

## De leños, barcos y barquillas: la invención de Lope

NADINE LY

*Université Michel de Montaigne, Bordeaux III*

¡Barquero, barquero,  
que se llevan las aguas los remos!  
(Góngora, Romance, 1595).

### 1. Advertencia preliminar

No pretendo, en esta conferencia, volver a apurar el significado metafórico (inestable) o el simbolismo del barco, del leño, de la barquilla o de la nave, ya notable y detalladamente estudiados y comentados por E. R. Curtius, S. Gillet y vueltos a evocar en la tan sugerente «Footnote on Lope de Vega's *barquillas*» de Edwin S. Morby o en la edición de las *Rimas humanas* y otros versos de Antonio Carreño<sup>1</sup>. Tampoco me dedicaré a añadir muchas más fuentes a las ya identificadas y citadas por Morby y otros egregios eruditos, exegetas de la obra de Lope de Vega<sup>2</sup>, el cual, no habiendo sido el primero ni el único en usar la fórmula *pobre barquilla*, sin embargo, la consideró «peculiarly his own»<sup>3</sup>.

1. Curtius (1955: 189-193), Gillet (1951: 7-8), Morby (1953), Sánchez Jiménez (2006).

2. Las referencias son muchas de las naves o barquillas que, además del significado literal, tienen un sentido metafórico: desde Ovidio, Virgilio, Horacio, Petrarca, Juan de Mena, Ausias March, Boscán, Torres Naharro, Cetina, Hurtado de Mendoza, Herrera, Luis de León, Francisco de la Torre, hasta Figueroa, Arguijo, Ledesma, Góngora, López Maldonado, Luis Martín de la Plaza, Medrano, Mira de Amescua, Rioja, Villamediana, Soto de Rojas, Quevedo, Trillo de Figueroa (todos citados en la «Footnote» de Morby), a los que una consulta de CREA CORDE permite añadir: Cristóbal de Tamariz, Gálvez de Montalvo, Bartolomé Leonardo de Argensola, Pedro de Oña, José de Valdivieso, Valladares de Valdelomar, Castillo Solórzano ... sin contar los ejemplos en los que *barquilla* sólo designa a un barco pequeño.

3. Morby (1953: 290).

Mi propósito es otro, y más sencillo. ¿Por qué se usa la palabra *barquillas* para designar a los romancillos de *La Dorotea*, definidos como edilios *piscatorios*? Partiendo del modelo, contramodelo o más bien fermento que pudo representar para Lope la *Soledad segunda* de Góngora y apoyándome en la *Égloga piscatoria* que, en 1634, Lope dedica a la muerte de su hijo, don Lope Félix del Carpio y Luján, me propongo sugerir, tras breves descripciones, que las cuatro *barquillas* del tercer acto de *La Dorotea* además de constituir, como acertadamente señala Morby, un breve «*canzoniere in morte di Madonna Amarilis*»<sup>4</sup> o de formar, como dice Antonio Carreño<sup>5</sup> «todo un ciclo», se pueden considerar nuevas muestras de la inventiva de Lope en materia de renovación de géneros o subgéneros. Si bien, en este caso, fuera más conveniente hablar de microgénero exclusivo de Lope, con sus características específicas y unas diferencias –pocas pero fundamentales– con respecto a otros poemas piscatorios. Mejor que otros poetas Lope, en la obra maestra de 1632, supo hacer del significativo *barquilla* el núcleo y el motor, semántico y semiótico, de un tipo nuevo de poesía elegíaca y moral que, aunque entronca con la tradición piscatoria, se aparta de ella. Unos treinta años atrás, en un conocido soneto de las *Rimas* (1602), la *barquilla* personal de Lope, víctima de la envidia, de la hipocresía, de la ingratitud, no abarcaba todavía el contenido elegíaco que tiene en *La Dorotea*:

*Rota barquilla* mía, que arrojada  
de tanta envidia y amistad fingida,  
de mi paciencia por el mar regida  
con remos de mi pluma y de mi espada,

una sin corte y otra mal cortada,  
conservaste las fuerzas de la vida  
entre los puertos del favor rompida,  
y entre las esperanzas quebrantada ;

sigue tu estrella en tantos desengaños ...

del mismo modo que, en una carta a menudo citada<sup>6</sup>, sólo funciona como imagen o metáfora de la humildad perseguida por la murmuración y los vicios del ocio :

que no es mucho, que si en el mar de la murmuración se pierden baxeles de alto  
borde, se ane[g]ue mi barquilla, tan miserable, que apenas se ve en las aguas, y  
que por cosa ynútil la pudieran perdonar las olas de la ociosidad y los vientos de  
la envidia.

La novedad de las *barquillas* radica en la confusión de dos temáticas –la del desengaño y amargura<sup>7</sup> y la de la muerte de la esposa– pero atañe también a la reorga-

4. Morby (1953: 289).

5. Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, ed. y estudio preliminar de Antonio Carreño, Crítica, Barcelona, 1998, «Yo me sucedo a mí mismo»: las máscaras de Belardo», pp. XLIV-XLIX, y «La letra que narra y canta», pp. LXXXII-LXXXIX.

6. *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. Agustín G. de Amezúa, Artes Gráficas «Aldus», 1941, III, 265.

7. En el quinto libro de *La Galatea*, mientras está Silerio tocando el harpa, Damón canta el siguiente soneto en el que la permanencia de un mismo estado es *confusión* y las vicisitudes de la *flaca nave* de la vida humana

nización léxica y sinfónica de los poemas, siendo éste esencialmente el objeto de mi exposición.

## 2. Un «piscatorio cantico» de 1613

En el canto alterno de Lícidas y Micón, versos 542 a 555 de su *Soledad segunda*, obedeciendo las normas del género amebeo ya había opuesto Góngora, término a término y rasgo poético a rasgo poético, la *barquilla* y el *leño*. Góngora les quita el lastre lopesco de amarga protesta contra la envidia e injusticia, ciñéndolos al universo específico de *pescadores* amantes y poetas:

LICIDAS « ¿ A qué piensas, *barquilla*,  
pobre ya cuna de mi edad primera,  
que cisne te conduzgo a esta ribera ?  
A cantar dulce, y a morirme luego :  
si te perdona el fuego  
que mis huesos vinculan, en su orilla  
tumba te bese el mar, vuelta la quilla.

MICON *Cansado leño mío*,  
hijo del bosque y padre de mi vida,  
de tus remos ahora conducida  
a desatarse en lágrimas cantando,  
el doliente, si blando,  
curso del llanto métrico te fío,  
nadante urna de canoro río.

Femenina, materna, pobre y muda, la *barquilla* de Lícidas es cuna, conducida por su hijo a servirle de tumba (si el fuego del amor del joven no la destruye) ya que, como el cisne, él ha de morir después de cantar. *Barquilla* rima –a nivel semántico y morfológico- con una de sus partes, que también es sufijo de su significante: la ‘quilla’.

---

se comparan irónicamente con la variedad estilística :

Si el áspero furor del mar airado  
por largo tiempo en su rigor durase,  
mal se podría hallar quien entregase  
su *flaca nave* al piélagos alterado.

No permanece siempre en un estado  
el bien ni el mal, que el uno y otro vase ;  
porque si huyese el bien y el mal quedase,  
ya sería el mundo a confusión tornado.

La noche al día, y el calor al frío,  
la flor al fruto van en seguimiento,  
formando de contrarios igual tela.

La sujeción se cambia en señorío,  
en placer el pesar, la gloria en viento,  
*che per tal variar natura è bella*.

Masculino, paterno, cansado y futuro vehículo del llanto métrico del pescador amante, el leño, con sus remos es el que conduce la vida de Micón a deshacerse en lágrimas canoras, antes de convertirse en urna fúnebre del joven amante, llevada por el canoro río, siendo la urna a la vez cuna o fuente de este mismo río.

Fuera ya de las oposiciones y simetrías amebeas y después de admitir el pescador anciano «yernos los que el trato hijos / litoral hizo» (II, 640-641), se dirige el Poeta al Amor y, confundiendo en un solo significante, *leño*, las dos embarcaciones, *barquilla* y *leño*, le dice :

675 ¡Vuela, rapaz, y plumas dando a quejas  
los dos reduce al uno y otro leño,

Pero, unos versos más adelante, vuelve a aparecer el significante *barquilla* como significante único de la embarcación única que acoge a los dos jóvenes y al peregrino antes de que descubran, maravillados, «... blanco muro, / por sus piedras no menos / que por su edad majestüosa cano» (II, 695-696) y, a continuación, el desfile de cazadores encabezado por el Príncipe y los halcones que componen la «generosa cetrería»:

682 mientras de su barraca el extranjero  
dulcemente salía despedido  
a la *barquilla*, donde le esperaban  
a un remo cada joven ofrecido.

Paralela a esa coalescencia léxica, atención particular merece la variedad de términos o perífrasis convocados para designar barcos y barcas en la *Soledad segunda*. Diez significantes distintos llegan a repetirse, en ciertos casos, de cinco a siete veces (y aún más<sup>8</sup>), no apareciendo en cambio nunca el genérico *barco*. Los diez términos son: *bajel* (II, 60, 113, 452), *barca* (II, 650), *barquilla* (II, 51, 380, 420, 542, 684), *barquillo* (II, 38), *batel* (II, 412, 707, 939), *leño* (II, 54, 78, 374, 554, 564, 675, 848, *is-leño* : 308, 315, 641), *capaz pino* (II, 32), *robre* (II, 106, 384): *negligente* si se trata de la barquilla música, *alto* cuando evoca potente nave), *urca* (II, 564), *vasos de abeto* (II, 404). Y notables también son la comparación de la barquilla con el ruiseñor (II, 37-38) y su metamorfosis en instrumento de música: «instrumento el bajel, cuerdas los remos» (II, 113).

La que escribe Góngora *Soledad segunda* es, además de lírica y melodiosa, un cántico a la vida y trabajo de los pescadores, una auténtica silva piscatoria que, sin embargo, termina en cinégetica, cerrando así el conjunto poético de las *Soledades*, abierto por la venatoria de la Dedicatoria. La *Soledad primera*, más rústica que pastoril, y selvática, además de sustituir el ocio bucólico por el caminar de montañeses y labradores hacia una boda, incorpora un «discurso de navegaciones»<sup>9</sup>, una silva marina en forma de vi-

8. Es el caso de *leño* nombrado siete veces en tanto que significante autónomo, y tres más en tanto que sufijo del gentilicio del pescador anciano: *is-leño*, como si el significante de aquel que mora en una isla forzosamente tuviera que incluir el nombre del instrumento que le permite recorrer el medio natural en que vive.

9. Así designa Jáuregui al discurso del viejo montañés. Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*, in Eunice Joiner Gates, *Documentos gongorinos*, El Colegio de México, 1960, p. 126.

tuperio que anuncia, *a contrario*, la áurea y feliz mediocridad de los pescadores. Y tan compleja como la primera es la *Soledad segunda*, con los huertos de la isla que se dedican a Vertumno (II, 236) y donde «Pomona se venera culta» (II, 199). El recorrido todo del tríptico baraja varias modalidades del género Égloga: es de notar cómo se hace selvática la silva marina que integra la *Soledad rústica* y cómo, a la inversa, se «bucoliza» el paisaje marino en la *Soledad piscatoria*.

La silva halieútica, «*piscatorio cántico*» (II, 621), multiplica los personajes que se dedican al «ejercicio *piscatorio*10» (II, 213) y viven en «*piscatorias barracas*» (II, 949). Primero, «dos pobres se aparecen *pescadores*» (II, 34), en cuyo canoro bajel pequeño se sube el peregrino (54-60); luego, el padre de los dos (II, 209), el «venerable isleño» (II, 308, 315, 640), un *pescador* viejo (II, 362, 389), padre también de seis hijas entre las que dos de ellas, Éfire y Filódoces, nuevas Tetis cazadora y Diana *pescadora*, «ambiguo coro / menos de aljaba que de red armado», logran casar el micro-género piscatorio con el venatorio11 («náuticas venatorias maravillas», II, 421); con ellos también salen al escenario poético los dos pescadores amantes «en redes ambos y en edad iguales», mientras se mencionan varias veces el significante genérico *los pescadores*12 y sus sustitutos: el *villanaje ultramarino*13 (II, 30), *la marítima tropa* (II, 55). No faltan los derivados del lexema *pesc-*: *pescados* (II, 104, 246), *piscatorio* (II, 213, 621, 949), *pesquería* (II, 409, 410), *pescar* (II, 421), componiendo todos ellos un paradigma fónico y semántico, un

---

Es interesante ver cómo el léxico náutico acude masivamente a significantes selváticos para designar a los barcos: *mal nacido pino* (I, 371), *marino / monstruo*, *escamado de robustas hayas* (I, 374-375), *alado roble* (I, 394), *primer leño mal seguro* (I, 397), *errantes árboles* (I, 403-404), *selvas inconstantes* (I, 404), *abetos tuyos tres* (I, 413), *segundos leños* (I, 430), *glorioso pino* (I, 467), no apareciendo el significante literal, *nave*, sino en I, 477: *Esta, pues, nave ahora*, mientras que la *inmóvil flota* ya no es de barcos sino de *firmes islas* (I, 481). Antes de definirse la Cudicia como *torpe marinero* (I, 444), el primer piloto que surca «el campo undoso en mal nacido pino» es llamado: *labrador fiero* (I, 370).

10. El pescador viejo atribuye «a cada conjunción su pesquería, / y a cada pesquería su instrumento» (II, 409-410).

11. Tal vez desde los muros destas rocas  
cazar a Tetis veo

420 y pescar a Diana en dos barquillas :  
*náuticas venatorias maravillas*  
de mis hijas oírás ...

Recuerda literalmente el v. II, 483 :  
Éfire (en cuya mano al flaco remo  
un fuerte dardo había sucedido)  
de la mano a las ondas gemir hizo

483 el aire con el *fresno* arrojadizo;  
el verso D, 13 de la dedicatoria :  
arrima a un *fresno* el *fresno*, cuyo acero

mientras los «cuatro o cinco *abetos*» del verso II, 503 hacen eco a los «muros de *abeto*» de D, 6.

Otros numerosos ecos, por medio de significantes idénticos a los de la venatoria inicial se dejan oír en la piscatoria : sería útil rastrearlos para confirmar, aduciendo pruebas textuales literales, que en las *Soledades* logran fusionarse los sub-géneros poéticos.

12. vv. 80, 650,

13. descubrió la Alba a nuestro peregrino  
30 con todo el villanaje ultramarino,  
que a la fiesta nupcial, de verde tejo  
toldado, ya capaz tradujo pino.

significado sinfónico que, de modo menos subliminal que ostentoso, parece intensificar la percepción del género del poema<sup>14</sup>.

La *Soledad segunda*, con su *leño*, también *barquilla*, *bajel* y *batel*, sus *pescadores* y sus *pesquerías*, sus *piscatorias barracas* y sus *ejercicios* y *cánticos piscatorios*, es una piscatoria superlativa, semántica y semiótica, una piscatoria hiperbólica en la que el lirismo se desplaza del amor (sin eliminarlo) a la *ruda escuela* (II, 58) o *ruda política* (II, 946) del agua y del mar. Es a la vez, como acabamos de ver, una piscatoria doblemente paradójica, tan rústica y venatoria o cinegética como piscatoria, y tan culta y elevada, insuperable e irrepitable, como exaltadora del humilde oficio de los pescadores<sup>15</sup>: el remate perfecto del gran poema moderno, es decir una *Soledad* literalmente *con-fusa*.

### 3. «El alma es lima que los deja tersos»

Cuando Lope compone la silva de una *Égloga piscatoria*, así designada en el subtítulo del poema *Felicio* (1634), compuesto *En la muerte de don Lope Félix del Carpio y Luján*<sup>16</sup>, un año escaso antes de morir él mismo, hace ya mucho tiempo que maneja con singular maestría la ficcionalización de su autobiografía. Dramatizándola y poetizándola, la «conjuga», como se conjuga un verbo, en todos los géneros literarios practicados y reinventados por él. Como dijeron Spitzer y Vossler, la litera(tu)riza. Se convierte así, en gran parte, la obra de Lope en literatura de circunstancia personal, individual, y sus églogas se consideran «llaves de diversos secretos»<sup>17</sup>, a veces con necesidad de alguna clave «para

14. En *La Poética, o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Capítulo XVI [XVIII], titulado: *De la tragicomedia, églogas, dramas pastorales y aitos sacramentales*, Ignacio de Luzán recalca la novedad de las églogas piscatorias y la calidad estética de su objeto :

«En lugar de pastores, hubo quien introdujo pescadores en las églogas, que por eso se llamaron piscatorias. El famoso Jacobo Sannazaro, por otro nombre Accio Sincero, fue el primero que estrenó esta nueva especie de églogas con mucho aplauso, a quien imitó el P. Giannetasio de la Compañía de Jesús, célebre poeta. Es verdad que Fontenelle, en su discurso sobre la égloga, no parece que aprueba las piscatorias, porque el canto, dice, y el ocio conviene solamente a los pastores, no a los pescadores, cuya trabajosa vida no parece que pueda ofrecer objetos muy apacibles para la vista ni para el ánimo. Pero si consideramos que la poesía es como la pintura, *ut pictura poesis erit*, y que por consiguiente puede lucir en cualquier género de objetos, siendo los del mar y de la pesca, sabiéndolos escoger, como debe el poeta, no menos vistosos y amenos que los del campo, pues si en el uno hay hierbas, flores, ninfas y faunos, en el otro hay perlas, corales, sirenas, glaucos y tritones, y no es menos deleitosa la vista de una playa o de un escollo contra quien las olas del mar se embravecen, que la de un prado por donde atraviesa bullicioso un arroyo, debemos inferir que no hay bastante razón para reprobar esta nueva especie de églogas piscatorias».

Es obvio que la *Fábula de Polifemo y Galatea* incluye tanto descripciones de tipo bucólico como evocaciones de tipo «piscatorio».

15. Notemos cómo la piscatoria de Góngora contradice la idea según la cual el ocio lírico sólo puede ser bucólico y no se aviene con la trabajosa vida de los pescadores.

16. *Felicio, Égloga piscatoria, En la muerte de don Lope Félix del Carpio y Luján*, in Lope de Vega, Colección escogida de obras no dramáticas, BAE, Tomo XXXVIII, Madrid, 1950, pp. 331-334.

17. En la nota 62 del Capítulo XIV de su *Vida de Lope de Vega*, Rennert y Castro (1969: 316) citan un texto de Antonio de León que recalca el carácter autobiográfico de las églogas de Lope:

«Prueba de ello [una égloga perdida, escrita por Lope para Antonia Clara] es que Antonio de León, amigo del poeta, en algunos versos publicados entre los *Elogios panegíricos*, después de la muerte de Lope, alude a estas composiciones, que, según él, dan luz sobre diversos secretos :

Sus églogas süaves  
de diversos secretos fueron llaves,  
que Belardo tal vez con versos sabios  
se lamentó pastor de sus agravios. (*Obras sueltas*, XX, 304)».

la inteligencia de lo que [...] se dice debaxo de alguna cifra o composicion artificiosa y misteriosa»<sup>18</sup> y sin menoscabo de su inconfundible calidad literal. La *Égloga piscatoria* de Lope, en su segunda parte, es un epicedio<sup>19</sup> de su propio hijo, mientras que la primera parte es homenaje a la tradición eclógica y comentario metapoético autorreflexivo.

Homenaje al canto alterno de Tirreno y Alcino en la *Égloga tercera* de Garcilaso (con algún recuerdo onomástico de la *Égloga segunda*) son los nombres de los protagonistas de Lope, pero muestra de cómo la escritura piscatoria de la *Soledad segunda* de Góngora pudo fecundar la del Fénix, lo es la adopción del subgénero designado por el subtítulo: *Égloga piscatoria*. Salen al escenario poético de la égloga *Felicio*, dos pescadores jóvenes, Tirreno y Albano que, a manera de prólogo compuesto de dos parlamentos (largo el de Tirreno -132 versos-, más breve el de Albano -72 versos), sientan los fundamentos genéricos del poema y su argumento específico. Las quejas de Tirreno, se dirigen a la hermosa e imprescindible Galatea pero, fiel al tipo del pastor (o del pescador) que gusta del canto de sus compañeros poéticos, Tirreno calla en cuanto ve llegar a Albano, que también se queja de las «entrañas de bronce» y del «pecho de pórvido» (vv. 135-136) de su amada. La estructura alterna del doble canto adopta, para el segundo, el esquema de la respuesta ingeniosa que encarece, excediéndolas o contradiciéndolas, las propuestas del primero.

Metapoético es el tenor del diálogo que sigue. Instado por Tirreno, lo que expone Albano es una poética «del alma» que hoy diríamos poética de la «voz» o del «sujeto poético»:

203 Tirreno  
Oh pescador de pensamientos altos,  
¿a quién diriges los antiguos versos,  
ni de dulzura ni de conceptos falto?

Albano  
*El alma es lima que los deja tersos ;*  
mas no puede la mía  
subir tan alto como mi amor querría.

18. *Autoridades*: «CLAVE. Se llama tambien la nota, explicacion, ù declaracion que se hace y pone al principio de algun libro o escrito para la inteligencia ...».

Rennert y Castro (1969: 317) señalan que Pérez de Montalbán, al evocar el año 1634, alude veladamente a «dos infortunios» que «han sido un enigma durante dos siglos y medio; ahora está, por fin, aclarado el misterio, y sabemos lo que Montalbán pensó y no dijo. El primero es muy probablemente la muerte de su hijo Lope Félix; el segundo, como veremos, se refiere al rapto de Antonia Clara ... El primero que dio en ello fue el señor Asenjo Barbieri y con esto tenemos la clave de la égloga *Filis*».

Felicio es el turbulento Lopito, que no quería estudiar y a quien Lope dedica su comedia *El verdadero amante*. «Se alistó –recuerda Antonio Carreño en su edición de *La Filomena* y *La Circe*– en la armada del marqués de Santa Cruz, hijo de don Álvaro de Bazán, bajo cuyo mando había servido el Fénix en la expedición a las Islas Terceras (1583). Perece años más tarde en una expedición a la isla Margarita, cercana a las costas de Venezuela, en busca de perlas. El padre lamenta su muerte en la égloga piscatoria que incluye en *La Vega del Parnaso* (1637). Tres años antes, le había dedicado *La Gatomaquia*, precediendo en pocos meses la muerte del hijo a la del padre», in Lope de Vega, *Obras completas*, Poesía IV, Biblioteca Castro, 2003, p. XI.

19. *Autoridades*: «El verso ù Elegía que se recitaba en lo antiguo sobre el cuerpo difunto, antes de darle sepultura».

Sigue un breve debate que versa sobre el respectivo poder inspirador de los temas del amor y la desdicha, concluyendo Albano que «la docta pluma» (v. 217) no precisa de tema particular para componer versos :

Tirreno

Aunque es Amor para los versos genio  
 210 más puede la desdicha que el ingenio,  
 que engendra los conceptos la desdicha ;  
 y no suele la dicha  
 disponer tan sutil naturaleza,  
 que es madre del estudio la tristeza.

Albano

No siempre es el sujeto de los versos,  
 que con sucesos prósperos o adversos  
 puede correr igual la docta pluma.

Tuerce entonces Albano el curso erótico de la égloga piscatoria (le avisa a Tirreno que su amada Galatea está ocupada en consolar a un pescador viejo) orientándolo hacia el tema elegíaco de la muerte de Felicio, a cuyo padre, Eliso<sup>20</sup>, «viejo pescador sentado / en su barquilla ayer, al sol tendida / la parda red nudosa» (vv. 270-272), una sirena le cuenta «el trágico suceso» (v. 524) de la muerte del hijo.

No faltan alusiones (ya presentes en la primera parte del poema<sup>21</sup>) a la transposición léxica y temática que hace de las piscatorias el equivalente marino de las bucólicas:

347 ..... aplica  
 montañas de agua a las de yerba y flores,  
 trocando por delfines ruiseñores.

20. También se llama Eliso el desdichado padre de la joven Filis («Filis que el alma de mis ojos era»), que huye de la casa paterna con su sirvienta Lidia, el perro y «cuanto era transportable» (Rennert y Castro, 1969: 320-321), en la *Égloga Filis*, dedicada al rapto de su hija Antonia Clara, y recordamos que, en la «Segunda parte de las rimas» (Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, edición y estudio preliminar de Antonio Carreño, Crítica, Barcelona, 1998, pp. 407-412), el protagonista único de la *Égloga Segunda* tiene por nombre Eliso. En cambio, Felicio, en la silva VI de el *Laurel de Apolo*, dedicada a la fábula mitológica de Apolo y Marsias, es un trasunto de Lope/Apolo y el «rudo y feo» Salicio, el trasunto de Pellicer, nuevo Marsias que se atreve a «los dulces partos que Felicio escribe».

21. Tirreno

73 Y así como en los prados  
 se cogen campanillas y violetas,  
 lirios azules, blancos y dorados,  
 regados de las olas,  
 cogerás caracoles  
 de varios tornasoles  
 en blancas selvas de lucentes arenas,  
 adonde en vez de tierna Filomena,  
 que cuenta de Tereo  
 el trágico rigor de su deseo,  
 habita el Alción que el mar respeta.

Tampoco faltan, en la invocación de la sirena que «con triste voz a Eliso informa», el autoelogio (el viejo pescador se convierte en autor de infinitos escritos) y un homenaje apenas velado a la *Égloga tercera* de Garcilaso<sup>22</sup> cuyos ecos se oyen en los versos de Lope:

363 « Eliso, cuyo nombre en los confines  
del contrapuesto Sur repiten tanto  
sonoros ecos de tu dulce canto  
por la firme opinión de tus escritos,  
prodigios inexhaustos, infinitos,  
aunque te ofenda esta alabanza justa ;  
así tu misma fama te disgusta,

370 que la humildad las obras perficiona,  
y es lauro que los méritos corona.  
Escucha pues lo que saber deseas,  
con inmenso dolor y sentimiento  
de ser de tus desdichas instrumento».

A instancias de Eliso, ya convencido de «que la sombra / que suele suceder al fin de la tragedia, / parece que en el prólogo me asombra /» (vv. 380-382), la ninfa del mar le cuenta las hazañas y lastimoso fin del joven Felicio y de su amigo Antandro « cuando es la muerte el huracán deshecho » (v. 416), la violencia insospechada de la tormenta (que anula todas las estrategias náuticas desplegadas en casos de ataque y combate) y la rapidez con que el «fuerte leño (v. 399)... barrenando cristal, se vino a fondo» (v. 428).

Siendo el mar la sepultura del joven, del mar sale la voz que narra el fúnebre suceso del naufragio:<sup>23</sup> muestra de la escritura del amor como de la desdicha, puede considerarse la égloga piscatoria de Lope perfecta aplicación del precepto teórico de Albano y, a la vez, demostración *in vivo* de lo que puede «la docta pluma». Tan docta es –tan respetuosa de las normas que rigen el microgénero piscatorio– que, si nos fijamos en el léxico, notamos la presencia de las palabras *pescador* (tres veces) y *pescadores* (una vez, v. 514), así como de dos series de vocablos para designar la barca de los pescadores y las naves

22. Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed. de Elías L. Rivers, Castalia, Madrid, 1972, *Égloga tercera*, octava 31, p. 202 :

«Elisa soy, en cuyo nombre suena  
y se lamenta el monte cavernoso,  
testigo del dolor y grave pena  
en que por mí se aflige Nemoroso  
y llama 'Elisa' ; 'Elisa' a boca llena  
responde el Tajo, y lleva presuroso  
al mar de Lusitania el nombre mío,  
donde será escuchado, yo lo fio».

23. BAE, Tomo XXXVIII, ed. cit., pp. 332-333 : Habiéndoles pedido Eliso al «Claro Océano» (v. 281) y al «undoso mar» (v. 314) darle noticias de su hijo :

bella ninfa del mar mudó elemento, v. 336  
y en nubes de agua, para hallar camino,  
el roto vidrio en círculos previno ;

.....  
así con triste voz a Eliso informa : v. 362

que surcan los mares del Sur. En la primera serie, aparecen la *barquilla* que el pescador Tirreno desata de la «verde orilla» (13-14), su «*pobre barca*» (v. 40) ya convertida en *barco* cuando el joven le propone a Galatea ‘bañar los remos’ «porque surtiendo espumas, / parezca cisne el *barco*, el lienzo plumas» (vv. 89-90), el *leño* en que Galatea no quiere «poner la estampa / del pequeño coturno» (vv. 257-258) y la *barquilla* (v. 271), otra vez, donde Eliso suplica al mar que le dé noticias de su hijo. Integran la segunda serie «de ambición armado tanto *leño*» (v.113), el «ligero *leño*» de Felicio (v. 244), las «altas naves» del Océano (v. 317), con sus *flámulas*, *banderas*, *gavias*, *escotas*, *cables* y *ventolas* (vv.322-323), el *navío* de holandeses y turcos (v. 391), el *fuerte leño* de Antandro (v. 399), también llamado *nave* (v. 439) con su retahila de atributos : *jarcia*, *vela*, *gavia*, *carlinga*, *amura*, *vira*, *zaborda*, *amaina*, *amarras* y *cables* (vv. 417-423) aniquilados por el huracán.

Este breve repaso a la égloga piscatoria y fúnebre de Lope, una de sus últimas grandes églogas, permitirá apreciar mejor la invención de Lope cuando compone, en la muerte de Marta de Nevaes, las cuatro barquillas de *La Dorotea*<sup>24</sup>.

#### 4. «Unos versos a manera de edilios piscatorios»

En la escena primera del Acto III de *La Dorotea*, acto en el que se hallan agrupadas las cuatro *barquillas*, Julio intenta consolar a Fernando. Éste acaba de volver de Sevilla con su amigo. Se impacienta por ver a Dorotea, y se desespera, porque su mismo amor le manda no ver a Dorotea. Nada le puede divertir, ni Heliodoro, ni el ajedrez, ni las espadas: tiene la mente ocupada en su amante, en sus tretas, en la herida de amor que un día su arco le dio. Para sacarlo de su melancolía, Julio entonces le dice:

JULIO - A un gentilhombre, que tú conoces, se le ha muerto su dama. Yo quiero entretenerte con unos versos suyos *a manera de edilios piscatorios*.

FERNANDO – Yo tengo dos del mismo, y los he puesto en famosos *todos*<sup>25</sup>.

JULIO – Pues escucha éstos, que no son menos buenos que los que dices.

FERNANDO – Di, si te acuerdas dellos.

JULIO – ¡Ay soledades tristes

de mi querida prenda,

donde me escuchan solas

las ondas y las fieras !

Desde un principio, se sitúan los «versos» bajo el doble signo de la muerte y del mar. No son églogas sino *edilios* y, de hecho, en vez de las silvas eclógicas, son romancillos heptasilábicos y elegíacos los que nos brinda el texto. Casi excusado es recordar que «el gentilhombre» a quien «se le ha muerto [la] dama» no es sino el propio Lope<sup>26</sup>, cuyo

24. La edición citada será de aquí en adelante: Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby, Castalia, n°102, 1980. La indicación de páginas remite a esta edición.

25. Parece más acertada la versión de José Manuel Blecua (1996: 230): «Yo tengo dos del mismo, y los he puesto en famosos *tonos*».

26. Montesinos (1967: 203, n. 183) puntualiza: «Doña Marta falleció en 7 de abril de 1632; Valdivieso y López de Aguilar fecharon sus aprobaciones de *La Dorotea* el 6 de mayo de ese mismo año. Entre una y otra fecha habrá que colocar la composición de los citados versos.»

nombre aparece dos veces en el texto, como «clave» explícita de la acción en prosa<sup>27</sup>, clave además compleja que, lejos de reducir la referencia a Lope al solo Fernando, la multiplica remitiendo a varios personajes de la obra.

Julio, pues, recita o «lee» las primeras dos *barquillas* a principios de la primera escena del tercer acto; la tercera la canta Fernando, bajo la ventana de Dorotea, en la escena séptima del mismo acto y la última, Fernando otra vez, en la escena octava y a petición de Felipa (pp. 297-301) :

FELIPA – Una dama que se ha alegrado mucho de oiros, os suplica que cantéis otra vez *aquello de la pobre barquilla*.

FERNANDO – No querrá el dueño, porque no ha tenido tanto peligro en alta mar como llegando al puerto. Pero cantaré, por serviros, el estado en que se halla, que no es muy dichoso.

### Las «Soledades» de Lope

Es de notar que, desde el primer verso de la primera *barquilla* («¡Ay soledades tristes»), corre a lo largo del conjunto, tenue, desigual y hasta interrumpido en el tercer poema, el hilo conductor constituido por el significante *soledad/soledades* (con su séquito de *memorias, alegrías/tristezas, desdichas, desconsuelos*, etc.) que no puede sino hacer que resuene en la mente el eco de los primeros versos del romance (octosilábico) que abre la serie poética de *La Dorotea* (I, 4, p. 96) y « es de Lope » :

A mis soledades voy,  
de mis soledades vengo<sup>28</sup>,

en los que el posesivo *mis* cobra distinto relieve según se entienden las *soledades* como significante del entorno y estado anímico del poeta solo, aislado, ensimismado, o según se enfatiza la respuesta poética personal de Lope (*mis soledades, 'las mías, no las suyas'*) a las *Soledades* de su rival. Basta con que surja una fórmula parecida: «¡Ay soledades tristes / de mi querida prenda,» (III, 1, p. 218) o que se repita, al final de la segunda *barquilla* la misma fórmula, dirigida directamente a Amarilis: «*Mis soledades siente...*» (III, 1, p. 237), para que se establezca entre el primer romance y los romancillos una relación de continuidad, percibiéndose no sólo ecos léxicos concretos sino un vínculo semántico fuerte, ya notado y comentado por Vossler<sup>29</sup>. El primer romance, como magistralmente demostró Juan Manuel Rozas<sup>30</sup> alude a la guerra contra Pellicer y, más generalmente, al contexto social y literario de la vida de Lope, a su amargura ante sus fracasos, su humillación y sus dificultades económicas, a su fatiga y a su vejez. Como para completar, superándola, la expresión del desengaño y la melancolía, las cuatro *barquillas, endechas*

27. I, 4, p. 96 : «es de Lope», y IV, 2, p. 351: «y este Lope de Vega que comienza agora».

28. Ver Serés (1998).

29. Vossler (1946) (Revista de Occidente, 1941). José F. Montesinos (1967: 203) asocia el romance "A mis soledades voy" con las "barquillas".

30. Rozas (1984, 1990).

o *elegías* (III, 1, p. 220-221), como las llama el propio poeta, lamentan ésas y otras soledades : las que sufre después de la «tan mísera tragedia» (III, 1, p. 221) de la muerte de Marta/Amarilis. Y a su vez, en el marco específico de *La Dorotea*, con sus disturbios amorosos y el diálogo continuo que mantienen versos y prosa, la pérdida definitiva del ser amado se relaciona con la *ausencia* como consecuencia de la traición de la amada:

FERNANDO – Con tanta acción has leído, Julio, esos versos , que me has traído las lágrimas a los ojos.

JULIO – Debe de ser como te halla flaco de la voluntad.

FERNANDO - ¡ Oh, cuánto me agradan las cosas tristes ! ¡ Bien haya hombre tan firme y tan dichoso !

JULIO - ¿ Dichoso puede ser quien pierde lo que los versos dicen ?

FERNANDO – ¡ Pluguiera a Dios que yo llorara a Dorotea !

Hacen eco, pues, las *soledades tristes* de las *barquillas* a las comedias, a los sonetos (y en particular los tres *mansos*), libelos, Gatomaquias y otros textos, en los que se vierten –en tono serio o de forma cómica- celos, desesperación y efectos varios de la herida narcísica amorosa. La *Égloga primera* de Garcilaso ya había contrapuesto en un movimiento de intensidad creciente, el dolor originado por la infidelidad (Salicio/Galatea) al dolor del duelo (Nemoroso/Elisa), igualmente experimentados por Lope en su vida, presentes ambos en *La Dorotea* y magistralmente convertidos en motor de creación literaria. Podríamos sugerir que las *barquillas/soledades*, a nivel de la poesía erótica de Lope, desempeñan el mismo papel y tienen la misma función que el segundo canto de la égloga garcilasiana, aunque no se da en las *barquillas* la anhelada reunión con la amada que caracteriza la *Égloga primera* de Garcilaso<sup>31</sup>.

31. Ver, en este mismo volumen, la bella conferencia de Antonio Gargano. Compárense los finales de las *barquillas* con la invocación de Nemoroso a Elisa :

Nemoroso  
y en la tercera rueda,           v. 400  
contigo mano a mano,  
busquemos otro llano,  
busquemos otros montes y otros ríos,  
otros valles floridos y sombríos  
donde descanse y siempre pueda verte  
ante los ojos míos,  
sin miedo y sobresalto de perderte ?  
(Garcilaso, ed. cit., p. 133-134)

Segunda *barquilla*: Mis soledades siente ...

Mas ¡ ay ! que donde vives,  
de mis deseos locos  
en dulce paz te ríes.

Tercera *barquilla*: Mas ¡ ay ! que no me escuchas.

pero la vida es corta :  
viviendo, todo falta ;  
muriendo, todo sobra.

Cuarta *barquilla*: Intento consolarme

con ver que, fugitiva,  
parece que me llamas,  
y a partir me animas.

### **Pobre barquilla mía**

Si, como escribe Arthur Terry<sup>32</sup>, la barca pequeña y pobre es metáfora del yo social («social self») y del yo íntimo («private self») del poeta y si, para Juan Manuel Rozas<sup>33</sup>, junto al tema elegíaco de la muerte de Marta de Nevares, la barquilla de la vida literaria y social de Lope se enfrenta con el «barco nuevo» de los *pájaros nuevos* y de la *nueva poesía* (Segunda *barquilla*: v. 41 : «No intentes *nuevas* tablas/»<sup>34</sup>, v. 58: «ni el *barco nuevo* envidies/»), podemos suponer que, como en la apertura del libro ovidiano del exilio, *Tristia*<sup>35</sup>, el barco, metáfora ovidiana de su libro, lo es también, en forma de *barquilla*, de la obra total de Lope o de su escritura.

En esta misma segunda *barquilla*, una variación gramatical de género nos encamina hacia otro aspecto del trabajo poético de Lope: no sólo la movilidad y variabilidad metafórica del motivo de la *barquilla*, sino el peso atribuido a la elección del significante, *leño y/o barquilla*, en el caso que nos interesa. Las primeras ocho cuartetas se dirigen explícitamente a la *pobre barquilla*, distinta de la *barquilla* gongorina que Lícidas imagina *vuelta la quilla* :

- 1 Para que no te vayas,  
pobre *barquilla*, a pique,  
lastremos de desdichas  
tu fundamento triste. (p. 230)

El significante *barquilla*, si bien no ocupa el lugar de la asonancia, al final de los versos pares, sin embargo atrae, a su alrededor (vv. 13 y 32), los imprescindibles compañeros de rima: *orilla(s)* y *quilla(s)*. El fragmento todo es una advertencia a la *barquilla* que no debe fiar «de grandes océanos / que las bonanzas fingen», con una deliciosa evocación de la seducción que las ondas apacibles pueden ejercer, peinando las arenas y jugando con los remos, antes de convertirse, ya en el golfo la barca, en montes empinados y gigantes que se atreven al cielo :

- 25 Traidoras son las aguas ;  
ninguna se confíe  
de condición tan fácil  
que a todos vientos sirve.

Sorprende y admira el brío con el que Lope maneja esos grandes océanos, pronto eclipsados por las fingidas y halagadoras bonanzas que les sirven como de reclamos o terceras

---

Mas tanto pueden desdichas  
que obligan, si porfian,  
a no estimar la muerte ni la vida.

32. Terry (1993).

33. Rozas (1990: 372-373).

34. Segunda *barquilla*, ed. cit. p. 231.

35. Ovide, *Tristes*, Texte établi et traduit par Jacques André, « Les Belles Lettres », Paris, 1968: *Difficile est tamen hinc remis utaris an aura / dicere: consilium resque locusque dabunt* (vv. 91-92, p. 6).

y se convierten en sirvientas serviles de cualquier viento, siendo a su vez los vientos el representante poético de los vanos caprichos de los potentes.

A partir del verso 33, las siguientes diez cuartetas se dirigen a la versión masculina de la *barquilla*, el *pobre leño mío* y con él, todo cambia. Otra vez, el gongorino *leño cansado* de Micón fecunda el de Lope, invitado a *des-cansar*. Este leño ya sufrió la traición de las aguas: humilde, fue «desprecio de las ondas / por Scilas y Caribdis». Atado ahora «en... tronco firme», ya es hora que descanse. Colgado al templo, vitorioso, es instado por el poeta : «apercibe / para injustos agravios/paciencias invencibles», y también : «Desengañado escribe: / Ninguna fuerza humana / al tiempo se resiste». Es inútil, ya lo vimos, que «intente(s) nuevas tablas», levantando las *tablas* un apretado juego con el referente material, la madera de que se compone el leño, el ultrasensible adjetivo *nuevas*, y el posible eco del referente literario de las *Tablas poéticas* de Cascales<sup>36</sup>.

Pero, de repente, en las últimas dos cuartetas (19 y 20) que concluyen las admoniciones, vuelve a aparecer, sin que ningún vocativo explícito lo deje prever, un adjetivo en femenino que no puede sino remitir a la ya lejana *barquilla* invocada en el segundo verso del poema :

74 Y tú, de sólo el cielo  
cubierta, no porfies  
a volver a las ondas  
de quien saliste libre.  
Huye abrasadas Troyas ... (p. 232)

¿Qué designan esas ondas? ¿Las de la vida social y dramas personales? ¿Las de la escritura culta? ¿Las de la anterior escritura del propio Lope? A diferencia de la *barquilla* gongorina de la *Soledad segunda* o de la *barquilla* de Eliso, en la *Égloga piscatoria* de Lope, principalmente convocadas a título de instrumentos de la vida y trabajo de los pescadores y de instrumentos canoros de la poesía piscatoria, la *barquilla* de los romancillos de *La Dorotea* levanta un mundo ambiguo, entre masculino y femenino, de alusiones o destinatarios genialmente indecisos. Cuando, en las cuartetas 23 y 24, leemos:

89 Cuando a buscar regalos  
Eras pomposo cisne  
.....  
92 Ni temías tormentas  
ni encantadoras Circes ;  
que ya para sirenas  
era mi amor Ulises. (pp. 232-233),

¿a quién alude la voz poética : al *yo/leño* o al *yo/barquilla* que salían al mar para buscar conchas y corales o a Amarilis/*barquilla*, que no tenía para qué temer tormentas ni suntuosas hechiceras? ¿A quién o a qué alude, más allá de la comparación aplicada al *leño/barquilla*, el «pomposo cisne»? ¿A la escritura, ya remota y lejana, aunque siempre tan presente, de Góngora? ¿Y no podrían remitir confusamente las «abrasadas Troyas», las

36. Publicadas en 1617.

«Circes», «sirenas» y «Ulises» al Lope de 1623, año de publicación de *La Circe*, en que, resistiéndose Ulises a la seducción y ruegos amorosos de Circe, la bella maga lo asemeja a Penélope :

Canto III, 299    ¿Soy Troya, Ulises, que me pones fuego?  
                  ¿Qué pretendes de mí, Grecia vengada?  
                  Plega a los cielos que se rinda luego  
                  Penélope, de amor solicitada ;  
                  *que tú eres la mujer*, pues en su ausencia  
                  desprecia *mi* valor *tu* resistencia<sup>37</sup>.

Si la primera *barquilla* («¡Ay soledades tristes / de mi querida prenda ... ») es pura elegía a la muerte de Amarilis, en que la barca pequeña, ya cubierta de luto, representa la vida mortal del amante viudo, la complejidad de la segunda prepara el advenimiento de las últimas dos y sobre todo, en la tercera, la extraordinaria fusión o confusión de sugerencias, vagas referencias inasibles, mezcladas alusiones, que hacen del significante un auténtico «complejo» verbal, el núcleo potenciador de múltiples y fugaces interpretaciones y el motor de juegos verbales e ingeniosas –pero bellas– asociaciones paronímicas :

- 1    Pobre barquilla mía,  
      entre peñascos rota,  
      sin *velas desvelada*,  
      y entre *las olas sola* :
  
- 2    Adónde vas perdida,  
      adónde, di, te engolfas?

Hablando de las barquillas, romances y letras de *La Dorotea*, les atribuía Montesinos<sup>38</sup>: «Una impecable elocución, una increíble facilidad, aunque también el artificio entre por mucho en ellas... Interpretese: facilidad de frase y artificio de conceptos». Yo diría : más bien perfecto equilibrio entre facilidad aparente de frase, asombrosa fluidez y oculto artificio sutil. Pero, para conferirles a sus *barquillas* un estatus inédito, tenía que echar mano Lope de otro «artificio», también motor de conceptos nuevos : la exclusión del significante *pescador*.

### **De pescadores a barqueros**

Una lectura, atenta más al significante que al significado, permite afirmar que no hay, en esos versos «a manera de edilios piscatorios» que son las *barquillas* de Lope, ningún pescador. A nivel de lo que representan los personajes poéticos, sin embargo, se nos po-

---

37. *La Circe*, en Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1983, p. 1006. La edición Blecua invierte los posesivos del último verso de la octava: «desprecia *tu* valor *mi* resistencia», pero el que resiste es Ulises, cuya resistencia al «valor» de Circe –semejante a la resistencia de Penélope a los pretendientes– se convierte, para Circe, en insostenible desprecio. Ver también Ly (2007).

38. Montesinos (1967: 203-204).

dría objetar que sí los hay. En cada uno de los romancillos, son indicios de su presencia unos cuantos elementos léxicos como *las barcas* y *las pescas*, las *dos redes tan juntas* y sus *nudos* (vv. 78 y 105-106) de la primera *barquilla*; la *pescas* de la segunda (v. 101); en la tercera, otra vez las *redes* y los *peces* (vv. 89 y 95); y en la última, la *red* (v. 12), los *corales*, los *peces* y las *perlas* (vv. 65 y 71). La voz poética que llora la muerte de Amarilis canta en primera persona siempre y es identificada como Fabio en la primera, la segunda y la cuarta *barquilla*: siendo suyas la red y la barquilla, no hay inconveniente en suponer que su oficio es el de pescador.

Pese a ello, la literalidad léxica de los textos impone otra lectura: nunca aparece, en ninguno de los «edilios», en contraste con la *Égloga piscatoria* y fúnebre del mismo Lope, el significante *pescador*, en singular ni en plural. Fuera de las dos ocurrencias de *pescas* y de las otras dos de *peces*, no intervienen nunca los términos *pescados*, *piscatorio*, *pesquería*, *pescar*, fundamentales en la *Soledad segunda*, donde componen un paradigma fónico y semántico, un significado sinfónico, que nombra el género *piscatorio* del poema. Nada parecido en las *barquillas*. Otra es su música léxica. La armonía se funda ahora en la raíz *barc-*, plasmada esencialmente en la invención de un término « nuevo » para designar a Fabio y a sus compañeros, ya no *pescador(es)* sino *barquero(s)*:

Primera *barquilla* :

69 Vosotros, ¡oh *barqueros* !,  
que en aquestas aldeas  
dejáis vuestras esposas  
hermosas y discretas ;

157 Venid a consolarme,  
que muero de tristeza.  
Mas no vengáis, *barqueros*,  
Que no quiero perderla ;

245 Cuando *barqueros* miro,  
cuyas esposas muertas  
que tanto amaron vivas  
olvidan y se alegran,  
huyo de hablar con ellos,

Segunda *barquilla* :

157 « No os admiréis, les digo,  
que llore y que suspire  
*aquel barquero pobre*  
que alegre conocistes ;

177 En estos verdes sauces  
ayer pedazos hice [«mi amado instrumento»]  
Supieronlo *barqueros*,  
enojados me riñen.

Tercera *barquilla* :

73 No quieras que yo sea  
por tu soberbia pompa  
Faetonte de *barqueros*

Que los laureles lloran.

Es de notar que en la última *barquilla*, «Gigante cristalino», no aparece el significativo *barquero*. Este romancillo es el único de la serie que presenta, de siete en siete cuartetas, cuatro estribillos compuestos de tres octosílabos y un endecasílabo. Es también el único interrumpido después de la cuarteta 21 (estribillo) por un diálogo rápido entre Dorotea y Felipa, en que Dorotea, oyendo que Fabio se dirige a la « divina » Amarilis, exclama : «¡Ay, Felipa! ¿Quién será esta dama? Que me abraso de celos...» (p. III, 8, p. 301). Con indudable valor simbólico, es causa de la interrupción el que a Fernando se le quiebra la prima del instrumento y tiene que poner otra, nueva. Más relevante aún, al comentar la endecha, Felipa y Fernando echan mano del término *pescador*, excluido de los poemas :

FELIPA – Paréceme que ese *pescador* lamentaba alguna prenda muerta. ¿ Por dónde se aplica a sentimiento vuestro, pues la tenéis viva ?

FERNANDO – Porque lo mismo es tenerla ausente, aunque se diferencian en que los ausentes pueden ofender y los muertos no. Y este *pescador* lloraba la más hermosa mujer que tuvo la ribera donde nació, más firme, más constante y de más limpia fe y costumbres.

FELIPA – Parece aprobación de libro.

Ausente del poema el *barquero*, vuelve el *pescador*, pero se queda a la puerta del romancillo. Definitivamente adscrito al comentario dialogado, el significativo *pescador* parece adecuarse a otros universos formales que el de las *barquillas*, en las que no tiene cabida.

Merced a su morfología, su uso corriente y sus empleos poéticos, el significativo *barquero* conlleva una serie de connotaciones e impresiones distintas de las que supone *pescador*, y tan afines al nombre del microgénero de las *barquillas* como a su argumento.

La consulta de CREA-CORDE (1300-1634) confirma en efecto que, fuera de unos escasos ejemplos, sacados de textos jurídicos, que asocian *pescador* y *barquero* en cuanto remiten a dos oficios distintos, y fuera también de textos narrativos, en que el *barquero* ejerce efectivamente su trabajo de « passeur » de una orilla a otra del río, la inmensa mayoría de los textos aducidos evocan al *barquero* mitológico, *el viejo Carón* (o *Caronte*): *el barquero del infierno*, *barquero de tristura*, *severo barquero*, *astroso barquero*, *siervo de los infernales*, *el mal barquero*, *cansado Carón*, *viejo barquero*, *barquero estigio diligente*, *pálido barquero*, *mortífero barquero*, *fúnebre*, *espantoso* etc., al que a veces sustituye *aquel triste barquero Aquerón*, *el Aqueronte barquero de las tristes almas*. También lo sustituye *San Cristóbal*, *metáfora de un barquero* (Alonso de Ledesma) asociado, en *La pícaro Justina*, a un *tan buen barquero de a pié*. Y, último ejemplo, en una traducción anónima de la *Imagen de vida cristiana* de fray Héctor Pinto : «Quien no es para ser *barquero del pequeño barco de su vida*, ¿ cómo será piloto<sup>39</sup> ... ?».

No carece de interés recordar que en un romance de 1595, Góngora –otra vez él–, había atisbado el partido que se podía sacar de la transformación del *pescador* en *barquero*. María Pilar Couceiro<sup>40</sup> relaciona el romance con « el paso del trasmundo », re-

39. Real Academia Española. Banco de datos del Español: <http://corpus.rae.es/cgi-bin/>

40. Couceiro (2003).

calcando «la difícil interpretación» del vocativo: ¡*Barquero, barquero!* / ¡*Que se llevan las aguas los remos!* en el marco de la tradición de la Barca de Caronte. De hecho, es el amor el que convierte al pescador –que, absorto en sus amorosos pensamientos, se olvida de su oficio– en barquero. Aunque no tiene todavía el barquero del romance gongorino la complejidad que alcanza en las *barquillas* de Lope, bien podría ser uno de sus antecedentes. Merece, pues, citarse íntegro el poema<sup>41</sup>:

Sin Leda y sin esperanza  
 rompe en mal seguro leño  
 su serenidad al mar,  
 y a la noche su silencio,  
 un pobre pescadorcillo,  
 ausente de sus deseos  
 lo que hay del mar andaluz  
 a los valencianos senos.  
 A calar salió sus redes,  
 mas el hijuelo de Venus  
 suspendiéndole de oficio  
 le condenó a pensamientos.  
 A dulces memorias dado,  
 y arrebatado a su cielo,  
 los remos deja a las aguas  
 y la red ofrece al viento.  
 ¡*Barquero, barquero!*  
 ¡*Que se llevan las aguas los remos!*  
 No teme enemigas velas  
 o de renegado griego,  
 o de extranjero pirata,  
 de la Laguna al estrecho,  
 porque el amor le asegura  
 que no hay corsario tan fiero,  
 que para un cuerpo si alma  
 embista un bajel sin dueño.  
 Y así, la incierta derrota  
 prosigue, velando sueños,  
 animoso amante vivo,  
 humilde pescador muerto.  
 Lágrimas vierten sus ojos,  
 suspiros lanza su pecho,  
 por pagar al mar y al aire  
 forzados y marineros.  
 ¡*Barquero, barquero!*  
 ¡*Que se llevan las aguas los remos!*

41. Luis de Góngora, *Romances*, ed. Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 1988, p. 261-262. En mi transcripción del romance, sigo a Antonio Carreño para el primer verso, manteniendo Leda (ver su nota 1, p. 261). Para los versos 21 y 29 (21: *o de enemigo pirata*; 29: *animosamente vivo*, en la versión Carreño), adopto las enmiendas de Carreira (1998: IV, 336-337).

Volviendo a Lope de Vega, cuyas *barquillas* metaforizan, en un marco piscatorio sin mención de pescadores, todo lo vivido, el amor, el duelo, el desengaño y los estados anímicos del yo, no podemos interpretar sus *barqueros* como nuevos Carontes o Aquerontes, ni como pescadores enamorados: pilotos de las barcas de sus propias vidas, son el Coro de amigos y testigos del luto del barquero protagonista. La originalidad de Lope con respecto a posibles antecedentes, sin embargo, no sólo radica en la metaforización autobiográfica, sino también (o más) en la sistematización del léxico. La figura etimológica que consiste en declinar los derivados de la raíz *-barc-* (en la cuarteta 21 del primer romancillo, v. 83, también se documenta la forma verbal *embárguese*: «El que al mar saliere / .../ *embárguese* en mis ojos /»), enfatiza el imperio del significante genérico *barquilla*. Consiste, pues, la invención de Lope en eliminar lo más posible, en la medida en que la lengua se lo permite, el paradigma léxico en *pesc-* o en *pisc-*, para promover el paradigma *-barc-* como señal distintiva de un tipo de poemas únicos, personalísimos, y exclusivos de cuantas categorías y géneros o tipos poéticos pudieran absorberlos. La invención de las *barquillas* (semejantes, por numerosos vínculos temáticos, al romance *A mis soledades voy*), al quitarle la primacía al significante *soledad/soledades*, tan definitivamente renovado y reinterpretado por el doble poema de Góngora, y al otorgarle la preminencia a la *pobre barquilla*, supone una doble superación: del propio romance de Lope<sup>42</sup> y del subgénero piscatorio. Ahora vertidas a un metro de arte menor, el heptasílabo, propio (desde sus primeros empleos) de la poesía elegíaca<sup>43</sup>, las *barquillas*, engendradoras de paradigmas léxicos específicos, aunque nunca artificiales y de una música nueva, reúnen las soledades de tipo moral o social y las soledades amorosas y luctuosas, dejando paso a la «lima del alma» y a la impresión de que, a pesar del trabajo técnico y la importancia de las decisiones léxicas, lo que se oye es «voz sola»<sup>44</sup>.

## 5. Conclusion : el precedente de las selvas de Diana

En *Las fortunas de Diana* (novela a Marcia Leonarda incluida en *La Filomena*<sup>45</sup>, 1621), el mismo Lope ya había convertido el nombre de un objeto poético –la *selva*– en significante de un subgénero poético las *selvas*. Son tres las *selvas* de la novelita. La primera la canta Diana un día que:

...andando el duque de Béjar a caza por su tierra, vino a ser huésped una noche en casa del mayoral de sus ganados... Deseando el mayoral entretenerle, claro está que había de llamar a Diana, y ella parecerle bien al duque, y asimismo mandarle que cantase. Aquí fue menester que el estudiante trajese su instrumento de mala gana, porque de celos de Diana y Silveria perdía el juicio; ella le acomodó las cuerdas a su voz, y escuchando todos, cantó así:

42. Para Antonio Carreño forman esas soledades otro auténtico ciclo. El primer verso de varios romances contiene la palabra *soledad* o *soledades*, como por ejemplo, fuera de *A mis soledades voy* o *Ay soledades tristes: Ay amargas soledades*. En otros romances aparecen las selvas: *Selvas y bosques de amor*, *Verdes selvas amorosas*, *Selvas, en mi vida tuve* etc.

43. Ver Bataillon (1962) y Bonhomme,(1996).

44. *La Filomena*, Canto III, v. 480, p. 616, in Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecuá, Planeta, Barcelona, 1983.

45. *ibid.*, pp. 659-703.

*Selvas y bosques de amor,*  
 en cuyos olmos y fresnos  
 aun viven dulces memorias  
 del pastor antiguo vuestro,  
 por lo que os tengo obligados,  
 os pido que estéis atentos  
 a mi quejas y veréis  
 cuán dulcemente me quejo. (pp. 686-687)

La segunda se inserta en un contexto que no deja lugar a dudas en cuanto a la conciencia que tenía Lope de su aptitud para acuñar nuevas formas poéticas :

En este viaje se acreditó mucho Diana y le mostró mayor amor al duque ... Estaban un día haciendo hora para caminar, y mandó el duque a Diana que le cantase alguna de las *selvas* que solía. Ella, con graciosa obediencia, comenzó la segunda, diciendo así:

*Verdes selvas amorosas,*  
 oíd otra vez mis quejas,  
 que en fe de que fuistes mudas  
 os quiero contar mis penas.  
 Pues hallo mi compañía  
 en las *soledades* vuestras ,  
 no os canse agora el oírlas,  
 pues descanso en padecerlas. (pp. 694-695)

La tercera *selva* cierra el ciclo:

Servía un hijo de un gran señor una dama, y ella deseaba con extremo oír cantar a Diana ... Pidió con grande encarecimiento al amante referido que le pidiese que la cantase una noche. Diana, por no disgustarle ... cantó así :

*Selvas, en mi vida tuve*  
 Más ocasión de hacer versos,  
 más causa para ser altos,  
 más amor para ser tiernos.  
 Hoy sabréis el mal que tuve,  
 y veréis el bien que tengo,  
 porque viene a ser mi voz  
 alma de vuestro silencio. (pp. 698-699)

No logró sin embargo la acuñación de esos romances como *selvas* acceder a la categoría de nombre propio de ciertos tipos de poemas, como ocurrió con los *mansos*, convertidos en sub- o micro-género sonetil propio de Lope, o con los romancillos de barqueros de *La Dorotea*, que no admiten nombre más adecuado y definitorio que el de *barquillas*. También es verdad que, en la anterioridad de las *selvas* de *Las fortunas de Diana*, el concepto *silva/(selva)/Soledad* de Góngora había dotado la poesía euro-

pea de un género y de un lenguaje definitivamente originales. Quédense, pues, las *selvas* en la memoria como otros testigos de la inventiva de Lope y antecedentes potenciales de la transformación de un motivo poético en «género». Antes de terminar, y a la hora de hacer el balance de esta variación sobre las *barquillas* de Lope, se plantea obviamente la cuestión de la propiedad de los términos aquí manejados: 'significante', 'motivo', 'ciclo', 'género'.

En cuanto 'significante', el término *barquilla* no pertenece a Lope, sino a la lengua, que motiva, a partir de él, dos series de asociaciones. Por una parte, pueden darse asociaciones semánticas –es el caso de los poemas piscatorios– que atraen todas las palabras relacionadas con el campo náutico, marítimo y fluvial, sea de barcos y naves, sea de oficio de pescadores, remeros o pilotos, sea de navegaciones. Por otra parte – en eso radica la opción novedosa de Lope– se documentan asociaciones semióticas, unas basadas en la morfología desinencial de la palabra cuyas rimas consonantes y semánticas son *orilla* y *quilla*, y otras fundadas en la raíz *-barc-*, resultando decisiva la apropiación por Lope de la pareja exclusiva *barquilla/barquero* en detrimento de la más usada *barquilla/pescador*.

En cuanto 'motivo' poético, moral, filosófico, con fuerte carga simbólica siempre, la *barquilla* tampoco es propiedad de Lope ni la inventó él. Sin embargo, sólo él supo fusionar la pareja *barca/barquero*, generalmente adscrita a la travesía de la laguna Estigia, con los paradigmas de la poesía piscatoria, borrando los contornos concretos de la *barca* lo suficientemente como para convertirla en núcleo, permeable al contexto, de potenciales procesos de metaforización. Asimismo, supo casar Lope el motivo de la *barquilla* con el de la ausencia amorosa y luctuosa dentro del marco apremiante de la escritura del *yo*. No existiría el motivo lopesco de la *barquilla* si no se configurara como vocativo y destinatario<sup>46</sup> siempre de la voz poética apareciendo también, a veces, la *barca/barquilla* como objeto del discurso, como vemos en la tercera *barquilla* (vv. 107 y 115): «La muerte nos divorcia. ¡Ay de la pobre *barca* / que en lágrimas se ahoga!» y cuando se dirige a Amarilis: «¡Oh, dueño de mi *barca*!», o «Tenía Fabio atada / su *miserable barquilla*», en la cuarta (v. 10).

El presentarse juntas las cuatro *barquillas* en el Acto III de *La Dorotea*, así como la elección exclusiva del heptasílabo y «el movimiento cuaternario ... rigurosamente observado»<sup>47</sup> de los cuatro romancillos contribuye a la impresión de que, dentro de *La Dorotea*, forman un ciclo autónomo y, de hecho, lo forman. Sin embargo, si atendemos al hecho que la crítica distingue, en la poesía de Lope, cantidad asombrosa<sup>48</sup> de «ciclos»: líricos amorosos, en torno a los nombres poéticos de las amadas de Lope, Filis, Belisa,

46. En el soneto citado a principios deste estudio y en las cuartetas 9-17 de la primera *barquilla*, 1-25 de la segunda (alternancia *barquillalleño*) y 1-24 de la tercera. En la última, intervienen algunas modificaciones: Fabio se dirige a la nave abierta «desde el tope a la *quilla*» (v. 34), la compara con su *barca pobre*. Aunque no aparece literalmente el significante *barquilla*, sin embargo se recompone a partir de los diseminados pero cercanos *quilla*, *orillas* y *barca*:

37 Y dijo : Si estuvieras  
atada a las *orillas*  
como mi *barca* pobre,  
vivieras largos días.

47. Montesinos, op. cit., p. 203.

48. Ver: Antonio Carreño, Prólogo a su edición de las *Rimas humanas y otros versos*, op. cit., pp. XLIV-XLIX (2. «Yo me sucedo a mí mismo»: las máscaras de «Belardo»).

Lucinda, Amarilis, por ejemplo; ciclo de *senectute* (de 1625 a 1635), ciclo de *iuventute*; ciclo de *Rimas*, y anti-ciclo integrado por las de Tomé de Burguillos; ciclo de *mansos*; ciclo de *soledades*, etc., consta que un ciclo puede, aunque no siempre, abarcar formas tan variadas como romances, sonetos, décimas, églogas, reunidas todas por un tema común. Si cabe hablar de ciclo temático<sup>49</sup> de *barquillas*, lo debería integrar también, por su primer verso, el soneto de las *Rimas* « Rota barquilla mía ... », que nunca –que yo sepa– se definió como *barquilla*.

Fuerza es, entonces, echar mano del término tan trillado e impreciso de «género» –lo uso pensando en los trabajos teóricos de Jean-Marie Schaeffer<sup>50</sup> sobre la «genericidad»– para dar cuenta de la especificidad temática o semiótica (distinta de la especificidad piscatoria) y métrica (ni églogas ni silvas y tampoco sonetos) de los cuatro poemas de *La Dorotea*. Este nuevo micro-género de las *barquillas*, frente al subgénero piscatorio, supo hacerse dueño de un conjunto de tradiciones poéticas y, dentro de ellas, de un significante convertido en ‘motivo’ complejo en torno al que se elabora un ‘ciclo’, y finalmente transformado en paradigma originalísimo, personal y sin posteridad de elementos léxicos, sintácticos, métricos y temáticos. Supo, encima de todo, dar paso por su delicadeza y fluidez a un «alma sin cuerpo, en sola voz fundada»<sup>51</sup>. Frente a la prodigiosa y sublime puesta en escena gongorina de la materialidad del lenguaje, se manifiesta en las *barquillas* de Lope la puesta en escena de la música emocional del lenguaje. En eso radica la invención de Lope: no hay, en toda la poesía española, más poemas pertenecientes al ‘género’ *barquilla*, que las cuatro de *La Dorotea*.

## Bibliografía

- BATAILLON, Marcel (1962): «Advenimiento de la poesía heptasilábica» en *Varia lección de clásicos españoles*, ed. Gredos, Madrid, , pp. 214-237.
- BONHOMME, Patrice (1996): LA POÉTIQUE DU VERS. JORGE GUILLÉN: «AIRE NUESTRO», Institut d'Études ibériques et ibéro-américaines, Université de Bordeaux 3, Bordeaux, pp. 31-38.

49. Tomás Navarro Tomás (1974: §205, 282), al analizar el uso del heptasilabo, escribe: «Alcanzó este metro su mayor prestigio lírico en el primer tercio del siglo XVII con las finas anacreónticas de Esteban Manuel de Villegas y con los delicados romancillos de Lope que recibieron el nombre de barquillas por el primer verso del más famoso de ellos: «Pobre barquilla mía».

50. Schaeffer (1986). En relación con nuestros criterios de análisis de las *barquillas*: «Lorsqu'on établit une classification générique ou lorsqu'on étudie la productivité générique d'un texte donné, le problème se pose donc des traits de ressemblance qui seront à retenir comme pertinents pour la spécificité générique» (p. 203).

Y también: «Il y a genericité dès que la confrontation d'un texte à son contexte littéraire (au sens vaste) fait surgir en filigrane cette sorte de trame qui lie ensemble une classe textuelle et par rapport à laquelle le texte en question s'écrit: soit qu'il disparaisse à son tour dans la trame, soit qu'il la distorde ou la démonte, mais toujours soit s'y intégrant, soit se l'intégrant» (p. 204).

51. *La Filomena*, Canto primero, octava primera :

Dulcísima de amor ave engañada,  
reina del aire en su región primera,  
*alma sin cuerpo, en sola voz fundada*,  
principio de la verde primavera ;  
de tu garganta armónica traslada  
la tragedia a mi pluma, y la ribera  
te oirá poeta a ti cantar llorando,  
y Filomena a mí llorar cantando.

- BLECUA, José Manuel (1996): «Yo tengo dos del mismo, y los he puesto en famosos tonos», in Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. de J. M. Blecua, Cátedra, Madrid, p. 230.
- CARREIRA, Antonio (1998): *Gongoremas*, Ediciones Península, Barcelona, iv, los romances, 14.
- COUCEIRO, María Pilar «El paso del trasmundo: naves, barqueros y umbrales», en Isabel Colón Calderón, Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Estudios sobre Tradición Clásica y Mitología en el Siglo de Oro*, Ediciones clásicas, Madrid, pp. 155-166.
- CURTIUS, Ernst Robert (1955): *Literatura europea y Edad Media latina*, Trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México – Madrid - Buenos Aires, 2 vols., Cap. VII, Las metáforas, Metáforas náuticas, pp. 189-193.
- GILLET, Stephen (1951): *Propalladia ... of Bartolomé de Torres Naharro*, III, BrynMawr, pp. 7-8
- LY, Nadine (2007): «Circé(s): De quelques figures féminines de Lope de Vega», en *Crisoladas: La femme dans la littérature et l'iconographie du Siècle d'Or: Vénus, Ève, Marie...?*, Textes réunis par N. Dartai - Maranzana et Emmanuel Marigno, Lyon, p. 1441.
- MONTESINOS, José F. (1967): *A mis soledades voy con las barquillas*, in *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. cit.
- MONTESINOS, José F. (1967): *Estudios sobre Lope de Vega*, Anaya, Salamanca-Madrid-Barcelona-Caracas.
- MORBY, Edwin S. (1953): «A Footnote on Lope de Vega's *barquillas*», *Romance Philology*, Volume VI, Number 4, May, S. Griswold Morley *Testimonial*, First Part, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, pp. 289-293.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1974): *Métrica española*, Guadarrama, Madrid-Barcelona.
- RENNERT, Hugo y AMERICO Castro (1969): *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya.
- ROZAS, Juan Manuel (1984, 1990): «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)», in *La literatura en Aragón*, ed. Aurora Egido, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, reimp. en Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. Jesús Cañas Murillo, Cátedra, Madrid, pp. 33-168.
- ROZAS (1990): *Estudios sobre Lope de Vega*, op. cit., pp. 372-373.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2006): «Pedro de Oña y su *Arauco Domado* (1596) en la obra poética de Lope de Vega: Notas sobre el estilo de Lope entre el "taratántara" y las "barquillas"», *Hispanic review*, vol. 74, nº3, pp. 319-344.
- SERÉS, Guillermo (1998): «A mis soledades voy...? Fuentes remotas y motivos principales», *Anuario Lope de Vega*, IV, pp. 327-337.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1986): «Du texte au genre», in vv. aa., *Théorie des genres*, Points, Seuil, pp. 179-205. «Lorsqu'on établit une classification générique ou lorsqu'on étudie la productivité générique d'un texte donné, le problème se pose donc des traits de ressemblance qui seront à retenir comme pertinents pour la spécificité générique» (p. 203).
- TERRY, Arthur (1993): «Lope de Vega, Rewriting a Life», in *Seventeenth-Century Spanish Poetry. The Power of Artifice*, Cambridge University Press, Cambridge, Gran Bretaña, pp. 94-121.
- VOSSLER, Karl (1946): *La soledad en la poesía en España*, trad. R. Gómez de la Serna, Buenos Aires, Losada (*Revista de Occidente*, 1941).