea e irreprimible). El verso 14 es el de la comedia, pero cambia *muerte* por *tiempo*, que también estaba en la redacción primitiva. Sin duda, al poeta le pareció redundante eso de «vivirán seguros de la muerte». El resultado es bellísimo:

... mis lágrimas, mis versos, mis suspiros
de olvido y tiempo vivirán seguros.

³⁶ Otto Jörder: *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, LXXXVI, Heft., Halle, Saale, Max Niemayer Verlag, 1936.

³⁷ *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1971, reimpr. de la 5ª ed., pp. 424-425.

³⁸ Vid. la nota de José Manuel Blecua a su edición de las *Obras poéticas*, p. 102.

LAS REFERENCIAS AUTOBIOGRÁFICAS

Hay otros cambios de relieve en las tres redacciones. Coinciden en casi todo el manuscrito y el drama, y se separa el texto del poemario, lo que revela el cuidado que puso Lope al prepararlo para la imprenta. Quiso construir unos versos más cultos (ahí está la referencia a Eróstrato del verso 8) y más elaborados; pero sobre todo quiso personalizar el poema ofreciéndolo a Micaela de Luján. Así, el vocativo «señora», que aparece en el manuscrito y en *Los comendadores*, se cambia en *Lucinda*.

En las *Rimas* hay, sin duda, muchos sonetos que, nacidos para otra ocasión, se dedican a Lucinda; pero son contados los que nos ofrecen una evidencia textual de esta rescritura. Además del 133, tenemos el 81, que en el ms. 2.244 de la BNM empieza:

O cielos, yo me siento arder...

y en las *Rimas*:

Lucinda, yo me siento arder...

El número 8 originariamente (*Cartapacio Penagos*) citaba a Filis en los versos quinto y decimotercero:

... pues Filis bañó en ti su planta hermosa...

... tocar de Filis las graciosas plantas...

Pero la versión definitiva cambia las alusiones:

... Lucinda bañó en ti su planta hermosa...

... de Lucinda tocar las tiernas plantas...

El 127, dedicado inicialmente a la controvertida Celia (¿la propia Micaela de Luján?, ¿Antonia Trillo?, ¿otra amante desconocida?), se consagra a Lucinda en las *Rimas*. Los tercetos dicen en el ms. 4.117 de la BNM (fol. 37 v.):

Con vivo ingenio y tono regalado,
con gravedad humilde, a veces mucha,
que enreda el alma como al olmo yedra,

con un descuido en el mayor cuidado...,
así habla Celia. Triste del que escucha,
pues le ha de dar el alma si no es piedra.

Lope no se conformó con cambiar a Celia por Lucinda y vincular el soneto al nuevo seudónimo o a la nueva experiencia amorosa. No podía estar satisfecho con el v. 10, ni con el ripioso hipérbaton del 11 para dejar *yedra* como portadora de la rima, ni con la violencia del consecuente *así*. Rehizo por completo los seis versos (hay también mejoras en los cuartetos) y cuajó uno de sus mejores sonetos, de los más originales, como

señalaron Montesinos y García-Posada³⁹; pero no ajeno a múltiples influjos literarios (Petrarca, Camões, Ariosto...), como señalé en mi edición. En la redacción definitiva Lope ha borrado todos los lunares de la primitiva (bueno, casi todos; queda la forzada construcción para dejar *mucha* en posición final como portadora de rima):

con vivo ingenio y tono regalado,
con clara voz y, pocas veces, mucha,
con poco afecto y con serena calma;

con un descuido en el mayor cuidado
habla Lucinda. ¡Triste del que escucha,
pues no le puede responder con alma!

BORRAR LAS HUELLAS DEL PASADO

Frente a estos casos de rescritura que quieren amarrar el poema a una circunstancia biográfica, autobiográfica (unas veces sacándolos del limbo de lo impersonal y otras arrancándolos de otra experiencia), encontramos los esfuerzos por borrar huellas, oscurecer evidencias, dar una dimensión universal y abstracta a lo que nació de circunstancias muy precisas.

El propio poeta comentó en verso esta necesidad. Lo hizo en una canción que se publicó en las *Flores de poetas ilustres* (1605) y volvió a estamparse, rescrita y ampliada, en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634)⁴⁰. No es pertinente ocuparse ahora de este ejercicio de depuración poética (¡tan de Lope!) porque ya lo hizo Cossío en su artículo «Lección de rigor de Lope de Vega»⁴¹. Comparemos solo los cuatro primeros versos, en que se expone el propósito vital y poético. Así decían en 1605:

Pues que ya de mis versos y pasiones
todo el mundo presume,
y no hay necio que pierda su alcaldada,
quiero mudar de estilo y de razones... (*Flores*)

Véase cómo han ganado en precisión y coherencia textual veintinueve años después:

Ya pues que todo el mundo mis pasiones
de mis versos presume,
culpa de mis hipérboles causada,
quiero mudar de estilo y de razones... (*Rimas de Burguillos*)

³⁹ José F. Montesinos: «Las poesías líricas de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope de Vega*, p. 158, y Miguel García-Posada, nota a su edición de *Poesía de Lope de Vega*, Barcelona, Plaza & Janés, 1984, p. 61.

⁴⁰ La canción se encuentra en los fols. 88 v.-91 v. de las *Flores*, Valladolid, Luis Sánchez, 1605. Ahora puede verse en el facsímil publicado por la Real Academia Española-Unicaja, Madrid, 1991. Blecua editó los dos textos en las *Obras poéticas*, pp. 1428-1438.

⁴¹ Recogido en *Poesía española. Notas de asedio*, col. Austral, n° 1138, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1953, 2ª ed., pp. 65-69.

En la primera redacción versos y pasiones quedan en un mismo plano (todo el mundo presume de conocer los versos y las pasiones del poeta); en la segunda, se marca la relación causal entre el conocimiento de los unos y la presunción de las otras.

Pronto empezó Lope a «mudar de estilo y de razones» para que no murmuraran de sus afectos, aunque toda la vida (*Burguillos* incluido) sufrió la tensión entre la inclinación a exhibir sus avatares sentimentales y el deseo de borrar las evidencias.

Así lo vemos en el soneto 123 de las *Rimas*: «Cayó la Troya de mi alma en tierra...», alusivo a sus turbulentas relaciones con la Osorio. Presumiblemente, en su origen fue un soneto lírico y autobiográfico; pero el testimonio más antiguo que se nos ha conservado es dramático. Se trata de un parlamento de *Belardo, el furioso*⁴², que presenta un texto muy distinto (y más flojo) del que aparece en el poemario. Nos interesa subrayar (lo hizo antes Montesinos⁴³) cómo en la versión definitiva desaparece una descarnada alusión a la ruptura con Elena y al destierro promovido por su antigua amada y familia:

aquella griega hermosa,
por quien fui Paris, cuando fue mi diosa,
y agora el rey que despreció y destierra.

En las *Rimas* quiso olvidar estos detalles desagradables y, sin prescindir del episodio, darle una dimensión universal, mítica. Ya no es la hermosa Elena la que lo exilia, sino un sino fatal encarnado por las grandes diosas de la antigüedad:

que por prenda de Venus amorosa
Juno me abrasa, Palas me destierra.

Más célebre es el cambio operado en el soneto 188: «Suelta mi manso, mayoral extraño...». Conservamos la versión primitiva en el *Cartapacio Penagos* y en el ms. 17.556 de la BNM. El ejercicio de rescritura es limitado, pero sí muy significativo. Como es sabido, en el primer verso el «pastorcillo extraño» se mudó en «mayoral», de acuerdo con la realidad biográfica; en cambio, en el verso quinto y en el décimo Lope eliminó fidelidades excesivas. Al tachar «Ponle su esquila y su grosero paño» y escribir: «Ponle su esquila de labrado estaño», mató dos pájaros de un tiro: reforzó la coherencia de la alegoría bucólica y suprimió la alusión al pobre vestuario de su amada. Lo mismo ocurre cuando el vellocino pasa de «negro» a «pardo encrespado». Pero quizá es más curiosa y llamativa la rescritura del verso segundo. En la versión primera se leía:

Suelta mi manso, pastorcillo extraño,
pues otro tienes tú de igual decoro...

⁴² La comedia se conservó en el ms. 460 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. El soneto está en el fol. 154 r. y v. Puede leerse en el tomo V de la edición de la Academia, ordenada por Menéndez Pelayo, p. 697.

⁴³ «Contribución al estudio de la lírica de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope de Vega*, p. 113.

¿De decoro igual a quién? Parece que el poeta invita a su competidor a conformarse con otra amante del mismo jaez que Elena. En cambio, en la redacción definitiva leemos:

Suelta mi manso, mayoral extraño,
pues otro tiene de tu igual decoro...

Ahora el manso-amante es parejo en alcurnia al mayoral extraño. Traspuesta la alegoría, a Grandvela se le aconseja dejar a las mujeres plebeyas y conformarse con las que lo igualan en posición social.

Es probable que el poeta en la primera y más espontánea redacción quisiera decir que su rival debía dirigir su atención a otra aventura prostibularia en que no estuviera implicada su amante. Más tarde corrigió y recordó al mayoral su obligación social de relacionarse con damas de su estamento.

Obsérvese que para modificar el concepto ha tenido que sacrificar la brillantez del final de hemistiquio agudo:

pues otro tienes tú / de igual decoro

y cambiar un endecasílabo heroico con acento en 2ª, 4ª, 6ª, 8ª y 10ª por otro sáfico mucho menos rotundo. Lo cierto es que el resultado rítmico final es de una sutileza y perfección extrañas, que he comentado en otro lugar⁴⁴.

EL ADECENTAMIENTO DEL POEMA

Señalemos, por último, que a veces la rescritura tiene como objetivo el adecentamiento del poema, que se une con frecuencia a la voluntad estilística de desprenderse de lo chabacano, vulgar o de mal gusto. Cossío⁴⁵, al comentar «Ya pues que todo el mundo mis pasiones...», señala cómo «Lope, al refundir, ha licenciado a la musa jocosa y ha reverenciado a la graciosa». En efecto, las gracias chocarreras, lo escatológico y soez se ha adelgazado. La expresión malsonante es sustituida por la alusión maliciosa que busca la sonrisa cómplice.

Sin duda, en esta transformación tuvo algo que ver la censura social, pero probablemente también un concepto de lo cómico que, como ocurría con su teatro, se iba alejando de la *turpitudine et deformitas* que los clásicos predicaron como fuentes primeras de la risa, e iba adentrándose en el humor como fruto del juego de perspectivas y de una irónica elaboración lingüística.

Caso parecido al de la canción es el del célebre soneto «Bujarrona Penélope, ¿qué puto...?», cuya versión primera se conserva en los manuscritos 3.913 (fol. 26)⁴⁶, 3.795 (fol. 194) y 4.117 (fol. 56 v.)⁴⁷ de la BNM. En los dos primeros sin indicación de autor y en el último atribuido a Lope. Aunque presentan variantes entre sí, para lo que ahora nos ocupa son de escaso relieve.

⁴⁴ Vid. el prólogo a mi edición de las *Rimas*, pp. 74-75.

⁴⁵ «Lección de rigor de Lope de Vega», p. 69.

⁴⁶ Publicado por Foulché-Delbosc: «136 sonnets anonymes», en *RH*, VI, 1899, pp. 328-407.

⁴⁷ El texto lo he publicado en «Poemas de Lope en el Ms. 4117 de la BNM, algunos de ellos inéditos», p. 253.

Manejaremos para el contraste el ms. 4.117, que es posiblemente el que bebe en una fuente más próxima al autor. Por la ubicación al principio de este códice, cabe deducir que el soneto es anterior a 1602-1603⁴⁸. Lope lo deja circular, pero no lo recoge ni imprime hasta 1634, a nombre de Burguillos y sustancialmente adecentado. Han desaparecido las voces malsonantes: «Bujarrona Penélope, ¿qué puto...?» se ha convertido en «Penélope dichosa, no disputo»; la pringosa obscenidad «Que a fe que no lo hallara tan enjuto» del v. 4 se ha cambiado por el decoroso «Las tocas bajas y el funesto luto»; la expresión «pondrá los cuernos» se transforma en el aséptico «será traidora»; la «boba de Lucrecia» de principios de siglo se cambia en 1634 en «la feroz Lucrecia» y el verso final «ella fuera más puta y menos necia» se dulcifica en «ella fuera más blanda y menos necia».

Las tijeras y la aguja de la censura y de la autocensura han intervenido en el proceso. No hay negallo. Pero, con independencia de esto, reparemos en que el resultado es un cambio de tono que acomoda el violento soneto de principios del xvii al humor socarrón, a la gracia para templar tristezas que se ensaya en las *Rimas de Burguillos*. Cada versión tiene su encanto. La primera es un exabrupto, con un acento desgarrado, exasperado. La segunda es más sinuosa y más insinuante, más tolerante, más comprensiva.

Bien mirada, la primera redacción encierra —no es demérito— elementos contradictorios. Su tema es una defensa de las que, forzadas por la necesidad, caen en la prostitución. La expresión es crispada, soez, de rompe y rasga. La versión de 1634 suaviza el lenguaje y lo hace más coherente con el aire respetuoso que exige el tema, recogido en los dos casos por el primer terceto:

Las mujeres son todas principales;
si alguna su valor y ser desprecia,
necesidad la obliga a casos tales.⁴⁹

Ah, y la rescritura de este soneto refleja otro hecho de importancia, si no para la historia literaria, sí para la social. A principios del siglo xvii bastaban cien reales para prostituir a una mujer necesitada:

que, a tenerla [necesidad] y a darle cien reales,
ella fuera más puta y menos necia. (Ms. 4.117)

⁴⁸ El volumen fue estudiado por Henry Bonneville en un trabajo académico de 1969, que le dio el título de *La guirnalda odorífera* (así lo citan Alzieu, Jammes y Lissorgues, en su *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1984, p. 318). Este rótulo, que aparece en una portadilla del fol. 295 r. parece referirse exclusivamente a una sección de poesía sacra que viene a continuación, no al conjunto del volumen. El texto debió de empezar a copiarse a principios del siglo xvii. En el fol. 42 v. se dedica un soneto a la memoria del canónigo Tárrega, muerto en 1602. La portadilla del fol. 295 señala la fecha de 1603.

⁴⁹ Hay variantes entre los manuscritos y el impreso, por lo que respecta a estos versos, pero no afectan ni al sentido ni al tono. Son meras correcciones gramaticales.

En 1634 la inflación, no sólo la censura, había hecho de las suyas:

que a darle don Tarquino dos mil reales,
ella fuera más blanda y menos necia. (*Rimas de Burguillos*)

¡Esto es rescribir al compás de los tiempos!

*

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. «Algunos mecanismos y razones de la rescritura en Lope de Vega». En *Críticón* (Toulouse), 74, 1998, pp. 109-124.

Resumen. El artículo versa sobre los mecanismos artísticos presentes en la rescritura de Lope de Vega, así como sobre las posibles razones para la misma. Aborda, en primer lugar, la cuestión de la autocita y prosigue con el comentario de algunos ejemplos de la utilización, por parte de Lope, de la cita de otros autores y de la traducción. El trabajo examina las fórmulas utilizadas y adaptadas por el Fénix en su expresión poética. Se estudian, igualmente, algunas fuentes ignoradas hasta el momento. La adaptación para las tablas de versos procedentes de su poesía lírica es examinada en el último tercio de este estudio. También se comentan los poemas de los que Lope borró detalles autobiográficos que habían dejado de interesarle, o que le resultaban incómodos. Por último, se estudian los ejemplos de rescritura en los que el poeta «adecenta» un poema anterior para rescribirlo, libre ya de ciertas expresiones vulgares o de mal gusto.

Résumé. Étude des mécanismes artistiques et des raisons de la réécriture chez Lope. Examen, tout d'abord, de l'autocitation; puis commentaire de quelques exemples de l'utilisation, par Lope, de citations d'autres auteurs et de la traduction. Analyse des formules utilisées et adaptées par le Phénix pour servir son expression poétique ainsi que quelques sources jusqu'ici non identifiées. Sont enfin considérés l'adaptation au théâtre de vers empruntés par Lope à sa poésie lyrique, le gommage par le poète de détails autobiographiques devenus pour lui sans intérêt ou gênants, ou encore l'expurgation d'un poème débarrassé de certaines expressions vulgaires ou de mauvais goût.

Summary. The article is concerned with the artistic mechanisms and the possible reasons behind the occasions of rewriting found in Lope de Vega's works. It concentrates, first of all, on the question of self-quotation and then discusses various examples of Lope's use of quotations from the works of other writers and his use of translation. Next the study deals with the formulae used and adapted by Lope in his poetic expression. The rewriting of themes and motifs is discussed as well as some sources that have been, to date, overlooked. The adaptation for the stage of verses from his lyric poetry is discussed in the latter part of the study, as are those poems from which Lope erased (in later versions) autobiographical allusions that no longer interested him of that proved embarrassing. Finally, the article covers Lope's rewriting when used in order to 'clean up' an earlier poem that expressed vulgarity or bad taste.

Palabras clave. Autoreescritura. Lope de Vega. Poesía. Teatro.