Lope de Vega



Romances de juventud

Edición de
Antonio Sánchez Jiménez

CATEDRA
Letras Hispánicas

Romances de juventud

Letras Hispánicas

Lope de Vega

Romances de juventud

Edición de Antonio Sánchez Jiménez

CÁTEDRA
LETRAS HISPÁNICAS

Está prohibida la reproducción total o parcial de este libro electrónico, su transmisión,su descarga, su descompilación, su tratamiento informático, su almacenamiento o introducción en cualquier sistema de repositorio y recuperación, en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, conocido o por inventar, sin el permiso expreso escrito de los titulares del Copyright.

Para cualquier información dirigirse a catedra_legal@catedra.com

Primera edición electrónica publicada por Cátedra 2015
www.catedra.com

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2015
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
I.S.B.N.: 978-84-376-3370-1
Edición en versión digital 2015

Índice

Introducción 9

El romancero nuevo 11
Confesarse a voces: vida y literatura 15
Las atribuciones 23
Lope y el romancero: estrategias y apologías 36
Distribución, evolución y estilo 54
Romancero de juventud 64
Otras ediciones de los romances de Lope 72

Esta edición 87

Fuentes y abreviaturas 95

Bibliografía 113

Romances de juventud 157

Romancero morisco (c. 1585-1589) 159
Romancero pastoril (c. 1587-1608) 217
Romancero satírico (c. 1587-1592) 345
Romancero mitológico (c. 1585-1592) 407

Agradecimientos 421

Índice numérico de versos 423

Índice alfabético de versos 425

Índice de notas 427

Introducción

A Antonio Carreño, querido maestro,
modelo insuperable

Grande sois, Antonio, y tanto

El romancero nuevo

> De los antiguos romances
> con que nos criamos todos
> lo he sacado.
>
> Lope de Vega,
> *Santiago el verde en Madrid.*

No existe en la poesía española un vehículo más flexible que el romance. Aptos para expresar narraciones épicas, diálogos, quejas de amor, emoción religiosa, reflexión filosófica o afán satírico, los romances fueron muy populares entre los lectores áureos, que además gustaban sobremanera de las tonadas que los acompañaban. Entre los muchos romances que se recitaban y cantaban, los españoles de la época distinguían entre romances viejos y nuevos. Los viejos provenían de la tradición oral, pero circulaban impresos en pliegos sueltos y en las diversas compilaciones que hicieron algunos impresores avispados que se dieron cuenta del potencial editorial que tenían los romances viejos. Así fue como estos textos comenzaron a recogerse en romanceros impresos, siendo los primeros el *Libro en cual se contienen cincuenta romances* (c. 1525) y los célebres *Cancioneros de romances* (Amberes, Martín Nucio, c. 1547), preludio de la explosión editorial de mediados de siglo. Pero la sed de romances de los españoles del momento solo era equiparable a la que luego sintieron por las comedias, y eso llevó a Juan de Timoneda a publicar en los años 70 sus *Rosas* de

romances. Estas *Rosas* fueron un hito porque combinaban ya romances tradicionales con los nuevos o artísticos, lo que abriría la puerta a la mezcla de estéticas que sería luego propia de los romances de los años 80.

No conviene exagerar la diferencia entre ambos romanceros, y menos aplicarles la distinción romántica entre *Naturpoesie* (poesía natural, nacional, tradicional, auténtica) y *Kunstpoesie* (poesía culta, artificiosa), pues muchos de los romances nuevos estaban compuestos «a lo antiguo». Tal era el caso del romance de las quejas de doña Jimena que el músico Villandrando le cantó en mayo de 1592 a Felipe II, rey que «gustaba de oír romances antiguos». El monarca pareció darse cuenta de la diferencia, puesto que oyó el romance de Villandrando con especial atención y pidió que se lo repitieran. Este afán estuvo a punto de provocarle un disgusto al cantor, pues los cortesanos también notaron el cambio, percibieron en el texto un mensaje político y comenzaron a amenazar al músico, ante lo que tuvo que intervenir el propio Felipe (Menéndez Pidal, 1953: 143-144). Desde luego, no todos los lectores percibían la diferencia entre romances nuevos y viejos con tanta agudeza como los cortesanos del Escorial. Los propios románticos, los que distinguían entre la poesía natural (buena) del romancero viejo y la artificiosa (mala) del nuevo, tuvieron por tradicionales muchos de los romances moriscos de Lope de Vega o Pérez de Hita.

Hoy resulta difícil entender cómo pudieron confundir los romances de Gazul con poemas del tipo «Álora la bien cercada». Desde luego el romancero nuevo tiene características propias, tanto a nivel formal como de contenido. Formalmente, los romances nuevos dependen mucho más de la música culta que los viejos, por más que algunos romances viejos también fueran cantados con nuevas tonadas polifónicas o, al menos, muy elaboradas. Aunque no todos los romances nuevos se cantaran, se componían como si fue-

ran a serlo[1], lo que explica sus dos características formales más destacadas: la distribución en cuartetas y la abundante presencia de estribillos, rasgos raros en el romancero viejo. Además, y ya en el campo de la temática, los romances nuevos reflejaban la mentalidad cortesana de la segunda mitad del siglo XVI, con sus ideales galantes y petrarquistas sobre el amor o las relaciones entre caballeros. Si algunos eruditos del siglo XIX no supieron distinguir estas características eso se debe sobre todo a su deseo de ver la Edad Media como un periodo ideal y poético, cuya galantería creían ver reflejada en el romancero morisco de finales del siglo XVI.

Sin embargo, hay otro elemento más interesante que explica el error, y que nos llevó a indicar arriba que no conviene exagerar el quiasmo entre el romancero viejo y el nuevo. Se trata del hecho de que los romances nuevos estén inspirados en los antiguos. Se trata de un fenómeno cuya excepcionalidad han resaltado varios críticos: es curioso que toda una generación de poetas cultos, educados en la tradición humanística, vuelva con entusiasmo a cultivar una tradición literaria medieval como el romancero (Menéndez Pidal, 1949; Montesinos, 1953: 244). Es decir, los editores y poetas del XVI refunden algunos romances tradicionales otorgando a algunos de sus versos un claro sabor renacentista, pero sobre todo los romances nuevos parten del célebre río del romancero tradicional: como afirmaba uno de sus personajes en *Santiago el verde en Madrid,* Lope sacó los poemas nuevos «de los antiguos romances / con que nos criamos todos» (pág. 270).

Al recurrir así al romancero viejo Lope mostraba su «tendencia a fabricar su propia tradicionalidad» (Márquez

[1] Véase, sobre la relación entre el romancero nuevo y la música, las páginas de Ramón Menéndez Pidal (1953: 122-124). Incidiremos en esta conexión en diversos lugares abajo, pero conviene recomendar de entrada el trabajo de Juan José Pastor Comín (1998) sobre el romancero musical de Lope, del que trae extensa bibliografía.

Villanueva, 1988: 295), pues los lectores áureos y sus descendientes asociaron casi indisolublemente al Fénix con la poesía que imitaba. A esta impresión contribuyeron notablemente tres factores desencadenados por el propio Lope: su insistencia —estratégica— en representar la simple pureza de la patria castellana, la tersa adaptación del material con el que trabajaba, y su tendencia a la autocita, de la que daremos cuenta en los romances que editamos. Sin embargo, conviene recordar que en este género del romancero nuevo Lope no fue el único poeta del momento, y sí simplemente el más hábil y exitoso, o en todo caso uno de los señeros. El Fénix se caracterizaba por una capacidad lingüística fuera de lo común, pero también por la soltura con que canalizaba, dirigía y superaba los logros de sus contemporáneos. Así, del mismo modo que aprovechó los descubrimientos de poetas anteriores y del grupo valenciano para crear la comedia nueva, se aprovechó de las corrientes de su tiempo para liderar el romancero nuevo. Lope formaba parte de una generación de poetas que se ha dado en llamar la «generación de 1580» y de la que formaban parte otros ingenios como Pedro Liñán de Riaza o Luis de Góngora, o incluso el toledano José de Valdivielso. Como el primero de estos poetas, Lope compuso romances moriscos, como el segundo romances satíricos y pastoriles, y como el tercero romances religiosos, llegando a ser el más completo romancista del momento. No es este el lugar para discutir quién fue el mejor de estos poetas, pero sí de enfatizar que el Fénix fue el más famoso de ellos. Felipe B. Pedraza Jiménez enfatiza este éxito y la increíble difusión de los romances de Lope:

> Sus romances son cantados por los ciegos en las esquinas y en las plazas, se tararean en medio de las faenas domésticas y colman las necesidades de ficción de toda una sociedad: desde el rey, el severo Felipe II, a los más humildes menestrales. Permiten, al mismo tiempo, la evasión

> hacia mundos irreales, y la introspección en la realidad y las peripecias sentimentales del oyente (2003: 13).

El propósito de nuestra edición de los *Romances de juventud* del Fénix es explicar esta fama y los textos en que se asentaba, es decir, el corpus romanceril de Lope.

Confesarse a voces: vida y literatura

> Locos están estos hombres, pues se confiesan a gritos.
>
> Juan Rufo,
> *Las seiscientas apotegmas.*

Un elemento clave en la fama de Lope, fue la peculiaridad de que se quejaba Juan Rufo en una de sus *Seiscientas apotegmas* (pág. 8): la confesionalidad del romancero nuevo tal y como lo entendían algunos de los poetas que lo practicaban. El más brillante ejemplo de este estilo fue sobre todo Lope. Apoyándose en la tradición clásica que lo sustentaba y empleándolo como estrategia consciente (Sánchez Jiménez, 2006a), el Fénix llevó este recurso a su culmen. Convirtió sus romances en una especie de biografía novelada en la que su célebre vida —siempre pasada por el tamiz de la literatura— alimentaba la fama de su poesía, y viceversa. Los romances moriscos y pastoriles que difundió en los años 80 y 90 fueron clave en un proceso que convirtió a Lope en la fábula de la corte, y que marcaría un camino que el Fénix recorrería más tarde en comedias, poesía lírica, narrativa, etc., hasta los tiempos de las *Rimas de Tomé de Burguillos* y *La Dorotea*. Estos romances marcaron, pues, la carrera de Lope, como explicaremos abajo y como reconoce Menéndez Pidal: «en morisco o en pastoril, a las nueve partes de la *Flor* fue a parar, como poesía anónima de la colectividad, toda la biografía sentimental de Lope de

Vega, con toda la vehemente y versátil afectividad del poeta» (1953: 138)[2]. Según hemos indicado arriba, el Fénix no fue el único romancista en mezclar vida y literatura —también lo hacía, por ejemplo, Liñán de Riaza—, pero sí el más afortunado y hábil en hacerlo, hasta el punto de que ya desde su época sus contemporáneos buscaban afanosamente en los romances trazas de la vida de Lope. Así, cualquier mención de destierros y celos era suficiente para atribuir un poema determinado al Fénix. Y así fueron a parar a su cuenta muchos romances de poetas como Liñán de Riaza, que también había sido desterrado y que también compuso romances moriscos. El dato, que retomaremos al tratar la dificultad de las atribuciones del romancero nuevo, debe servirnos ahora para enfatizar con qué éxito empleó Lope el recurso de novelar su vida: tan cómodo fue su dominio que su fama y su identificación con la lectura biográfica desposeyeron a Liñán de Riaza de muchos textos, que los lectores del momento atribuían a Lope.

Para comprender semejante triunfo conviene recordar unas palabras de Francisco Márquez Villanueva que enfatizan la novedad de la propuesta poética de Lope:

> Esta poesía [...] surge en un ambiente literario dominado por la contención y los esfumados del petrarquismo, respecto al cual significan no solo una paradoja, sino también una rebeldía práctica, en todo paralela a la de su teatro frente a la preceptiva del arte neoaristotélico (1988: 295).

Los moros y pastores de Lope, con su transparente relación con la vida del poeta, eran un torbellino emocional opuesto al ideal del petrarquismo cortesano instaurado por Garcilaso de la Vega, que propugnaba más bien una expresión armónica, contenida y elegante del sufrimiento amo-

[2] Sobre los primeros textos de Lope que se imprimieron en los años 80, véase Pedraza Jiménez (2008: 56).

roso. Nada más opuesto a los pastores garcilasianos que los extremos emocionales de Lope, que encontró en esta apasionada mezcla de vida y literatura su carta de presentación y su marca de autor. Mediante este otro arte nuevo el Fénix conseguía distinguirse en el panorama poético del momento y crear su propia escuela, en la que nadie le superaría. De hecho, tal fue su identificación con la poesía biográfica que inauguraron estos romances de juventud que podemos leer toda la carrera literaria de Lope como un intento paradójico de explotar ese éxito inicial y, al tiempo, de librarse de él.

En cualquier caso, la moda confesional nos obliga a recordar las líneas generales de los amores de juventud de Lope, las que difundió en sus obras y conocían los contemporáneos que leían sus romances. Se resumen en unos pocos años y un conjunto de amores. Los primeros de estos, los que le sacan de sus estudios, son las posibles relaciones con una dama que en *La Dorotea* tomaría el nombre de Marfisa. Los parientes de esta dama la habrían separado del joven poeta para casarla con un jurisconsulto. Es una historia que han tratado de rastrear, en nuestra opinión con poco éxito, insignes eruditos como Juan Millé y Giménez (1928a: 54-57), Joaquín de Entrambasaguas (1935) o Hugo A. Rennert y Américo Castro (1968: 19-21).

Desde luego, no es Marfisa la protagonista de la mayoría de los romances de Lope, sino Zaida/Filis, trasunto de la madrileña Elena Osorio. Lope se habría enamorado de esta casada alegre, hija del autor de comedias Jerónimo Velázquez, en 1579, y habría tenido con la bella de Lavapiés una tempestuosa relación (Rennert y Castro, 1968: 31). Como pedía la casuística amatoria de la época, en medio de ella había habido de todo: extremos de felicidad, episodios de celos e incluso de ausencia, cuando Lope participó con el marqués de Santa Cruz en la jornada de la isla Tercera, en 1583. También había habido momentos de disputa, parece ser que por la tendencia de Lope a cantar —y así difundir— sus encuentros con la bella. Pero lo más conocido

y poetizado de la aventura fue su ácido final: Elena Osorio abandonó al poeta por un mejor partido, el rico y noble Francisco Perrenot de Granvela. Despechado, Lope se vengó sacando el caso a la plaza pública, en forma de hirientes poemas satíricos contra la bella y su familia. Algunos de estos poemas fueron romances —aquí editados—, pero lo importante es que fueron demasiado lejos: los Velázquez se querellaron y en diciembre de 1587 el Fénix fue arrestado y procesado por escribir y difundir libelos difamatorios. En febrero de 1588 le llegó la terrible condena: destierro del reino de Castilla por dos años y de la Corte durante ocho (Tomillo y Pérez Pastor, 1901: 79). Y los escándalos no pararon ahí: la sentencia era tan dura porque, después de hacerse pública una primera pena, Lope había violado la interdicción. Al poco de quedar libre había entrado —o permanecido— en Madrid y raptado a una joven de buena posición social, Isabel de Urbina. Los familiares llegaron a un acuerdo con los jóvenes, que tuvieron que casarse. A este torbellino siguió la posible participación en la Armada Invencible (Millé y Giménez, 1922; Sánchez Jiménez, 2008a) y una estancia de dos años en Valencia que sería fundamental para la evolución de la comedia nueva (Tomillo y Pérez Pastor, 1901: 7; 9; Rennert y Castro, 1968: 88). Amén de en el teatro, todos estos episodios dejarán su impronta sobre todo en el romancero, que de hecho es una de las paradójicas fuentes para seguir estas aventuras. Por él desfilarán las diversas máscaras de Lope —el moro Gazul, el pastor Belardo— y las de sus amadas —Filis, Belisa—. Con él transitaremos camino de Lisboa y la Armada Invencible, con él contemplaremos las ruinas de Sagunto, junto a Valencia, con él visitaremos las pizarras del Tormes.

Entre ellas escribiría Lope su maravillosa *Arcadia,* con la que llevaba a la imprenta y en clave sus amores «a vueltas de los ajenos» *(Arcadia,* pág. 149). Tras eso y su vuelta a Madrid tras el fin del destierro la vida del Fénix entró en un remanso. Es al menos lo que nos dejan adivinar sus roman-

ces, que en esa época de las Fiestas de Denia, las *Rimas* y *El peregrino en su patria* se alejan de la confesión a voces que censurara Rufo. No por mucho tiempo, sin embargo. El 15 de mayo de 1614 Lope se ordenó sacerdote con un obispo llamado Troya, pues, comenta el poeta «solo por Troya podía ordenarse hombre de tantos incendios» *(Epistolario,* vol. III, pág. 138). Ese año marcó el culmen de su producción religiosa, pues en él el Fénix dio a la imprenta las *Rimas sacras* y el romancero de la Pasión que contenía. Fuera como resultado de una crisis religiosa o no, lo cierto es que el Lope sacerdote difundía por esos años romances sacros que hacían referencia, explícita o implícita, a su nuevo estado y a su arrepentimiento. En una actitud muy de moda en la época, Lope convertía sus romances espirituales en una palinodia de los antiguos humanos. Estos romances religiosos, espigados de las *Rimas sacras,* aparecieron difundidos en un oportunista *Romancero espiritual* que Lope jamás concibió como libro. Con él alcanzaron e incluso superaron el éxito de los romances moriscos y pastoriles, extendiendo la influencia del Fénix hasta mucho más allá de su muerte.

Al cambiar el reinado y los aires, la etapa de supuesta crisis religiosa dejó paso a los romances amorosos, cortesanos y melancólicos, de *La Filomena* y *La Circe.* Son textos tan alejados de la anécdota biográfica como cercanos al tono desengañado de los romances de *La Dorotea,* las famosas «soledades» y «barquillas». Y precisamente son estos maravillosos poemas de *La Dorotea* el último gran hito en la relación entre vida y literatura del romancero lopesco. Se trata de romances satíricos y neoestoicos en los que el poeta adopta una de sus máscaras preferidas: la de sabio desengañado conformado con una *aurea mediocritas.* Desde Juan Manuel Rozas (1990) se viene relacionado este tono con las pesadumbres que sufrió Lope en esta época *de senectute.* Sin embargo conviene recordar que aunque los reveses de estos años finales no fueron pocos, también menudearon en otros momentos en los que el Fénix no optó por esa

máscara literaria. Esto nos debe llevar a una reflexión esencial para comprender el romancero de Lope, con sus complejos juegos biográficos.

La reflexión, que nos acompañará a lo largo de toda esta edición, debe partir de un punto clave: reconocer que Lope siempre invitó a leer sus textos *biographico modo* y que sus contemporáneos solían caer en esta tentación. Aunque atractiva, fomentada por el propio autor y fiel a las costumbres de los lectores de la época, esta lectura supone un escollo que debemos sortear si no queremos caer en errores de interpretación como los que ha denunciado Ignacio García Aguilar (en prensa) para el caso del *Huerto deshecho.* Y es que la biografía puede engañar más que ilustrar, por lo que más que tomarla como clave de lectura de los poemas conviene examinar cómo y por qué la usaba el poeta. Es decir, conviene analizarla detenidamente como si se tratase de un recurso literario más (Sánchez Jiménez, 2006a). En el caso de los poemas de juventud, la motivación del Fénix es evidente: fomentando la lectura biográfica, Lope se identificaba con los aristocráticos moros y pastores, reclamaba para su obra un prestigioso método de interpretación aplicado a los clásicos, el *accesus ad auctores* (Sánchez Jiménez, 2011a: 134), y además conseguía despertar en los lectores el gusanillo de la curiosidad. Como recuerda Pedraza Jiménez, siempre han sido populares las «referencias en clave a amores y amoríos, fervores y desdenes, gustos y disgustos de la actividad erótica» (2003: 23). Pero Lope las usa como recurso literario, tal y como afirma el mismo crítico: «Lope, a través de sus trasuntos romanceriles, impostа la voz, sobreactúa... para dar una dimensión más intensa, sobrecogedora y brillante a las efusiones cordiales de su juventud» (Pedraza Jiménez, 2003: 24).

Solo desde este punto de vista podemos aceptar los frecuentísimos juicios críticos sobre la pasión de los romances lopescos y el arte «romántico» del Fénix:

> Si tratáramos de resumir lo que en estos romances apunta como tendencia y ha de ser luego cualidad permanente en el arte de Lope, quizá quedara justificada la afirmación hecha al comenzar: que con su obra juvenil comienzan a cumplirse sus destinos, que con ella comienza a desempeñar el papel que le estaba reservado: el de propugnador de un arte romántico. El carácter fundamental de esa obra primeriza sería este: sobre la literatura, sobre los elementos acarreados por una larga tradición y los que le deparan los gustos y modas de su tiempo, la vivencia personal siempre (Montesinos, 1967: 143).

José F. Montesinos, que no en vano ha sido uno de los más grandes lopistas de la historia, acierta en enfatizar el elemento pasional de estos romances. Estos poemas destacan por «la brillantez y perfección formal, sin duda, pero sobre todo [por] la pasión que los» anima hasta el punto de que en ellos «oímos directamente la voz de Belardo, trémula de deseo» (Montesinos, 1967: 140). Solo en ese sentido son «románticos», si queremos aceptar el anacronismo: en su mayoría los romances son textos sumamente emotivos y llenos de pasiones extremas, como los celos, la tristeza o el arrepentimiento. Para estudiar estas pasiones podemos recurrir a la biografía del poeta y hacer paralelos entre sus vivencias y sus versos. Es lo que podríamos proponer, por ejemplo, al notar la omnipresencia de los celos en los romances de juventud y contrastarlos con este magnífico pasaje del *Epistolario:*

> Yo, cuando en mis tiempos trataba en esta mercadería de la voluntad, me rendía tanto, que, como yo no pensaba en otra cosa, así no quería que lo que yo amaba pensase, viese, hablase con otro que conmigo, y eran estos celos tan desatinada pasión en mí que llegaba a tenerlos de mí mismo: porque, si me favorecían mucho, imaginaba que lo fingían, o que yo podía ser otro, o parecerme entonces a alguna cosa que le agradaba o de que en otro tiempo había tenido gusto. Todo me hacía contradicción *(Epistolario,* vol. III, pág. 141).

Nada más tentador que utilizar esa reflexión para ilustrar los romances del ciclo de Filis, o que emplear otra cita del epistolario para explicar la abundancia de pasiones en el romancero lopesco: «Yo nací en dos extremos, que son amar y aborrecer» *(Epistolario,* vol. III, pág. 282). Nada más tentador, repetimos, pero también nada más peligroso. Por enésima vez conviene recordar que Lope era ante todo poeta, y que sus textos son ante todo creaciones literarias y no documentos fehacientes ni sobre su vida ni sobre su personalidad. El Fénix creó un corpus potentísimo combinando con un genio sin igual una amplia variedad de recursos literarios, y entre ellos destacaban una retórica de la sinceridad y de la pasión que formaban un cóctel explosivo. Ante esta combinación podemos pensar simplemente que en Lope «amar y hacer versos todo es uno» *(La Dorotea,* acto IV, esc. 1, pág. 258), lo que, por otra parte, era un tópico con una larga trayectoria anterior (Morby, 1987: 274-275; McGrady, 2011: 215; 622). Podemos pensar que la poesía de Lope es confesional, es decir, un reflejo más o menos sincero de su vida. O, mejor, podemos tratar de ser conscientes de que esta estrategia es un recurso literario y de que lo que realmente merece la pena explorar es cómo y por qué se usa, es decir, de qué modo la emplea Lope en los textos y cómo contribuyó a ganarle un lugar y una marca o rúbrica (Ruiz Pérez, 2009) en la poesía de su tiempo.

«A lo menos esta digresión no ha sido de buen retórico», diría Lope *(Epistolario,* vol. III, pág. 141), tan irónico y tan aficionado a las digresiones. Nuestra disculpa por haberla incluido aquí es que el romancero del Fénix obliga a estas reflexiones sobre la relación entre vida y literatura en Lope. No por lo mucho que los lopistas hayan escrito al respecto dejarán de ser relevantes e incluso imprescindibles, sobre todo a la hora de enfrentarse a los romances de juventud y senectud[3].

[3] El interesado encontrará una biografía exhaustiva en el capítulo primero de nuestro *Lope pintado por sí mismo* (Sánchez Jiménez, 2006a).

En cualquier caso, y para volver a la relación entre vida y literatura en los romances de *La Dorotea,* lo cierto es que en ellos, más que el componente temático —influido por la amargura de los últimos años del autor o no— destaca el estilístico. El ritmo hipnótico de las «soledades» y el tono apesadumbrado de las «barquillas» convierte estos romances en obras cumbre de la literatura de la época. Lope concede en ellos un papel mucho más importante al dicho ritmo y a la simbología que a las claves biográficas, que tanta importancia cobraban en los romances moriscos y pastoriles de los años 80 y 90. Es uno de los aspectos de la evolución de su estilo que retomaremos abajo, junto con otros que hemos apenas anunciado, como la impresión de sinceridad o el apasionamiento. Pero antes conviene sumergirnos en un problema central en el estudio del romancero: las atribuciones.

Las atribuciones

> No se ha realizado a estas alturas la indispensable tarea previa de reconocimiento de autores, cronología y agrupación temática de la gran mayoría de sus piezas, e incluso el canon seminal del aporte lopesco se halla en penumbras y sin catalogar.
>
> F. Márquez Villanueva, *Lope: Vida y valores* (1988: 293).

Dos de los elementos fundamentales que hemos estudiado arriba —la fama del Fénix y las lecturas *biographico modo* a que invitaba a su público— han contribuido decisivamente al problema a que hacía referencia Márquez Villanueva en 1988. Y que continúa sin ser resuelto: de los miles de romances que conservamos muchos permanecen anónimos o han recibido atribuciones contrapuestas. Este tremendo obstáculo para el estudio del romancero ha resul-

tado casi insalvable para el caso de los textos lopescos: si dejamos de lado los que el propio Lope publicó, descubrimos que el corpus del Fénix es tremendamente inestable. Abajo veremos que hay críticos que dudan incluso de la autoría de algunos de los más famosos romances que se le atribuyen, como «Ensíllenme el potro rucio» (núm. 1). Veremos también, y en cualquier caso, que el número y tipo de textos que se le adjudican oscila de manera desalentadora. Por una parte, tenemos críticos dispuestos a adscribir a Lope todo tipo de romances (González Palencia, 1947) y a lopistas que se esfuerzan por aumentar el corpus del Fénix (Entrambasaguas, 1934; Goyri de Menéndez Pidal, 1946; 1953a; 1953b; Millé y Giménez, 1928a). Por otra, a estudiosos más escépticos que critican atribuciones absurdas pero que proponen otras casi tan arriesgadas (Montesinos, 1953; 1967). Los mejores lopistas modernos —Carreño, Pedraza Jiménez— se mantienen en un prudente y práctico término medio. Estos estudiosos manejan un corpus mucho más moderado y suelen evitar la espinosa cuestión de las atribuciones.

No podemos hacernos eco de esta actitud porque la presente es una edición crítica del romancero de Lope, y en consecuencia debemos establecer un corpus fiable, tanto en el aspecto textual como en las atribuciones. Por ello conviene recordar cuáles son los problemas centrales que afectan a las atribuciones del romancero nuevo, y luego presentar las soluciones que hemos adoptado. Estas cuestiones, expuestas aquí de modo general, se explican abajo en detalle para el caso particular de cada romance. Por supuesto, hablamos aquí solamente de aquellos romances que aparecieron anónimos en cancioneros y romanceros, sobre todo, aunque no solo, en los años finales del siglo XVI. Los romances que el propio Lope incluyó en sus obras impresas no presentan problemas de autoría.

El primer problema es que en los romances que se imprimieron en las *Flores* de romances de fin de siglo y que

recopiló el *Romancero general* la anonimia no es un estado excepcional, sino la norma. Lo recuerda Menéndez Pidal: «En el cuerpo de cada Flor se publican los romances sin nombre ninguno de poeta. El nombre podían saberlo los bien enterados de la vida literaria, pero no se comunicaba al público» (1953: 119). Son romances siempre anónimos, insiste el erudito, y además de «un anónimo tan eficaz que hoy la crítica, para averiguar el autor de esas composiciones, tiene que hacer estudio muy diligente y pocas veces llega a resultados seguros en la atribución, suscitando esta a veces largas controversias eruditas» (1953: 121). Menéndez Pidal ve en esta anonimia la influencia del romancero viejo y sus orígenes tradicionales (1953: 121), pero además tenemos que tener en cuenta el hecho de que el romance era considerado un género poético bajo, y que por tanto no merecía indicar el nombre del autor. Más abajo exploraremos la relación de Lope con su romancero, pero antes conviene insistir en la situación general, que resume Pedraza Jiménez:

> Los autores —es obvio— no tuvieron mayor interés en controlar ni exigir nada a los impresores. Son, en general, poetas jóvenes (Lope, Góngora, Liñán...), con menos de treinta años. Se sentirían halagados por ver sus poemas en letras de molde y formando volumen. Era el *Romancero* una obra colectiva, aunque cada poema perteneciera a un poeta determinado. Nadie se preocupó de reclamar su autoría, al menos directamente, y mucho menos se le ocurrió pedir su parte en el negocio (2003: 18).

Esto no quiere decir que en determinados cenáculos literarios se supiera perfectamente quién había escrito qué —abajo veremos varios textos de poetas que saben o creen saber quiénes eran los autores de los romances—, y que hubiese lectores que se afanaban en alcanzar este nivel de conocimientos. Uno de ellos es precisamente el que Menéndez Pidal propone para tratar de aclarar la autoría de los textos lopescos:

> las atribuciones manuscritas que un desconocido de comienzos del siglo XVII puso en los márgenes de un Romancero general de 1604, que se guarda en la Biblioteca Nacional de Madrid, R-2171; Gallardo intentó, por su parte, una fijación de autores en otro ejemplar del *Romancero* de 1604, que conserva la Biblioteca Nacional, U-1302 (1953: 121).

Las anotaciones de este lector anónimo, que recogemos abajo en el lugar pertinente, se han solido usar para mostrar lo conocidas que eran las aventuras amorosas de Lope, y cómo se relacionaban con su literatura. Además, estos apuntes también ejemplifican cómo podemos usar el conocimiento de los lectores de la época para atribuir los romances a determinados autores. Entre estos testimonios habría que contar, aparte de estas anotaciones, las atribuciones de los cartapacios manuscritos que se coleccionaban en la época, y en los que los aficionados a la poesía recogían una miscelánea de textos que les interesaban, a veces con sus atribuciones.

Sin embargo, incluso una primera incursión en el mundo de los manuscritos poéticos de finales del siglo XVI y comienzos del XVII demuestra que estas atribuciones pueden ser absolutamente disparatadas. Al fin y al cabo, ¿qué había de saber un aficionado de provincias —o de Madrid, si no se movía en ciertos círculos— sobre una cuestión tan delicada? ¿Cómo podría decidir si un romance morisco determinado era de Lope o de Liñán de Riaza? Por tanto, se comprende que haya cartapacios sobrios y más o menos fiables —a nivel textual y de atribuciones— y otros totalmente desinformados. Lo reconocía el propio Menéndez Pidal, que advertía de lo «arbitrarias que a veces son las atribuciones hechas en los cartapacios» (1953: 128). Como cabría esperar, distinguir entre cartapacios fiables y «malos» tampoco resulta sencillo, pues un lector puede estar muy informado sobre ciertos poemas y errado sobre otros. Por tanto, las atribuciones de estos cartapacios de-

ben entenderse en el mejor de los casos como un simple indicio. En muchísimos otros casos solo exacerban el problema de la autoría.

Una cuestión relacionada con la anterior es la relativa a los ecos biográficos y los seudónimos. Como advertimos en la sección precedente, Lope se caracterizaba por invitar a sus lectores a entender los romances de modo biográfico. Esto, unido con la fama que alcanzó, hizo que los españoles del momento escucharan los romances nuevos buscando en ellos anécdotas biográficas más o menos vagas y supuestamente características de la pública vida privada de Lope: pasión, rivales, celos, retratos, destierros. La conjunción de la confesionalidad romántica con la obsesión positivista por la taxonomía y el trabajo de archivo hizo que los lopistas del siglo XIX y comienzos del XX se desvivieran por este tipo de atribuciones biográficas. Pioneros en ellas fueron Anastasio Tomillo y Cristóbal Pérez Pastor, que produjeron uno de los mayores hitos en la historia del lopismo al publicar los documentos del proceso por libelos de Lope en 1587-1588 (1901). Pues bien, uno de los objetivos de Tomillo y Pérez Pastor era precisamente usar los datos biográficos que habían descubierto para solucionar parte del problema de las atribuciones. Estos eruditos se inspiraban en una frase de *La Dorotea* en la que Fernando señalaba que Dorotea le había costado «dos mil versos» (acto IV, escena 1, pág. 262), es decir, 'muchísimos'. Tomillo y Pérez Pastor tomaron la frase literalmente, e identificaron estos dos mil versos con otros tantos poemas: «de estas 2.000 composiciones poéticas, muchas no trascendieron al público, otras varias se leyeron en toda la corte» (1901: x), pero ahora se podían buscar según los eruditos «a la luz de este Proceso», «examinando los Romanceros y Cancioneros de la época con la debida atención, exentos de prejuicios» (1901: xi). Así, siguen Tomillo y Pérez Pastor, se pueden separar muchas poesías «del montón anónimo y restituirlas a su verdadero autor, el Fénix de los ingenios» (1901: xii). La biogra-

fía sería, pues, una especie de brújula con la que orientarse en el maremágnum del romancero nuevo. Es decir, sería un criterio decisivo para proponer atribuciones.

Montesinos, gran lopista e igualmente gran aficionado a la polémica docta, ejemplifica lo absurdo de este criterio con el caso de «En el más soberbio monte» y las atribuciones de Juan Millé y Giménez (1928a):

> Es necesario poner la mayor cautela en la interpretación de supuestas alusiones personales, y más aún en la de los nombres poéticos que los romances nos deparen. Si después de esta humilde experiencia [de examinar el caso de «En el más soberbio monte»] alguien sigue procediendo en materia de atribuciones como hacía Millé, sobre la hipótesis de que un nombre morisco o pastoril usado tal vez por Lope legitima como obra de Lope otro romance donde pueda aparecer, podemos oponerle el testimonio de «En el más soberbio monte» y alegar: que el romance bien puede ser de Lope y referirse a sucesos de su vida, pero que puede ser obra de otro poeta de la misma *coterie,* dado a la tarea de recamar lo ya urdido por otro, o que puede tratarse de una hibridación hecha por quien, enteramente fuera del grupo, e ignorante, por ejemplo de quién fuera Abenámar, mezclase unos textos con otros (Montesinos, 1967: 277).

El escepticismo de Montesinos es fundamentalmente razonable, aunque lo lleva muy lejos al calificar las atribuciones en general de «corazonadas sin fuerza convincente alguna» (1967: 277). Luego veremos que las atribuciones pueden estar basadas en criterios científicos, pero en todo caso se revelan como corazonadas muy tentadoras, incluso para el propio Montesinos. Recordemos que el erudito granadino recurre a ellas —algunas más discutibles que las de Millé— con cierta frecuencia, y con los mismos criterios que critica, *verbi gratia* cuando considera atribuibles a Lope varios poemas del *Romancero de Barcelona* por ciertas «posibles alusiones a casos de su propia vida» (1967: 219). Y es

que el caso es difícil, como recuerda Pedraza Jiménez aludiendo a las atribuciones de otro erudito muy criticado por su ligereza al hacerlas, González Palencia:

> Hay en este proceso una trampa, no achacable a González Palencia sino a toda la tradición crítica: se afirma la atribución basándose en presuntas similitudes entre versos y episodios vitales y se construye la biografía del poeta usando como documento los testimonios literarios previamente atribuidos por su cercanía a imaginarias peripecias de su existir (2003: 19).

El proceso es, pues, circular: de la biografía a la poesía y viceversa. Y no es el único problema del método, como apunta el propio Pedraza Jiménez, porque además resulta que «la mayor parte de los episodios sentimentales recreados en los romances son comunes al conjunto de los jóvenes de 1580 y, en consecuencia, poco pueden revelar sobre la paternidad de los versos» (2003: 19). Por consiguiente, usando esta metodología podemos llegar al absurdo: «si el criterio de atribución fueran los vislumbres de correspondencia entre la realidad biográfica del poeta y el relato imaginario de los poemas, la mayor parte del romancero nuevo podría ser de Lope. Pero no parece que sea así» (Pedraza Jiménez, 2003: 21). A esto hay que añadir un nuevo problema que ya apuntamos arriba: «Los episodios sentimentales a que aluden son perfectamente intercambiables: todos los poetas gozaron y sufrieron —o fingieron gozar y sufrir— amores apasionados, celos, abandonos, choques desastrados con rivales poderosos, destierros...» (Pedraza Jiménez, 2003: 21). Además, muchos de los poetas de esta generación se conocían y escribían juntos, imitándose o contestándose, y tomando las situaciones inventadas por uno de ellos para escribir los propios romances, que se organizarían a modo de constelación alrededor de un poema inicial. Lo señala Menéndez Pidal refiriéndose al romance-

ro morisco: «una vez creado un personaje granadino, poetas varios contribuían a formar en torno a él un ciclo de composiciones» (1953: 130). Es otra dificultad que añadir a la lista y que pone en duda la eficacia del criterio biográfico. Como resume, de nuevo con gran precisión, Pedraza Jiménez, las vivencias —reales o fingidas— de unos «pasaban a ser materia poética para todos» (2003: 22). Es decir, si buscar referencias biográficas en la literatura es siempre un método peligroso, el caso de estos romances nuevos hace que debamos usarlo con precaución extra: la vaguedad de las referencias y la escritura en constelación, características propias de los romances de juventud de la generación de 1580, arrojan serias dudas sobre esta tentación. Pese a ello, el afán de las atribuciones ha arrastrado consigo a casi todos: a los lectores de la época, a los críticos románticos y positivistas, a escépticos como Montesinos e incluso, como se verá abajo, al que escribe estas líneas.

A este laberinto debemos añadir el problema adicional de los imitadores. Sabemos que los poetas del momento se disfrazaban a sí mismos y a sus damas bajo nombres poéticos, que son bastante firmes en el caso de los romances pastoriles, y que conocemos. Aunque pasados por el tamiz de la literatura, Lope es «Belardo» (a veces, en la época de Alba, también «Albanio» o «Albano»), Elena Osorio es «Filis», e Isabel de Urbina, «Belisa». Juntándolo al criterio biográfico o por separado, podríamos usar estos nombres para identificar los romances del Fénix. Se trata de un método relativamente simple que empleó —a veces con escasa sutileza— Francisco Cerdá y Rico a la hora de elegir qué romances presentaba como lopescos en la dieciochesca edición de las *Obras sueltas* (vol. XVIII). Pero resulta que ni siquiera podemos recurrir al socorrido nombre de Belardo para adjudicar los romances, porque el propio Lope se queja en «Mil años ha que no canto» (núm. 28) de que tiene imitadores que no solo se apropian de las circunstancias vitales que supuestamente canta en sus romances, sino in-

cluso de sus personajes (Belardo y Filis) y temática. Entre las prácticas de la época y los imitadores se revelan insuficientes el método biográfico e incluso la presencia de los seudónimos lopescos. Por no hablar de que no todos los romances de Lope se ponen en boca de Belardo ni tratan de Filis y Belisa.

Ante esta desesperante situación solo parece quedarnos un criterio igualmente resbaladizo: el estilístico. Sin embargo, y dependiendo de cómo lo entendamos, este puede ser o demasiado subjetivo o, simplemente, arriesgado. Si interpretamos que usar este criterio quiere decir adjudicar romances a los autores dependiendo de la supuesta calidad literaria de unos y otros, caemos en una metodología poco científica contra la que ya advirtieran Hugo Rennert y Américo Castro: «En el *Romancero general* los romances no llevan indicación de autor, y no es muy seguro asignar un romance a Lope solo por su brillantez y perfección» (1968: 67). Obviamente, no todos los romances buenos son de Lope, ni todos los malos de autores desconocidos, y eso sin entrar en la dificultad intrínseca de decidir cuáles son buenos y cuáles malos. Por otra parte, si entendemos que el criterio estilístico se basa en hallar ecos del *usus scribendi* del autor (giros, imágenes, situaciones que aparecen en otras de sus obras), nos volvemos a topar con el problema de los imitadores. Si eran hábiles, lo primero que debían de hacer sería adoptar el *usus scribendi* de Lope, o al menos sus rasgos más evidentes.

En suma, la anonimia general del romancero nuevo de finales del siglo xvi, la fama de Lope y todos los problemas arriba citados han hecho que el corpus de romances del Fénix siga siendo un misterio. Según Pedraza Jiménez, los intentos de establecer este corpus

> se ha quedado en vagas aproximaciones. Cerdá y Rico editó 36 romances, en su mayoría pastoriles, incluidos en el *Romancero general,* «cuyos contextos inducen a sospechar probablemente que sean de Lope de Vega, por haber este

> usado el nombre de Belardo por el suyo». Agustín Durán, en su edición, no se mete en discernir paternidades, salvo las consignadas en los textos de que parte. Millé sí rastrea e intenta demostrar la pertenencia o no de los romances a Lope. Algunas de sus atribuciones han sido rectificadas con posterioridad. González Palencia en su edición del *Romancero general* fijó una lista de 108 poemas atribuibles a Lope, pero no aporta los motivos que le inducen a adjudicar a Lope los romances de su lista (2003: 19).

En nuestra edición nos enfrentamos a estos problemas con una metodología flexible: ya que ninguno de los criterios que poseemos es apropiado, hemos optado por combinarlos y aplicarlos conjuntamente, añadiendo un criterio nuevo (la autocita) y una actitud de prudente escepticismo. Este punto de vista nos ha llevado a recabar en primer lugar todos los romances atribuidos a Lope y a dividirlos luego en diversos grupos de acuerdo con los grados de seguridad de su atribución, a imitación de la edición que hizo Antonio Carreira de los *Romances* de Góngora (1998b), un trabajo que consideramos modélico en este y otros muchos aspectos. De estos grupos de romances lopescos la presente edición solo significa el primero: romances publicados por Lope o de atribución extremadamente probable[4].

Para establecer estos grados de probabilidad hemos acudido a los siguientes criterios, ya avanzados arriba:

1. Tradición: consideramos las atribuciones previas, tanto las de la época como las de los críticos modernos, como un indicio a favor de la autoría lopesca de los romances, aunque en absoluto como una prueba definitiva.
2. Seudónimos: consideramos un indicio (menor) de la autoría lopesca la aparición de seudónimos asociados a

[4] Iremos publicando el resto del corpus (romances de atribución probable y dudosa) en los próximos años.

Lope y su mundo. Este criterio es aplicable sobre todo a los seudónimos pastoriles (Belardo, Filis, Belisa) y, en muy menor grado, a los moriscos (Gazul, Zaide, Azarque), mucho menos estables y a veces compartidos por los autores.

3. Ecos estilísticos: un indicio más sólido es la presencia en los romances del *usus scribendi* de Lope, ya sea en imágenes, construcciones o situaciones.

4. Temática (y ecos biográficos): entre estas se deben considerar —con la prudencia a la que hemos venidos llamando en las páginas anteriores— los temas que hicieron célebre a Lope y que él mismo invitaba a relacionar con su muy pública vida privada. Estamos hablando de las famosas situaciones de sus amores con Elena Osorio e Isabel de Urbina, y que conocemos por textos autorizados como *La Dorotea* o por romances sobre cuya autoría lopesca no existen dudas. Concretamente, se trata de las disputas con Elena Osorio, los celos por la aparición de un rival más rico, la destrucción de papeles y retratos, las sátiras que provocó la ruptura, la condena y destierro, la supuesta participación en la Armada Invencible, el exilio a Valencia y Alba de Tormes, y la muerte de Isabel de Urbina y las hijas del poeta.

5. Autocitas: Lope era muy dado a mencionar otras composiciones en sus obras, y entre ellas figuran con especial prominencia y frecuencia las suyas. No es una regla absoluta, pues Lope también cita poemas de otros autores, o poesías tradicionales. Sin embargo, cuando el Fénix incluye en una de sus comedias u otra obra autorizada una mención o versos de un romance sin mencionar el autor, es muy probable que ese texto también fuera suyo.

Para todos estos criterios vale el *caveat* que indicamos al tratar el primero: se trata siempre de indicios, no de pruebas. Además son indicios de valor muy diverso, pues al estudiar los casos particulares veremos que el consenso crítico sobre la autoría de algunos romances es infundado, o que, por supuesto, la aparición del nombre de Belardo o Azar-

que no sirve para atribuirle a Lope un romance determinado. Es decir, estos cinco criterios no garantizan por sí solos nada, pero sí que indican diversos grados de probabilidad, especialmente al actuar combinados.

Quizás una actitud aún más escéptica sería más científica, pero ella nos impediría atribuir casi ningún romance a Lope, y esto choca con la realidad de que, según numerosos testimonios, muchos de los que se publicaron en las flores y en el *Romancero general* son suyos. Además, esta actitud cuasi nihilista está en contraposición con nuestro deber ante el lector, como recordaba Millé y Giménez

> El lector exige siempre soluciones concretas, y cuando el investigador llega a encontrarse en situación parecida a la de aquellos famosos médicos de *El rey que rabió,* para los cuales el perro podía estar rabioso, pero también podía no estarlo, vale más callarse... y continuar investigando (1928b: 122).

Ciertamente, los romances anónimos de las flores y el *Romancero general* podían ser de Lope o no serlo, pero como editores no nos podemos callar y esperar a que aparezcan documentos que solucionen el problema. Por ello, hemos optado por esta solución, que consideramos intermedia: ofrecer grados de probabilidad.

Una cuestión relacionada con la autoría, y por tanto sujeta a los mismos problemas y criterios, es la de la datación. La resumen Rennert y Castro: «Es imposible ordenarlos cronológicamente. Solo sabemos que algunos romances son anteriores a otros, no solo porque aparecen antes en las colecciones, sino también por razones internas» (1968: 67). Pedraza Jiménez incide en ello al resaltar lo complicado que resulta «individualizar, ni datar, ni precisar las circunstancias de cada una de las experiencias sentimentales», y llega a considerar «quimérico» tratar de ordenar los poemas en secuencias ligadas a determinados episodios autobiográficos (2003: 21-22). Sin embargo, el propio erudito considera posible

> dentro de los romances atribuidos a Lope, ver amplias secuencias de subgéneros, temas y motivos vinculados a diversas etapas de su existir: la de Madrid y sus primeros amores (el de Marfisa, el de Elena Osorio...), con sus escándalos y destierro final, contados inicialmente en moldes moriscos y, poco después, en los pastoriles; la presencia de Isabel de Urbina en el periodo de transición entre Madrid y Valencia; los poemas desengañados y a ratos irónicos de la época valenciana; los nuevos romances pastoriles de la etapa de Alba de Tormes (2003: 22-23).

En cualquier caso, nosotros no tenemos más opción que pronunciarnos también sobre este tema tan espinoso. De modo paralelo a lo que indicamos arriba al hablar de las atribuciones, al editar estos romances estamos obligados a ordenarlos y a tratar la cuestión de la datación. Para ello disponemos de diversos datos generales, como la precedencia de los romances moriscos sobre los pastoriles —establecida por Carreño en diversas ocasiones— o la datación aproximada del conjunto de los pastoriles, que Carreño sitúa entre 1588 y la vuelta desde Alba de Tormes, en 1595 (1979b: 119).

A estos indicios debemos sumar otros particulares que afectan a cada poema, como las fechas de los documentos en que aparece por primera vez (ya impresos, ya manuscritos), su relación temática con los otros romances, o la aparición de, otra vez, diversas referencias biográficas. Todo ello nos ha llevado a proponer una ordenación cronológico-temática para los romances. Nos parece coherente porque los romances conformaban una gran secuencia narrativa en torno a la clave biográfica que el propio Lope invitaba a seguir, y que en todo caso funcionaba como hilo conductor de la lectura de los españoles del momento. Además, la ordenación temática suele coincidir con la cronológica (aunque no siempre), por lo que en cualquier caso indicaremos para cada romance la fecha propuesta y los indicios existentes sobre su datación.

Ahora, aclarados nuestros criterios sobre estas cuestiones tan espinosas, conviene proceder a examinar los poemas en sí, centrándonos en primer lugar en su coherencia como conjunto y en la función que desempeñaron en la carrera de su autor.

Lope y el romancero: estrategias y apologías

> Aquel torbellino de romances dio a Lope una «popularidad» como no había conocido en España ningún otro poeta.
>
> F. Márquez Villanueva, *Lope: Vida y valores* (1988: 295).

Los críticos han enfatizado con frecuencia la importancia que tuvo el romancero en la carrera poética de Lope. Su protagonismo en el género fue reconocido desde casi un primer momento, como demuestra tanto el volumen de testimonios que nos han transmitido sus romances (o romances atribuidos) como las parodias y otros indicios de cansancio. Los críticos también han llamado la atención sobre dos elementos esenciales para comprender las motivaciones profesionales de Lope en relación con el romancero: las razones (o algunas de las razones) que llevaron al Fénix a elegir el género y la consecuencia que el éxito romanceril tuvo en el desarrollo de su carrera.

En cuanto a las primeras, conviene recordar unas palabras de Pedraza Jiménez sobre los romances moriscos y pastoriles:

> el exhibicionismo sentimental no se presenta en ellos desnudo. Aparece, para mayor encanto, velado por la fantasía heroica de los romances moriscos o por la melancolía pastoril. El público vive, vicariamente, un proceso de ennoblecimiento de sus propios sentimientos (2003: 23).

Es decir, los disfraces de moro y de pastor suponían una dignificación del yo poético aparentemente paradójica: da-

dos los valores cristianos y aristocráticos de la sociedad de la época, moros y pastores parecen ser figuras opuestas al sujeto dominante en la ideología del momento. Sin embargo, si Lope los usó fue porque permitían ese «proceso de ennoblecimiento» de las aventuras amorosas del que habla Pedraza Jiménez. En cuanto al moro, debemos recordar que todavía los españoles del siglo XVI asociaban el arte de unos moros más o menos idealizados con los ambientes cortesanos y exclusivos, pues la clase alta de la época consumía lo que se ha dado en llamar «mudéjar de lujo» (Urquízar Herrera, 2007: 33-34)[5]. Las disputas que provocó la moda de los romances moriscos dejan ver cómo esa asociación de los moros con la elegancia aristocrática comenzó a debilitarse a comienzos del reinado de Felipe III (Sánchez Jiménez, en prensa d). Pese a ello, cuando Lope empezó a disfrazar a sus personajes con ropaje morisco, esa vestimenta y objetos, tan detalladamente descritos en sus romances, era considerada aristocrática. Los Aliatares, Zaides y Gazules eran, pues, un modo de dignificar y ennoblecer su producción. Una lógica semejante sigue la moda pastoril, que se superpuso a la morisca y casi la eliminó por completo. Los idealizados pastores del romancero lopesco se asociaban con los de la narrativa pastoril y la égloga. Es decir, se identificaban con una moda clasicista y con juegos palaciegos en los que los cortesanos se disfrazaban a sí mismos y a sus amadas bajo nombres pastoriles. Estas fueron, pues, algunas de las razones por las que Lope eligió los romances moriscos y pastoriles a finales del siglo XVI.

Las que le llevaron a escribir romances religiosos durante la segunda mitad del reinado de Felipe III, e intimistas en su ciclo *de senectute,* parecen más evidentes. En cuanto a los

---

[5] Sobre la asociación de objetos de fabricación andalusí con el lujo y las clases altas, y sobre las consecuencias que ello tenía para la construcción de la identidad de los españoles de la época, véase el trabajo de Barbara Fuchs (2009: 13-30).

primeros, se adecuaban a la retórica de simplicidad y sinceridad que venía proponiendo Lope desde el *Isidro* (Sánchez Jiménez, 2010: 15-19), y que llegó a convertirse en una de las marcas de la casa. Además, los esfuerzos de Valdivielso habían abierto el camino para la publicación de romanceros sacros, y habían demostrado el éxito editorial que podían alcanzar tales empresas. En cuanto a los romances intimistas de *La Dorotea,* la impresión de sencillez que daba el género se adecuaba perfectamente a la retórica que el Fénix había adoptado en esos años finales, la de sabio desengañado habitante de una *aurea mediocritas.* Estas razones profesionales —no hablamos todavía de estilo— para optar por el romancero han sido suficientemente aclaradas por la crítica.

También lo ha sido el modo en que el éxito de Lope con los romances influyó en el resto de su carrera. Este punto ha sido explorado por Francisco Márquez Villanueva, que precisa que con sus romances Lope obtuvo mucha fama,

> pero no una fama estrictamente poética, sino la de un ser proverbial y aparte, a la vez que familiar y por lo mismo no tomado muy en serio. Desde el primer día, Lope pagó también por ella un alto precio en descrédito personal y en celebridad dudosa que nunca pudo ni apenas intentó redimir si no es, a su vez, poéticamente. Mala o buena, era ante todo fama y Lope no podía prescindir de su halago. Su vida así pregonada le entregaba indefenso como blanco de rechiflas, detracciones y sátiras de enemigos y competidores. [...] El fenómeno vital del *Romancero nuevo* impuso así un rumbo inexorable a toda la obra de Lope (1988: 295).

Márquez Villanueva exagera las consecuencias negativas del proceso, pues si es cierto que Lope sufrió la rechifla de algunos, también lo es que gozó de la admiración de la mayoría, también entre la gente de letras. Y exagera igualmente los que percibe como defectos de la personalidad del poeta, llevado de su inquina ante lo que creía que representaba

Lope. Sin embargo, el erudito acierta plenamente al enfatizar hasta qué punto el camino que inició en estos romances marcó el resto de la carrera literaria del Fénix. El éxito de los romances de Lope fue inaudito, y con él el de una cierta imagen del autor que le acompañó hasta el final: la del poeta apasionado y sincero, el genio que transforma su vida en torrentes de poesía. Como hemos explorado en otros lugares (Sánchez Jiménez, 2006b), el Fénix disfrutó de la fama que le proporcionó esta imagen, pero también tuvo que luchar contra ella al tratar de dignificar su perfil para hacerse digno de géneros y posiciones más elevadas. A sus rivales no se les escapó el daño que podían hacerle recordándole sus orígenes. Lo hizo Góngora en un momento tan tardío como 1621, en el que identifica a Lope con uno de los héroes del romancero viejo, el «Conde Claros», y con su romance *«La Estrella de Venus» (Sonetos,* pág. 287, vv. 1 y 2). En suma, estos dos temas relacionados con la estrategia autorial de Lope han sido elucidados: el Fénix usó los romances para fomentar determinadas imágenes de sí mismo, y estas imágenes le siguieron como su sombra durante toda su carrera.

Queda todavía que responder a dos cuestiones esenciales para comprender su romancero. En primer lugar, debemos explicar la reticencia de Lope a la hora de publicar sus romances de juventud. En segundo lugar, tenemos que aclarar el curioso modo en que se refería a estos poemas en las abundantes recapitulaciones de su currículum literario que hizo a lo largo de su vida. En suma, conviene indagar la relación del Fénix con el romance, que será la temática general que exploraremos en las páginas siguientes[6]. En ellas vamos a revisar las escasas afirmaciones de Lope sobre el romance, contrastándolas con su uso del género a lo largo

[6] Estas reflexiones son una versión abreviada de las que publicamos en 2013c, a las que remitimos para mayores detalles.

de su carrera, todo ello con el fin de poder explicar e interpretar la actitud de Lope hacia estos poemas. Comenzaremos examinando las razones por las que Lope se identificaba particularmente con el romance, motivos que respondían tanto a las circunstancias de la carrera poética del Fénix como a la imagen que difundía de sí mismo, y que estudiaremos usando textos lopescos e incluso sátiras de sus rivales. A continuación, estudiaremos las reflexiones de Lope sobre el romancero, empleando sus obras más abiertamente teóricas y comentarios de pasada insertos en textos poéticos, algunos de ellos romances. Con esta poética en mano, pasaremos a examinar el uso lopesco del romancero, estudiando cómo evolucionó a lo largo de su carrera, así como su grado de presencia en los elencos de obras propias que con tanta frecuencia produjo. De este modo podremos seguir explicando qué pretendía Lope de los romances, cómo y para qué los usó, y, por último, qué actitud mantuvo hacia ellos y por qué.

Desde que comenzó a difundir sus escritos en el Madrid de los años 80, Lope se identificó con el romancero nuevo por diversos motivos, e hizo de los romances una parte esencial de su imagen de escritor. Esta identificación, que hemos explicado de modo esquemático arriba, obedece a cuatro razones fundamentales. La primera es el hecho cronológico de que Lope se dio a conocer en el Madrid de la década de 1580 por sus comedias, pero también por sus romances. Ya sabemos que no era el único poeta de su generación en componer romances —hemos mencionado arriba la existencia de una «generación de 1580» que se dedicaba al género—, pero también que el protagonismo de Lope fue reconocido desde el comienzo. Arriba hemos enfatizado esta situación acudiendo a opiniones de diversos estudiosos, pero podemos corroborarla también con datos: como apunta Antonio Carreño (1979b: 46), Lope domina con 108 textos atribuibles la más difundida compilación de romances nuevos, el *Romancero general*. Además, Lope es-

cribió algunos de los romances más populares del fin de siglo, como el morisco «Sale la estrella de Venus» (núm. 2), que según Menéndez Pidal cantaban en toda España «grandes y chicos, cortesanos y labradores» (1949: 75). Por ello, las entusiastas opiniones de la crítica están justificadas: Emilio Orozco Díaz considera a Lope el «más popular y fecundo creador del género» (1973: 43), y Carreño le saludo como «el máximo creador del Romancero nuevo» (1979b: 31). Corroboran su dominio las famosas parodias gongorinas, y también el indudable cansancio que expresan romances satíricos anónimos como «Oídme, señor Belardo» o «Toquen aprisa a rebato».

También hemos anticipado que, en parte para afianzar su dominio sobre el género, Lope cultivó y fomentó como ningún otro poeta del siglo una de las innovaciones decisivas del romancero nuevo: la ficción autobiográfica. La denuncia el citado romance satírico «Oídme, señor Belardo», cuyo autor anónimo se queja de que Lope adoptara tantos nombres que parecía un «Antonio / Calepino en traducciones», y le pide que se contente «con tener un nombre sólo» (Vega Carpio, *Colección,* págs. 445-447, vv. 30-31 y 56). Como muestra ese poeta, los romances moriscos y pastoriles del Fénix se asentaban sobre un cañamazo narrativo que poetizaba bajo diversos nombres los amores y desamores del poeta con Elena Osorio, puestos en clave por todos conocida. El propio Lope reconoció con ecos horacianos que sus romances le habían hecho ser la comidilla o «fábula de la corte»: habían divulgado sus pasiones por Madrid, y contribuido sobremanera a la identificación de la persona real del escritor con sus textos romanceriles.

Además, otras tres razones contribuyeron a ligar a Lope al género: la importancia del romance entre los metros de la comedia nueva, su identificación con el ingenio natural y su conexión con el españolismo. En cuanto a la primera, la crítica ha enfatizado la importancia de Lope en el desarrollo tanto de la comedia nueva en general como, dentro

de ella, de la polimetría, uno de los elementos más atractivos de la fórmula lopesca. En esta polimetría tenía un papel principal el romance, metro que el propio Lope destacaría y categorizaría más tarde en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* como especialmente apropiado para relaciones (v. 309), es decir, para narrar acontecimientos sucedidos fuera de escena. El romance era esencial para la comedia nueva y, podemos añadir, para la imagen de Lope durante los primeros años de su carrera: como la redondilla, que el Fénix reivindicaría en el *Isidro* (págs. 163-166), el romance era típico de la comedia. Además tenía la ventaja de que era el metro común de los dos géneros literarios que dieron a conocer a Lope en el Madrid de los años ochenta: la comedia y el romancero nuevo. El romance era doblemente un metro «de Lope».

Por si fuera poco, las connotaciones del romance concordaban perfectamente con la imagen de poeta genial que el Fénix se construyó, la de un autor cuyo enorme ingenio o «natural» lo destacaba de la multitud de poetas del momento (Sánchez Jiménez, 2006b: 85-90). Para enfatizar esta conexión de su poesía con su prodigioso «natural» Lope relacionó siempre el romance con la espontaneidad y el ingenio. En esto el Fénix se hacía eco de uno de los tópicos que se repetían en la época al teorizar sobre el género. Por ejemplo, el seudónimo Miguel Martínez Bibliopola, que firma la introducción «Al lector» de la edición de 1614 del *Romancero general*[7], subraya que para componer un buen romance importa más el ingenio que la erudición o el arte:

> Como este género de poesía, que casi corresponde a la lírica de los griegos y latinos, no lleva el cuidado de las imitaciones y adornos de los antiguos, tiene en ella el artificio y rigor retórico poca parte, y mucha el movimiento del ingenio ele-

[7] La introducción figura ya en la edición de 1604, aunque atribuida entonces a «Francisco López Bibliopola».

> vado, el cual no excluye al arte, sino que la excede, pues lo que la naturaleza acierta sin ella es lo perfeto. A este género de versos se reducen los romances que usan en España, así los de ficciones amorosas como los de sucesos verdaderos. Y no por esto tiene el docto por qué desdeñarse de pasar por ellos los ojos, porque no les falta estilo y materia digna de ellos, pues, como dice Marcial en sus epigramas, los que fueren buenos agradarán a gramáticos y sin gramáticos (s. p.).

Es una retórica muy semejante a la que usaba Lope para definir su estilo poético claro, castellano e ingenioso. Usándola, Martínez Bibliopola establece una oposición entre dos tipos de poesía: por un lado, la poesía erudita, dominada por la gramática, la retórica y, en suma, el arte; por otro, la poesía natural, que no ofende ni viola lo anterior pero que antepone a ello el ingenio. Los romances del *Romancero general,* afirma el prologuista, deben ser apreciados sobre todo por la fuerza del ingenio, que puede superar al arte, como demuestra la propia naturaleza en sus creaciones. En suma, en la poética del momento los romances se identificaban con el natural. Por tanto, Lope, que afirmaba insistentemente destacar por su genio, pudo fácilmente asumir el género como propio y adaptarlo a la imagen de sí mismo que fomentaba entre sus contemporáneos.

Por último, por homonimia los romances se asociaban —o, al menos, Lope los asociaba—con la lengua romance, y en concreto con el castellano. La expresión más famosa de esta ecuación es el «Prólogo» de las *Rimas,* que veremos abajo, pero el Fénix también utilizó la conexión en otras ocasiones. Así, en el «Romance a san Hermenegildo» *(Romances de madurez y senectute,* núm. LXIX), Lope juega con el doble sentido de la palabra, enfatizando que el lenguaje apropiado para los romances es el castellano simple (romance) y libre de latines (vv. 37-40). De modo similar, unos ya citados versos de *Santiago el Verde en Madrid* enfatizan la relación entre los romances y la lengua materna: