

# LOPE POR LOPE EN LA EPÍSTOLA A CLAUDIO

---

Javier Jiménez Belmonte  
Columbia University

---

Alargo y suelto a su placer la rienda,  
mucho más que al caballo, al pensamiento  
Garcilaso, "Epístola a Boscán" (116)

El trote del caballo de Garcilaso entre Barcelona y Avignon coincide con un trote invisible del pensamiento, un discurrir de las ideas que halla su ritmo ideal en la medida: "a veces sigo un agradable medio / honesto y reposado, en que'l discurso / del gusto y del ingenio se ejercita" (117)<sup>1</sup>. Con estos versos dirigidos a Boscán resume Garcilaso, metapoéticamente, el tono y la dinámica de la epístola poética. Alrededor de una idea el pensamiento discurre, permitiéndose asociaciones tangentes, aunque no arbitrarias, que van completando el significado de esa idea desde diversos planos vivenciales. El pacto de una amistad real y vivida (la de Garcilaso y Boscán, en este caso) suspende la ficcionalidad del hecho literario. Amparándose en esa no ficcionalidad pactada entre remitente y destinatario, según explicara Claudio Guillén, Garcilaso traslada las pautas del sentimiento amistoso (intimidad, naturalidad, informalidad) a la epístola horaciana (1998: 185, 213). Será precisamente a partir de la publicación en 1543 de las *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso* que dicha epístola, como señaló atinadamente Elías Rivers, "was established as a poetic genre in Spanish literature" (193), siguiendo a partir de ahí una evolución genérica muy particular: "más como un estímulo que como un código", para Gonzalo Sobejano, (1993: 33); más "como un cauce comunicativo" que "como un género concreto y definido", para Begoña López Bueno, (2000: 13). Juan de la Cueva, en la epístola II de su *Ejemplar poético* (1606), anduvo muy atinado al describir la *contaminatio* epistolar-satírico-elegíaca que determinaba las fronteras del "estilo misivo": "la epístola abunda de argumentos / varios", "Sirve para amorosos sentimientos / casi como la elegía . . . / Son a chacota y mofas dedicados / los versos della y pueden si agradare / ser en mordientes sátiras usados"<sup>2</sup>. Desde los estudios pioneros de Claudio Guillén hasta los recogidos recientemente en el volumen *La epístola* por el grupo P.A.S.O. (Poesía Andaluza del Siglo de Oro), la suerte de este género, estímulo o cauce, se ha descrito como la confluencia de esos tres modelos clásicos ("no asociados a un

paradigma métrico único", como demostrara López Bueno, en contraposición a los modelos provenientes del arsén petrarquista [1992: 103]) que son, en definitiva, tres actitudes vitales distintas conciliadas en una misma voz textual.

Casi un siglo separa los versos blancos, la medida y homogeneidad temática de la epístola de Garcilaso de la extraordinaria *varietas* formal y tonal de las epístolas de Lope de Vega, en las que la confluencia epístola-elegía-sátira / intimidación-queja-crítica alcanza su más lograda, y personal, expresión. La particular adopción del modelo epistolar horaciano por Lope, más proclive a lo autobiográfico que a la reflexión moral o filosófica, la señaló en su momento Sobejano (1990: 18), y Guillén, por su parte, explicó la especial sintonía del género epistolar con el mundo poético del Fénix, apuntando que la razón del considerable número de epístolas poéticas lopescas, sobre todo al compararlas con las de un Góngora o un Quevedo, hay que buscarla en el hecho de que el género epistolar fuera, además de "un paradigma literario", "un cauce de comunicación social, extramuros de la literatura . . . No es de extrañar —concluía Guillén— que en este ámbito mixto, donde el arte se cruza con la existencia cotidiana, Lope se sintiera como pez en el agua" (1995: 166). El eclecticismo del Fénix encuentra su espacio natural de escritura en el eclecticismo de la epístola, y cuando no lo halla, lo flexiona —combinando tonos y argumentos de la *res*— o lo inventa —combinando endecasílabos y heptasílabos de la *verba*. Elegir una forma literaria (poesía o prosa, soneto o décima) significa elegir una forma determinada de *ser* en ese espacio formal, y si bien es cierto, como sugiere López Bueno, que "el metro solo nada fija, salvo la formación de una estrofa reconocible" (1992: 111), también lo es, desde un punto de vista pragmático, que ni escritor ni lector escapan a la predeterminación de esa forma, presente siempre como referencia modélica asumida, negada, o superada. Lope es muy consciente del diferente signo dramático que encierra cada forma y así lo manifiesta en su *Arte Nuevo*: "Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando" (17); y lo dicho no sólo se aplica, creemos, a los distintos estados por los que pasan los personajes de una comedia, sino también a los distintos acordes, no necesariamente entonados, que conforman la personalidad del creador. El escritor de epístolas poéticas era, sobre todo y como premisa al pacto de no ficcionalidad en la que descansaba el género, el escritor sincero, dispuesto a desnudar el interior de su existencia al amigo en la forma en la que Francisco de Aldana lo intentara en su *Epístola a Arias Montano*: "entrarme en el secreto de mi pecho / y platicar en él mi interior hombre / dó va, dó está, si vive, o qué se ha hecho" (272). Por otra parte, la epístola funcionaba también como una declaración de principios, poéticos y

existenciales, de pública proyección, y a través de ella se solía manifestar la pertenencia a un determinado círculo amical cuya posición social e intelectual venía a justificar la propia situación del autor. El elemento metapoético pocas veces falta, si exceptuamos las epístolas ficticias, en las epístolas de Lope, sobre todo en las que Guillén definió como las satírico-literarias<sup>3</sup>. En cuanto al elemento social y político, Pedro Ruiz advirtió, a propósito de la evolución de la epístola poética barroca y su progresivo distanciamiento del canon horaciano, que en “la vertiente lopesca el proceso de particularización que lleva de la abstracción filosófica a la realidad política da un paso más, para circunscribir la epístola al ámbito inmediato de la individualidad, alejada incluso de toda propuesta de comportamiento moral con valor de generalización” (347). Ambas defensas, literaria y social, fundidas en el marco poético de la epístola en verso, crecen en número y ansiedad en el Lope último. La muerte de Marta de Nevares, el enfriamiento de las relaciones de Lope con el duque de Sessa, y la publicación de la *Spongia*, van a marcar, como ya notara Juan Manuel Rozas, la constante existencial, económica y literaria del Fénix en su ciclo de *senectute* (73-129)<sup>4</sup>.

Lugar muy destacado en ese ciclo ocupa la *Epístola a Claudio*, a la que el mismo Rozas dedicó un estudio ejemplar y de obligada consulta, enriquecido, muy recientemente, con otro de Gonzalo Sobejano<sup>5</sup>. Rozas resume así la *contaminatio* genérica de la composición: “La forma epistolar —en doble máscara, sincera y estratégica— permite tal variedad de formas y acentos, a modo de discurso. Con ella . . . camina la sátira . . . Detrás hay un fondo de elegía, sobrellevada, como el desengaño, por la reflexión moral de *senectute*” (196). El desengaño, intensificado en todo el ciclo de *senectute* de Lope, sería, en cualquier caso, la clave para entender esta composición, en la que el poeta, acudiendo al ya mencionado pacto de no ficcionalidad, quiere situarse en las antípodas del histrionismo o juego de máscaras de los romances de juventud (Trueblood 84). Sin embargo, y éste es el hilo que quisiéramos seguir en nuestra lectura del poema, lo que Lope lleva a cabo en esta epístola poética seguirá siendo la construcción de una máscara, aunque esta vez la más preciada y difícil, la del Lope que se desenmascara a sí mismo. El desengaño estoico que la crítica ha destacado en esta composición y, en general, en todas las composiciones del último Lope, hay que completarlo con un sentimiento inverso de apego a lo vano: “so the poem —sugirió en este sentido Alan Trueblood— will reveal the hold of the self quite as much as his detachment from it” (686); y, más recientemente, Arthur Terry volvió a advertir que “Lope’s wish to withdraw from the world does not preclude anxiety about the value of his literary achievement”

(121). Sólo el encuentro irresoluble de esos dos sentimientos puede explicar esa angustia o ansiedad que el poeta estoico, senil, tal vez quisiera haber sentido como indiferencia.

En lugar de la acostumbrada *terza rima* que proponían los cánones italianos, Lope escoge, (inventa, mejor dicho), una de las diversas combinaciones de la canción alirada para escribir la *Epístola a Claudio*<sup>6</sup>. El encadenamiento no depende ahora de ninguna continuidad métrica. Cada estrofa forma un pequeño nudo rítmico de seis versos cuyo carácter concluso da a Lope la oportunidad de anudarlos libremente, sin necesidad de definir claramente ni engarces ni hilos narrativos: “Los engarces raramente son explícitos en estas cartas, aunque pueden hallarse al fondo —afirma Gonzalo Sobejano—. El deseo del ánimo cansado es divagar, zigzaguear, cambiar de rumbo, fluir en la confianza” (1990: 19). Una metáfora sirve a veces de hilván entre estrofa y estrofa, como ocurre, por ejemplo, al principio del poema entre las estrofas 3 y 4, en las que Lope usa la metáfora horaciana de la “nave” para conectar el presente de la escritura (la nave —el mismo Lope— “segura en las arenas españolas”) con el pasado remoto de la juventud (la nave-Lope convertida en “árboles portátiles” y ya no anclada en las seguras arenas de la península, sino rumbo a “las riberas de la gran Bretaña”). El deslizamiento regresivo de esa nave desde lo seguro e inmóvil a lo portátil no podría ser más adecuado para sugerir el mecanismo del recuerdo y la memoria que abre la epístola. Aunque, por lo general, es la repetición de un sentimiento o de una palabra (necesidad, favor, nuevo, oro, pluma) lo que nos obliga a retroceder en la lectura o nos suspende hasta los próximos versos para ir atando cabos, recuperando y pronosticando recuerdos. La relación entre lo digresivo, lo progresivo y lo retrogresivo en la *Epístola a Claudio* se arma, por tanto, sobre una sofisticada red temporal de conexiones veladas en la que se van insertando las distintas voces de la *varietas*<sup>7</sup>. El completo dominio de esa estructura temporal, parafraseando a Guillén (1995: 175), es lo que permite al poeta alterar los hechos históricos con gran libertad, caso, por ejemplo, del episodio de la *Armada Invencible*, ocurrido hacia 1588 y antepuesto en la epístola a la expedición a la Isla Terceira, en la estrofa 6, ocurrida en 1583; o fundir distintos eventos y espacios en un sólo momento poético, caso de la estrofa 15, en la que Lope se refiere bajo un mismo “fragmentos míos, / dulces, y amargos ríos / del mar del matrimonio” no sólo a los hijos tenidos con Juana de Guardo, como sugiere Carreño en sus notas a la epístola (1998: 700 n. 86), sino también a los tenidos y perdidos con Isabel de Urbina y, probablemente, a los tenidos con Micaela de Luján. El desorden, por lo tanto, es sólo aparente.

La elección de Claudio Conde como destinatario de la epístola

juega un papel decisivo en la construcción de un espacio en el que la honestidad y la profundidad de la confesión quedan fuera de duda. Claudio Conde es el gran amigo de Lope, testigo y compañero en la *Armada Invencible* y, más tarde, en el destierro valenciano motivado por los libelos escritos contra Elena Osorio y su familia. Su mayoría de edad con respecto a Lope y su fama de dilapidador de herencias, llevaron a Julio de Ramos Laca a incluir a Claudio en el grupo de "amigotes" del Fénix arguyendo que "en la picota —en el doble sentido ordinal y figurado— merece ser clavado el funesto Claudio Conde, quien más y . . . peor —decir mejor aquí no cabe— ejerció su pernicioso influjo sobre el liviano vate" (292). No encontramos, sin embargo, ni en la obra ni en el epistolario de Lope testimonio que sustente dicha afirmación. Al contrario, aparece siempre Claudio en la obra de Lope como el amigo insobornable. En la dedicatoria a *Querer la propia desdicha*, Lope escribe, recordando los años de milicia junto a Claudio: "fuimos siempre tenidos por hermanos, y que esta memoria está confirmada con el título de la sangre para que no pueda borrarla el tiempo" (Castro y Rennert 43). A ese mismo afecto fraternal, a un tiempo sincero y estratégico, como señalara oportunamente Rozas, apela Lope en nuestro poema (195). Decía Claudio Guillén que en el proceso epistolar se distinguen siempre un "yo" y un "tú" sometidos, cada uno, a una suerte de vida paralela, una empírica, primera, y otra textual, imaginada, configurada en los versos (1998: 188-89). Entre estos cuatro actores, como los llama Guillén, se sella un doble pacto que posibilita que el mecanismo epistolar funcione, o dicho de otro modo, "que la ficcionalización virtual de la carta se inscriba dentro del marco de la ilusión de no ficcionalidad" (1998: 190). En el primer pacto, el lector real acepta la identificación entre el "yo empírico" y el "yo textual"; en el segundo pacto, el autor acepta la existencia del lector empírico y su identificación con el lector textual. Recordemos, sin embargo, que en la obra lopesca vida y texto se relacionan de modo muy particular, ya que aquélla, siguiendo a Carreño, "permea, conforma y hasta da significado y sentido a su lírica" (1998: xxvii). Esa relación se logra con la complicidad de un lector que acepta el juego de máscaras y aprende a leer bajo ellas, consciente, incluso, de su propia y paulatina ficcionalización en el texto. Cuando este lector de Lope llega a las epístolas poéticas, lo hace, por tanto, con el pacto ya firmado, encontrando en éstas una suerte de *mise en abîme* desde donde compartir con el autor (y esta deferencia autorial es parte del trato) la reflexión sobre su vida y escritura. El lector empírico (Claudio, la otra voz del diálogo elegíaco, y un lector plural ubicado en la sátira) condiciona la disposición ficcional de Lope en la epístola, pues es a él a quien el lamento y la queja se dirigen. Lope, a su vez, conforma y

dispone la imagen textual del lector, de modo que éste, desde su realidad empírica, acabe identificándose con ella y reconociendo —y éste es uno de los grandes logros poéticos de Lope— la insuficiencia de la dicotomía realidad-ficción como única clave hermenéutica.

Lope y Claudio ocupan espacios de acción opuestos dentro del mundo imaginado de la epístola. La “tanta ocupación” de la que Lope invita a su amigo a *divertirse* leyendo sus versos, contrasta con el acto retirado y solitario de la escritura de la epístola y el enfrentamiento de Lope consigo mismo. La corte y la aldea, ambos espacios morales, se marcan muy precisamente desde el principio de la epístola como metáfora de la escisión del propio Lope, atrapado, como veremos más adelante, entre un sentimiento de estoico distanciamiento de todo lo mortal y la obligación de plantearse constantemente su lugar en lo efímero de la sociedad barroca. Si bien esos dos sentimientos y espacios contrapuestos marcan todo el desarrollo de la epístola hasta convertirse en una de las claves principales de lectura, el intento de Lope será el de crear un espacio alternativo a esos dos extremos que genere, a su vez, un sentimiento de sosiego, de “reflexión suave”. Ese espacio se sitúa para el lector fuera del centro del palacio (“al margen te retira / del centro de Palacio”) y en Lope en el acto mismo de la creación de la epístola, en el alejamiento, el desdoblamiento narcisista del que escribe.

Determinado el destinatario, su ubicación con respecto al remitente, y sugerido ese espacio marginal de escritura y de lectura, pasa Lope en los dos heptasílabos de la primera estrofa a definir la naturaleza de los versos que Claudio se dispone a leer: “oye sin instrumento / las ideas de un loco”. La epístola, en lo que tiene de representación de un proceso de escritura, como ya señaló en su momento Guillén, “no es poesía lírica, no es hija o sucesiva del canto o de la canción” (1998: 217); “Privado, —añadía López Bueno— pero no íntimo, el lenguaje de la epístola es además, como diálogo fingido, negación del monólogo lírico” (2000: 12). Zampona, cítara, clarín, no sirven al propósito de la epístola. La ilusión de un aparato retórico no mediático entre autor y lector —el pacto, ahora, de la no literariedad— obliga al tópico del “sin instrumento”. En el mundo pactado de la epístola, sin embargo, ese tópico responde a una disposición confesional que se proyecta hacia “el que dice” y hacia “el que escucha”, y que Lope subraya al colocar el “sin instrumento” entre la modificación adverbial del “oye” (acción del lector) y la adjetivización de las “ideas” (acción del escritor). La suspensión pactada de lo literario destaca al hombre sobre el escritor (o cuando menos los equipara), tiñe de calidad vital la inmovilidad del tópico. Se naturaliza así la fusión de la reflexión autobiográfica y la metapoética, dedicándose la mayor parte de la epístola a definir la medida en que vida y poesía se hallan

fundidas en Lope, a buscar un lugar en la tradición literaria española para ese modo de sentir y entender la labor poética y a dramatizar ese sentimiento en la concreción de las intrigas editoriales, de las fatigas sociales y económicas. En la primera parte de la epístola, que podríamos alargar hasta el catálogo de las obras del Fénix, observamos cómo la relación de dos de los episodios más importantes de la vida de Lope —la milicia en la *Armada Invencible* y el destierro en Valencia y Alba de Tormes— aparecen íntimamente ligados a la escritura. Así, el paréntesis militar en el que Lope pretende “mudar a mi cuidado / de cielo y de elemento” coincide con una época de sequía creativa: “y el Cisne Amor efecto de su espuma / cortó las aguas sin mojar la pluma”<sup>8</sup>. Sequía que el Lope menos gongorino de la *Flor de varios romances nuevos* había ya declarado en otros versos: “Mil años ha que no canto / porque ha mil años que lloro / trabajos de mi destierro” (Lope, 1984: 181). En la siguiente estrofa, Lope vuelve a hacer alusión a su producción poética y a la extraña metamorfosis que ésta sufre durante los años de batalla: “volando en tacos del cañón violento / los papeles de Filis por el viento”. Américo Castro y Hugo Rennert interpretaron dicha afirmación literalmente afirmando que “A bordo del galeón San Juan escribió Lope —o continuó escribiendo— su poema épico *La hermosura de Angélica*, imitando al Ariosto, aprovechando los versos que había escrito a Filis como tacos para el arcabuz” (60-61). Nosotros, sin descartar la interpretación literal, nos inclinamos a pensar en aquellos “papeles de Filis” como el pulso lírico y amoroso de Lope transmutado ahora, con idéntica intensidad, en pulso épico y guerrero, en “cañón violento”. El alejamiento de Filis implicaría, además de un alejamiento, momentáneo, de la escritura, un desvío, natural, hacia nuevas formas genéricas. Lope apunta así a una pulsión poética de características casi sanguíneas al tiempo que se sirve de la imagen ovidiana del soldado en la guerra y en el amor para subrayar las virtudes y acallar los posibles defectos del Lope pretérito. Dicha transformación queda evidenciada versos más adelante, en la estrofa novena: “aunque si Amor es guerra, y fui soldado, / mudé la ciencia, pero no el estado”. La alusión a la producción poética vuelve de nuevo en el siguiente episodio en el que se nos relata la vuelta de la batalla y el destierro, primero en Valencia y más tarde en Alba de Tormes con Isabel de Urbina y sus dos hijas. Si en el episodio anterior hablábamos de la fusión del pulso sanguíneo, vital, con la producción poética, ahora encontramos de forma más literal, si cabe, esa misma fusión de la sangre y de la tinta en un mismo elemento<sup>9</sup>. El Lope que ha pasado del mar de la batalla al “mar del matrimonio” iguala la fecundidad del matrimonio a la recuperada fecundidad literaria: “Yo vi mi propia mesa en testimonio / cercada y rica de fragmentos míos, / dulces y

amargos ríos / del mar del matrimonio". Más adelante, en la estrofa 30, la fusión vida-literatura (siempre a través de la fusión sangre-tinta) alcanza su clímax corporeizándose Lope en su propia obra: "que gobernó mi pluma a mi despecho, / tanto que sale, ¡qué inmortal porfía! / a cinco pliegos de mi vida el día".

La sucesión relativamente rápida de estos episodios y su ubicación al principio de la epístola no es fortuita. Se antepone al lector la imagen de un Lope de rica experiencia vital (y, por ende, literaria), peregrino que ha cumplido su aprendizaje desembocando inevitablemente en el reconocimiento del desengaño como parada final: "Todo lo juzgo sombras, todo viento, / todo opinión y fuerza poderosa". A lo largo de las estrofas 19 a la 23 la epístola se moraliza, su sentido se abstrae en una crítica a la inexperiencia, a la fama basada en la alquimia de la opinión y el poder y no en la esencialidad madurada por los años. "Opinión", "favor" y "poder" hallan sus opuestos en el "desengaño", la "experiencia" y el "curso de los años". Esta apología de la experiencia le sirve al propio Lope para enfrentarse inmediatamente a los "ingenios mozos", como él también lo había sido. A partir de aquí, y prácticamente hasta el final de la epístola, el tema de la poesía se convierte en obsesivo, evidenciándose su importancia en la crisis que movió a Lope a escribirla. En la referencia a los jóvenes poetas el intento aleccionador se une al satírico y ambos, a su vez, a una postura claramente defensiva del Lope senil que necesita presentarse como poeta modelo ante las nuevas generaciones poéticas. El efecto moral se ve enriquecido al mismo tiempo con un efecto elegíaco, de episodios particulares de la vida literaria del propio Lope, que irá haciéndose más presente conforme avance la epístola y que en estas estrofas se concentra en dos versos fuertemente autoreferenciales: "que en lo que viene a ser arbitrio el gusto / no hay cosa mas injusta que lo justo"; reconsideración del Lope maduro y desengañado del famoso pareado del Lope del *Arte Nuevo*: "porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto" (19). Con la yedra que trepa ayudada por las "tenaces rúbricas" del olmo, metafORIZA Lope el medro del poeta en la sociedad de la época, aupado ya en la "novedad gustosa", ya en la "fuerza poderosa" del mecenas. A la obra producto de ese medro (que Lope conoce y que considera transitorio) opone el Fénix la obra producto de la fatiga de los años, la suya propia. La experiencia vital precede, por lo tanto, a la literaria:

Severo entre nevados desengaños,  
mejor merece fe con la experiencia  
en la propuesta ciencia  
el curso de los años;



que no es espada de la pluma el genio,  
que la gobierna el brazo y no el ingenio<sup>10</sup>.

Poesía y experiencia se encuentran en una necesidad (“fiero yugo”) que presenta, a su vez, dos caras opuestas. De un lado, la necesidad como carencia económica en la que el poeta se presenta, fundamentalmente, como productor y su obra como producto, y en la que el “vulgo vil” —el alejamiento del estilo sublime— y su antagonista, el mecenazgo —el deseado *otium*— se proponen como fronteras extremas. De otro lado, la necesidad como vocación inexorable del *poeta nascitur*, como “natural impulso”, aliento semidivino que garantiza y obliga la verdad de la palabra poética y que la hace, por ello, comparable a la natural necesidad del canto en el ruiseñor, del buceo en el pez y del balido en el cordero: “de donde viene a ser, desde que empieza, / casi necesidad naturaleza”.

Todo lo que pareció lamento de Lope de su dedicación a las “humildes materias”, se vuelve defensa a partir de la estrofa 32. Esa humildad de estilo pasa a convertirse para Lope en su gran aportación a la literatura española, enlazándose sutilmente y merced a la “pureza y armonía” de su estilo con la palabra poética de Garcilaso, y legitimando así su posición como clásico rodeado de imitadores a los que reclama reconocimiento: “Pensé yo que mi lengua me debía ... / pureza y armonía, / y si no lo permite quien lo imita, / o deje de imitar o lo permita”. A esta poética basada en la “pureza y armonía” se contrapone en la estrofa inmediata (33) “esta manera de escribir tan nueva, / que arrogante reprueba / la humildad de mi vida”. Una posible interpretación nos lleva a contextualizar ese contraste en la polémica entre Lope y los gongoristas y la defensa de aquel de un estilo de aliento —no de tono— humilde (nótese la metáfora pura que retorna al eje vida-escritura en “la humildad de mi vida”) frente a la “elevación desvanecida” y “arrogante” de aquellos. La ambigüedad de los versos permite, sin embargo, otra interpretación, quizás más adecuada para entender hasta qué punto es dramático ese enfrentamiento de Lope consigo mismo en la epístola. La “manera de escribir tan nueva” iría referida ahora a la manera de escribir que adopta el propio Lope en esta epístola, salpicada de incorporaciones culteranas y, sobre todo, al tono y la actitud defensiva de la composición, “acción desesperada / de quien se corta con su misma espada”. A esta interpretación nos acerca la acertada afirmación de Rozas sobre la importancia de este pasaje para entender “el verdadero espíritu con que se escribe el poema”. Lope, según Rozas, “llama a su epístola ‘acción desesperada’, lo que prueba a las claras que su tono de mesurada epístola, vencedor de la sátira, no lo ha podido mantener

sin esfuerzo, que sus versos no son sincera y relajadamente serenos, sino serenados, frenados" (1990: 193). Aquella "reflexión suave" de la estrofa tercera aparece ahora convertida en "acción desesperada", con lo que el tono reflexivo que abría la epístola, con Lope perfectamente solo en su aldea moral, consolado en la gratitud del recuerdo, se convierte ahora, cuando el poeta encara la realidad del presente, en agitación y angustia. El Lope estoico, atareado en la labor de desatarse de sí mismo, se encuentra de este modo con ese otro Lope al que le es imposible renunciar a la trascendencia histórica y al reconocimiento social (a través de Sessa y de la corte) y poético (a través de los "ingenios mozos").

Esta estrofa y la oposición (cualquiera que sea la interpretación que se adopte) entre un estilo humilde, aunque puro y armónico, y aquella "manera de escribir tan nueva", da paso a un grupo de estrofas en las que Lope defiende la verdad, la humildad y la mesura en la poesía frente a cualquier tipo de exceso anímico o retórico. Así, en las estrofas 34 y 35 se introduce casi de forma abrupta la descripción de una batalla que nos recuerda la pintura bélica de las estrofas 7 y 8. Descubrimos, sin embargo, que a través de esa descripción Lope está dramatizando su delicada situación como poeta en la corte, luchando con "modestia pacífica" contra el "silencio traidor", contra las "soberbias humildades" que acabarán por hacer la propia poesía del Fénix irascible, peligrosamente circunstancial. La metáfora del "cierzo" en el que se convierte el impulso poético de Lope para defender su "humildad" del "proceloso viento de la injuria", completa ese cuadro del poeta enfrentado con su propia ira y con la injuria externa que tal vez podríamos concretizar en el séquito de Góngora. Al vate cordobés parece Lope referirse en la estrofa 39 cuando habla "del de Leda", recordando tal vez el "Claro cisne del Betis" (los dos tercetos, sobre todo) incluido en 1624 en *La Circe* y dejando muy clara la diferencia entre el respeto guardado al maestro y la crítica a las "tiernas filomelas", los imitadores, "que así discurren las etéreas salas / con los versos del cisne entre las alas"<sup>11</sup>. La provocación justifica la ira de Lope. Había escrito Séneca parafraseando a Epicuro: "inmodica ira gignit insaniam" (2.18.92) y el propio Lope en la *Epístola a Baltasar Elisio de Medinilla* había rimado: "Verdad es que mil veces pierdo el tono / del rumbo en que navego, y paro en voces: / Elisio, soy mortal, no soy divino" (Lope, 1969: 771). Este perder el decoro y verse continuamente envuelto en rencillas literarias lleva a Lope en la siguiente estrofa a preferir las borlas del doctor ("flores carmesíes, / o cándidas y azules") al laurel del poeta ("verde laurel en contingencia"). Aunque, obviamente, la afirmación, como afirma Sobejano (2001: 664), tiene mucho de irónica, ya que Lope no sólo está convencido de la dignidad de la poesía y de

la labor del poeta, sino que además encuentra en esa labor un elemento ausente en el doctor, el ingenio. La devoción a Virgilio ("el pastor de Mantua") y a las musas ("más por hallar en influencias tales / para mi error disculpas celestiales") subraya ese aspecto natural de la necesidad del que hablábamos más arriba y nos devuelve a la idea de la escritura como designio divino, inexorable.

Se abre a continuación un catálogo con toda la producción de Lope cuya lectura debemos decodificar siguiendo las premisas expuestas en la primera parte de la epístola: la necesidad (económica y natural) y el valor de la experiencia (humana y literaria). Se comienza por las obras más cercanas al estilo sublime (del que Lope decía carecer), y se finaliza en el extremo opuesto, las "fábulas cómicas". El hecho de que Lope coloque todo este grupo de su producción al final del elenco sin distinguir entre tragedia, comedia o tragicomedia, y dando un número general e hiperbólico ("Mil y quinientas fábulas") no desmiente en absoluto el orgullo autorial de Lope, sobre todo si tenemos en cuenta que en las siguientes estrofas va a declararse el gran renovador del teatro español. Todo el elenco es una demostración del gran genio ecléctico de Lope y de su capacidad para moverse con idéntica soltura entre el estilo más elevado y el común. Al mismo tiempo, la exhaustividad del catálogo es la prueba más evidente de ese Lope preocupado por su trascendencia, por lo mortal del saber humano, y que se contrapone al Lope estoico que al final de la epístola escribirá: "fuera esperanzas, si he tenido alguna, / que ya no he menester a la fortuna".

En la tercera y última parte del poema Lope vuelve a tratar de su posición como poeta en la sociedad de la época y de su problemática relación con el poder. El problema de la impresión (tratado fundamentalmente del sexteto 74 al 78) nos sitúa directamente en la órbita del Lope preocupado por la trascendencia de su obra, autor celoso de su producción en la línea del Cervantes de la segunda parte del *Quijote*. El factor económico surge íntimamente ligado al quehacer poético, y en unos pocos versos expone Lope el complicado y delicado papel del escritor en la sociedad barroca, forzado a formar parte de una red editorial que restringía la libertad poética en favor de la venta del producto: "con que al principio las impresas miras / ganar dineros, y vender mentiras". La *peregrinatio vitae* de la primera parte (del destierro a la guerra, de la guerra al matrimonio, del matrimonio al sacerdocio y del sacerdocio al desengaño), se transforma ahora en una *peregrinatio litterae* que comienza en ese punto cero de "al principio". La preocupación del joven poeta tiene más que ver con el "ganar dineros" que con la trascendencia que podría procurar la impresión de la obra. La amoralidad de la mentira con la que acaba la estrofa 74

consiste, por tanto, en la experiencia insuficiente. Lope, advertido de ese nuevo mundo editorial (“viendo yo que de mi monte pobre / la leña ardía con provecho ageno”), se ve obligado a participar en el laberinto económico que éste conllevaba: “tomé en plata el veneno, / que me daban en cobre”. La serenidad parece llegar, “finalmente”, con el mecenazgo del duque de Sessa, al que Lope declara haber dedicado “las primeras obras”. Una serenidad, sin embargo, inestable, dependiente del capricho del duque, y que se alarga dramáticamente hasta el presente de la epístola.<sup>12</sup> Cierra Lope este grupo de estrofas con el regreso al presente y la apelación directa a Claudio, con lo cual el tono satírico se humaniza y la preocupación de Lope por “de mis escritos bárbaros la copia” queda subrayada y llevada al plano de lo íntimo. Las siguientes cinco estrofas (de la 79 a la 83) sirven a Lope para hacer un recuento de sus aportaciones a la tradición literaria española, fundamentalmente a la teatral, en una suerte, en palabras de Rozas, de “arte nuevo en miniatura” (1990: 180). Ese último “¿A quién se debe, Claudio?”, que marca un tono entre orgulloso y dolorido, hilvana las cinco estrofas y las enlaza a su vez con las siguientes, en las que vuelve de nuevo Lope al tema de los imitadores de su obra, ahora la dramática: “Ya esta de suerte trivial la senda, / que a todos el asunto facilita, / porque la copia escrita / es fuerza que se venda”. Dichos imitadores son calificados dos sextetos más adelante de ladrones hipócritas (“hurtar de noche, y murmurar de día”) y comparados luego al enano encaramado a los hombros del gigante, el mismo Lope —como maestro imitado— y el mecenas —como garantía del bienestar económico y éxito cortesano—: “que no ha de dar la de un enano asombro, / si la lleva un gigante sobre el hombro”. Las dos siguientes estrofas quedan contrastadas a partir de sus dos primeros versos, “Quien empeña al señor en la alabanza” y “Quien tiene muchos sabios de su parte”, respectivamente, haciéndose así patente el deseo de Lope, sobre todo en estos últimos años, de ser reconocido como poeta culto por los ingenios de la corte. Lope se proyecta a sí mismo como heraldo de una tradición literaria que lo enlaza con Virgilio y Ovidio entre los clásicos, con Garcilaso entre los pasados inmediatos y con el Príncipe de Esquilache, poeta claro, amigo y protector de Lope, entre los contemporáneos.

Si el final del camino del hombre es el desengaño y, si como hemos visto, el poeta y el hombre han ido formándose contemporáneamente en Lope, el final del camino del poeta también ha de ser el desengaño, el reconocimiento de la vanidad del saber humano volcado, en este caso, en las letras. Sin embargo, aquí es donde el propio poema se torna más contradictorio y ambiguo, contraponiéndose esa vocación estoica, de rechazo de todo lo mortal, al mismo acto de escritura de la

epístola, dictado fundamentalmente por un doble deseo del Lope hombre: el de reconocimiento social e intelectual y el de permanencia a través de la inmortalidad del signo escrito. Si volvemos al primer sexteto hallamos que el objetivo de la obra es precisamente el deseo de deshacerse de toda esa carga mortal que ata la voluntad estoica de Lope: "las ideas de un loco, / que a la cobarde luz de tanto abismo / intenta desatarse de sí mismo". La epístola se concibe, por lo tanto, como una expiación a través de la memoria escrita que idealmente ha de concluir en el desprecio absoluto de lo vano (y así efectivamente parece concluir) y con el alivio de la gravedad de la propia memoria. La locura a la que alude Lope parece encerrar, realmente, tres locuras, tres actitudes distintas en tres líneas distintas de tiempo. Locura como amor a lo efímero —la fama, el amor humano— y sería éste el Lope pasado, gemelo del Aldana que escribía a Montano: "Los huesos y la sangre que natura / me dio para vivir, no poca parte / dellos y della he dado a la locura" (271); locura como desesperación y paradoja del que intenta desatarse de sí mismo echando mano de las sogas del lenguaje, ("La carta es a muchos niveles una liberación", afirma Guillén [1998: 185] o la ilusión de una liberación, añadiríamos nosotros); y sería éste el Lope que se refleja en el presente de la escritura, reconocido tal vez en aquel "Cuanto desenlazarse más pretende / el pájaro cautivo, más se enliga," de fray Luis (65); y, locura, en fin, como aspiración al estado de gracia divina, sabiduría y renuncia que señalaba la Moria erasmiana: "Hay otra locura muy distinta de ésta: procede de mí y es deseable por encima de todo. Aparece cuando el alma se siente liberada de las preocupaciones y angustias por una especie de desvarío, inundándola al mismo tiempo de deliciosos perfumes" (79).

El lector tiene la última palabra a la hora de decidir hasta qué punto el Lope que nos propone el mismo Lope en esta epístola está más cerca de la verdad o de la literatura, si es que esta distinción hace alguna justicia a la complejidad poética del Fénix. En todo caso, consideramos que la belleza del poema reside en la desesperación de ese gesto último de Lope, contradictorio, al que él se enfrenta de forma dramática tras el "cobarde" que acompaña a los primeros versos. Con lo cual resulta, finalmente, que el gesto más humano del Lope de esta epístola habrá de ser aquel que lo sitúa entre la conciencia de lo vano y la inevitable aspiración a permanecer en lo eterno caduco, la memoria humana. Sin escribirlo, Lope nos deja su verso más sincero: el tiempo de los poetas es, a pesar de éstos, el tiempo de los hombres.

## Notas

<sup>1</sup>Estas páginas están en deuda con la calidad humana del profesor Gonzalo Sobejano. A él van dedicadas.

<sup>2</sup>Tomamos el fragmento de *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles* de A. Porqueras Mayo 299.

<sup>3</sup>En su artículo, "Las epístolas de Lope de Vega", Guillén distingue cinco tipos de epístolas lopescas: las de "carácter ficticio o novelado" (sobre las que puede consultarse el útil artículo de Ángel Estévez Molinero incluido en *La epístola*), las "panegíricas", las "satírico-literarias", las "filosóficas", y las "predominantemente morales" (169).

<sup>4</sup>Citamos el estudio de Rozas (*Lope de Vega y Felipe IV en el "ciclo de senectute"*) no por la edición original de la Universidad de Extremadura, 1982, sino por la compilación de los estudios de Rozas sobre Lope editada en 1990 por Jesús Cañas.

<sup>5</sup>La epístola, aparecida previamente en suelta, acabó incluyéndose en la edición póstuma de *La Vega del Parnaso*, de 1635. Como ha señalado Yolanda Novo, ni en la suelta, ni en la primera edición de *La Vega*, ni en el códice *Daza*, aparecía la composición con el título de égloga, por lo que ella sospecha que "fue el impresor del volumen de 1637 el que etiquetó la pieza, tal vez por sus tenues resonancias virgilianas" (232). El editor del tomo 9 de las *Obras sueltas* del Fénix declaró, ya en 1777, lo inapropiado del título "égloga" (xx). Cayetano Alberto de Barrera volvió a llamar la atención sobre el mismo error en la biografía de Lope que se incluía en el primero de los quince tomos de las *Obras de Lope de Vega* editadas por la *Real Academia Española* (434). Aunque habría de ser Juan Manuel Rozas —primero en "El género y el significado de la 'Égloga a Claudio', de Lope de Vega", y luego en los *Estudios sobre Lope*, de donde citamos nosotros— quien estableciera definitivamente el género de la composición y aclarara su sentido, completado ahora con nueva luz y datos con las "Anotaciones" a la epístola de Sobejano. Se queja éste, y con razón, de la "mala fortuna editorial" del texto, cuya inusual extensión lo llevó a ser excluido de antologías y recopilaciones, como las de Montesinos o Blecua, o a aparecer fragmentado, como en la de Carreño de 1984 (2001: 660). El mismo Carreño lo vuelve a editar, ahora completo, en su edición de 1998 de las *Rimas humanas*. Antes también había aparecido íntegro en la antología de 1993 de Alfonso Junco, en la de Miguel García-Posada de 1992, en el primer tomo de la edición facsimilar de Antonio Gómez Pérez de las *Obras sueltas* (1968-71), en el segundo tomo de las *Obras escogidas* por Federico Sainz de Robles en Aguilar (1953), y en el volumen 38 de la B.A.E., editado por Cayetano Rosell (1856). Nosotros seguimos la edición de Miguel García-Posada, basada en la edición póstuma de 1635 de *La Vega del Parnaso*.

<sup>6</sup>La lira de seis versos o el sexteto-lira se diferencia de la sexta rima italiana en la sustitución de los endecasílabos impares por heptasílabos. La estrofa fue usada por fray Luis de León en sus traducciones de Horacio (Navarro Tomás 207), y Jerónimo de Cobos, tal como aparece recogido en las *Anotaciones* de Herrera, también la usó para traducir una oda del poeta latino (109). Sobejano, que propone la afiliación horaciana de la estrofa, señala su semejanza con la usada por Lope en "Huerto desecho" (2001: 672).

<sup>7</sup>Usamos aquí la terminología empleada por Gonzalo Sobejano en "La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar".

<sup>8</sup>Según la nota de Carreño a estos versos, el "Cisne Amor" que "cortó las aguas" se referiría al casamiento de Lope con Isabel de Urbina, y el "sin mojar la pluma" al no haber disfrutado Lope de tal unión "dada la muerte prematura de la amada" (1998: 698 n. 27-30). La interpretación nos parece discutible. El alistamiento voluntario de Lope en la Armada, ya casado con Isabel, fue efecto (y el mismo poeta lo aclara en el primer verso de esta estrofa) del aún reciente fracaso con Elena Osorio ("Allí de Filis desterrado"). Sobejano propone: "El sujeto navegó sin naufragar; tal vez, además, sin escribir" (2001: 661).

<sup>9</sup>Afirma Aurora Egido que "Desde la alabanza hasta la sátira, la pluma de Lope va trazando sus signos con tinta viva que, como en Quevedo, se convierte en sangre . . . porque sentir, vivir, escribir y amar son todo uno" (125).

<sup>10</sup>En su "Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)", originalmente en *Literatura en Aragón* y luego recogido en los *Estudios sobre Lope*, Juan Manuel Rozas menciona el parecido de estos dos últimos versos con aquellos otros del "Retrato" de Antonio Machado: "Dejar quisiera / mi verso, como deja el capitán su espada: / famosa por la mano viril que la blandiera, / no por el docto oficio del forjador preciada". Creemos que la relación entre la epístola de Lope y el poema de Machado va más allá del simple parecido. Sin entrar en detalles, ¿no parten el desatarse de sí mismo de Lope y el "ligero equipaje" de Machado de un mismo deseo de desprendimiento? Para un análisis detallado de la presencia de Lope en Machado puede verse el artículo de Sobejano sobre el tema, recogido en la obras citadas.

<sup>11</sup>Sobejano propone que "Lope es el Cisne-Júpiter" (2000: 664). La lejanía en el tiempo del soneto "Claro cisne del Betis" y la presencia en las *Rimas de Tomé Burguillos* o en *La Dorotea*, cercanas ambas a la composición de la epístola, de algunas composiciones antigongorinas, parecen negar, en efecto, la identificación Cisne-Góngora que nosotros proponemos. Creemos, sin embargo, que ambas lecturas son viables. Lope ordena el panorama poético de su tiempo distinguiendo entre viejos y jóvenes, modelos e imitadores, y sabe, a pesar de su anticulteranismo (dirigido en la epístola más contra los autores dramáticos que contra los líricos, estrofa 85) que sólo Góngora puede igualarle en el grupo de los primeros.

<sup>12</sup>En famosa carta de Lope al de Sessa, firmada en Madrid hacia finales de 1630, se evidencia claramente esa crisis: "Ahora, señor excelentísimo, que con desagradar al pueblo dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas he conocido que quieren verdes años o que no quiere el cielo que halle la muerte a un sacerdote escribiendo lacayos de comedias, he propuesto dejarlas de todo punto . . . y suplicar a V. E. reciba con público nombre en su servicio un criado que ha más de veinticinco años que le tiene secreto" (Amezúa 285).

## Obras citadas

- Aldana, Francisco de. *Poesía*. Ed. Rosa Navarro Durán. Barcelona: Planeta, 1994.
- Amezúa, Agustín G. de. *Lope de Vega en sus cartas*, 1. Madrid: Real Academia Española, 1935.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura Europea y Edad Media Latina*, I. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Egido, Aurora. "Escritura y poesía. Lope al pie de la letra". *Edad de Oro* 15 (1995): 121-49.
- Estévez Molinero, Ángel. "Epístolas en clave ficticia de Lope de Vega: A propósito del género y la literariedad". López Bueno, *La Epístola*: 295-311.
- Guillén, Claudio. "Las epístolas de Lope de Vega". *Edad de Oro* 15 (1995): 161-77.
- \_\_\_\_\_. "La escritura feliz: literatura y epistolaridad". *Múltiples moradas*. Barcelona: Tusquets, 1998. 177-233.
- \_\_\_\_\_. "Los géneros epistolares". *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Espasa Calpe, 1989. 294-304.
- \_\_\_\_\_. "Notes toward the Study of the Renaissance Letter". *Renaissance Genres*. Ed. Barbara K. Lewalski. Cambridge: Harvard UP, 1986. 70-101.
- \_\_\_\_\_. "Sátira y poética en Garcilaso". *Homenaje a Casaldueño*. Eds. Rísel P. Sigel y Gonzalo Sobejano. Madrid: Gredos, 1972. 209-233.
- Herrera, Fernando de. *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*. Ed. Juan Montero. Sevilla, Córdoba y Huelva: Universidades de Sevilla, Córdoba y Huelva, 1998.
- León, fray Luis de. *Poesía*. Eds. Darío Fernández-Morera y Germán Bleiberg. Madrid: Alianza, 1986.
- López Bueno, Begoña. "El canon epistolar y su variabilidad". López Bueno, *La epístola*: 11-27.
- \_\_\_\_\_. "La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI". *Edad de Oro* 11 (1992): 99-111.
- \_\_\_\_\_, ed. *La epístola*. Sevilla [P.A.S.O.]: 2000.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española*. Barcelona: Labor, 1986.
- Novo, Yolanda. *Las "Rimas Sacras" de Lope de Vega. Disposición y sentido*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990.
- \_\_\_\_\_. "La elegía poética en Lope". *Edad de Oro* 15 (1995): 223-34.
- Ramos Laca, Julio de. *Lope: parientes, amigos y "trastos viejos"*. Madrid: Raycas, 1966.
- Rennert, Hugo A. y Américo Castro. *Vida de Lope de Vega*. Madrid: Sucesores de Hernando, 1919.
- Rivers, Elias L. "The Horatian Epistle and its introduction into Spanish literature". *Hispanic Review* 25 (1954): 175-94.
- Rotterdam, Erasmo de. *Elogio de la locura*. Ed. Pedro Rodríguez Santidrián. Madrid: Alianza, 1996.
- Rozas, Juan Manuel. *Estudios sobre Lope de Vega*. Ed. Jesús Cañas Murillo. Madrid: Cátedra, 1990.
- \_\_\_\_\_. "El género y el significado de la 'Égloga a Claudio', de Lope de



- Vega". *Serta philologica* F. Lázaro Carreter. Madrid: Cátedra, 1983. 465-84.
- \_\_\_\_\_. "Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)". *Literatura en Aragón*. Zaragoza: Caja de Ahorros, 1984. 69-99.
- Ruiz Pérez, Pedro. "La epístola entre dos modelos poéticos". López Bueno, *La epístola*: 311-73.
- Seneca, Lucio Anneo. *Epistulae Morales ad Lucilium*, 2. Ed. Caterina Barone. Milano: Garzanti, 1989.
- Sobejano, Gonzalo. "Anotaciones a la epístola 'A Claudio' de Lope de Vega". *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*. Eds. Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado. Madrid: Castalia, 2001. 659-74.
- "Confianza y literatura: las epístolas poéticas de Lope de Vega". *Insula* 5 (1990): 17-20.
- \_\_\_\_\_. "La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar". *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, 2. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1977. 469-94.
- \_\_\_\_\_. "Lope de Vega y la epístola poética". *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, 1. Ed. Manuel García Martín et al. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993. 17-36.
- \_\_\_\_\_. "Lope de Vega para Antonio Machado". Ed. Antonio Sánchez Romeralo. *La Torre. Homenaje a Ricardo Gullón* 3.10 (1989): 297-311.
- Terry, Arthur. "Lope de Vega: re-writing a life". *Seventeenth-Century Spanish Poetry. The power of artifice*. Cambridge: Cambridge UP, 1993. 94-121.
- Trueblood, Alan S. *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega*. Cambridge: Harvard UP, 1974.
- Vega, Garcilaso de la. *Poesías castellanas completas*. Ed. Elias L. Rivers. Madrid: Castalia, 1987.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias. La discreta enamorada*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Colección escogida de obras no dramáticas*. Ed. Cayetano Rosell. Madrid: B.A.E., 1856.
- \_\_\_\_\_. *Obras escogidas*, 2. Ed. Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Obras de Lope de Vega*, 1. Ed. Cayetano Alberto de la Barrera. Madrid: R.A.E., 1890-1913.
- \_\_\_\_\_. *Obras poéticas*, 1. Ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Obras sueltas*, 9. Madrid, 1777.
- \_\_\_\_\_. *Poesía. Antología*. Ed. Miguel García-Posada. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Poesía lírica*. Ed. Alfonso Junco. México: Porrúa, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Poesías líricas*. Ed. José F. Montesinos. Madrid: Espasa Calpe, 1951-52.
- \_\_\_\_\_. *Poesía selecta*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Rimas humanas y otros versos*. Ed. Antonio Carreño. Barcelona: Crítica, 1998.