

Lope de Vega, lector de poetas europeos: unas notas sobre el soneto 112 de las *Rimas*

Lope de Vega, Reader of European Poets: Some Notes on Sonnet 112 of the *Rimas*

Fernando Rodríguez-Gallego

<https://orcid.org/0000-0002-6539-0447>

Universitat de les Illes Balears / IEHM, Unidad Asociada al CSIC

ESPAÑA

f.rodriguez-gallego@uib.cat

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 13.1, 2025, pp. 361-381]

Recibido: 05-02-2025 / Aceptado: 04-03-2025

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2025.13.01.26>

Resumen. El soneto 112 de las *Rimas* de Lope de Vega constituye un alarde de ingenio y de habilidad poética por parte del autor, pues combina con agudeza versos de ocho autores distintos en cuatro lenguas diferentes (cuyas referencias añade puntualmente Lope) y les da cierto sentido. En este artículo se analiza en detalle el texto del soneto, con la intención de rastrear qué ediciones de los distintos poetas pudo haber manejado Lope y estudiar en qué medida, a partir de esas fuentes, se puede revisar y enmendar el texto del soneto.

Palabras clave. Lope de Vega; *Rimas*; poesía multilingüe.

Abstract. Sonnet 112 of Lope de Vega's *Rimas* demonstrates the author's ingenuity and poetic skill, as it artfully integrates and makes coherent verses drawn from eight different poets in four distinct languages, with the references meticulously provided by Lope. This article offers a detailed analysis of the sonnet, examining the editions of the various authors that Lope may have consulted and explor-

Este artículo se ha beneficiado de mi participación en los proyectos con referencias PID2021-124737NB-I00 y PID2022-136431NB-C61. Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a diferentes personas que me han ayudado, de una u otra manera, durante la elaboración del artículo: Paula Casariego, Pedro Conde, Daniele Crivellari, Silvia Morgani y Antonio Sánchez Jiménez. Como es natural, la responsabilidad en torno a cualesquiera errores o inexactitudes que pueda haber en el artículo es exclusivamente mía.

ing the extent to which these potential sources contribute to revising and emending the text of the sonnet.

Keywords. Lope de Vega; *Rimas*; Multilingual poetry.

En 1602 Lope de Vega publica, en Madrid, el volumen *La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas*. El libro estaba encabezado por el poema épico ariostesco que le da título, pero tras él se incluían otros materiales: una «Segunda parte de las *Rimas*» que se corresponde con un conjunto de doscientos sonetos, y, por último, una «Tercera parte de las *Rimas*» constituida por otro poema épico, en este caso de asunto contemporáneo: la *Dragontea*.

Dos años después, en 1604, en Sevilla, en edición que hoy es sumamente rara, pues solo se conocen dos ejemplares¹, Lope publica de nuevo los doscientos sonetos, tras los que incluye un conjunto variado de poemas en diferentes formas métricas y a distintos asuntos. El conjunto lleva el sencillo y habitual título de *Rimas*, marbete que ya asomaba en el volumen de 1602. En este de 1604 los doscientos sonetos adquieren su forma definitiva, con pocos aunque significativos cambios respecto del libro de 1602.

Los doscientos sonetos de las *Rimas* constituyen uno de los mejores ejemplos de cancionero en la poesía española de la época, tal y como se entendía por entonces, es decir, un conjunto de poemas unidos por un hilo conductor, el de una historia de amor, entre los que se entremezclan, para dar variedad, poemas a diferentes asuntos². El modelo de este esquema poético, como es conocido, es el *Canzoniere* de Francesco Petrarca, y fue muy habitual en la poesía de corte petrarquista de los siglos XVI y XVII.

En los sonetos de las *Rimas* podemos encontrar algunos hitos habituales en este tipo de conjuntos: desde el célebre poema prólogo, el I («Versos de amor, concetos esparcidos»), hasta la palinodia religiosa del discutido soneto CC («Siempre te canten "santo Sabaot"»), pasando por los que recrean el día en que el yo lírico se enamora (el 4, «Era la alegre víspera del día») o el lugar en el que vio a la amada por primera vez (el 7, «Estos los sauces son y esta la fuente»). Como buen cancionero, en estos doscientos sonetos encontramos también otros poemas a diferentes asuntos, el primero de los cuales es el 15 («A la batalla de África»), de tema histórico, dedicado a la derrota portuguesa de Alcazarquivir.

Lope utiliza varios de estos poemas, tanto los amorosos como los dedicados a otros asuntos, para hacer muestra de su erudición, en diferentes maneras. A este respecto, son muy llamativos dos de los sonetos, el 112 y el 195, por ser textos

1. De los dos, solo uno está completo, el conservado en la Biblioteca Comunale degli Intronati (Siena), con signatura 39.Q.V. El otro pertenece a la Biblioteca Nacional de España, con signatura R/7207 (su digitalización está disponible en la Biblioteca Digital Hispánica), y le faltan varios folios de los preliminares. Véase la detallada descripción de Profeti (2002, pp. 276-279). El ejemplar de la Biblioteca Serra, o Biblioteca Serrano Morales, no parece existir.

2. Ver Sánchez Jiménez y Rodríguez-Gallego, en su ed. de las *Rimas*, pp. 441-451.

multilingües: en ambos encontramos versos en castellano, italiano, portugués y latín, distribuidos de modo que se ajusten a la forma clásica del soneto. Sin embargo, existe una diferencia entre los dos: el 112 es un centón, es decir, está construido a partir de versos de otros autores, que Lope combina para elaborar al soneto, mientras que el 195 lo integran versos del propio Lope. Así, si en el 112 hace alarde de sus lecturas en diferentes idiomas y de su habilidad para mezclar versos de distintos autores, en el 195 presume de cómo él mismo puede crear un texto en distintas lenguas, que combina con el castellano.

En este artículo me interesa el soneto 112, por la información que nos pueda proporcionar en torno a las lecturas de Lope, e incluso sobre ediciones concretas que pueda haber manejado. El texto del soneto, así como de la nota erudita que añade Lope a continuación, es como sigue:

DE VERSOS DIFERENTES, TOMADOS DE HORACIO, ARIOSTO, PETRARCA,
CAMOES, TASSO, EL SERAFINO, BOSCÁN Y GARCILASO

Soneto CXII

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,	A.	
em doces jogos e em prazer contino,	C.	
fuggo per più non esser pellegrino,	P.	
ma su nel cielo infra i beati chori.	T.	
Dulce et decorum est pro patria mori:	H.	5
sforzame Amor, Fortuna, el mio destino;	S.	
ni es mucho en tanto mal ser adivino,	B.	
seguendo l'ire e i giovenil furori.	Ar.	
Satis beatus unicus Sabinis,	H.	
parlo in rime aspre, e di dolcezza ignude	P.	10
deste passado bem que nunca fora.	C.	
No hay bien que en mal no se convierta y mude,	G.	
nec prata canis albicant pruinis:	H.	
la vita fugga, e non s'arresta un'hora.	P.	

Estos versos se pueden buscar así:

Ariosto, en el canto primero, en la primera estrofa.
Camoës, en el canto 9.º, en la estrofa 87.
Petrarca, en la canción 45.
Tasso, en el canto primero, en la 2.ª estrofa.
Horacio, oda 2.ª, libro 3.º.
Serafino, en la epístola 3.ª.
Ariosto, en el 5.º verso de la primera estrofa.
Horacio, oda 18, libro 2.º.
Petrarca, en la canción 26.
Camoës, en el soneto 22.

Garcilaso, en la égloga al virrey de Nápoles, en la canción que comienza:
 «Después que nos dejaste nunca paze».
 Horacio, en la oda 4.^a, libro 1.^o.
 Petrarca, en el soneto 233³.

Como se puede apreciar, el soneto no solo es multilingüe, construido a partir de versos de diferentes autores, en cuatro lenguas, sino que además presenta una suerte de apéndice en el que Lope, a manera de erudito, explicita sus fuentes, y no solo indica el autor, sino que proporciona la referencia precisa del origen de los versos. Podemos presumir que aquí están recogidos algunos de los poetas favoritos de Lope: cuatro italianos (Petrarca, Ariosto, Torquato Tasso y el Serafino), dos castellanos, o que escribían en castellano (Garcilaso y Boscán), un portugués (Camões) y un único autor latino, Horacio, que es, junto con Petrarca, el mejor representado en el soneto, con tres versos cada uno. Les siguen Ariosto y Camões, con dos cada uno, en tanto que Tasso, el Serafino, Boscán y Garcilaso aportan, respectivamente, un único verso. En lo que se refiere a las lenguas, domina con mucho el italiano, con siete versos; le sigue el latín, con tres, mientras que dos son los versos escritos tanto en castellano como en portugués.

El recurso al poliglótismo en un mismo poema no era nuevo, y ha sido estudiado por diferentes autores⁴. Quizá a Lope le sirviera de referente inmediato Garcilaso, que cerraba su soneto XXII, «Con ansia extrema de mirar qué tiene», con un verso de Petrarca, «non esservi passato oltra la gona»⁵, cita que fue censurada con dureza por Herrera en su comentario del soneto: «No puedo dexar de dezir aquí que es vicio mui culpable entremeter versos de otra lengua»⁶. Herrera repasa diferentes ejemplos de mezcla de idiomas, que remonta ya a Petrarca, e incluso a Marcial o Ausonio, y añade:

En nuestra lengua, porque no pudiessen los italianos alabarse de aver incurrido ellos solos en este error, se an inclinado muchos a entrelazar versos italianos i españoles. I paréceme que se puede dezir por los que hazen esto lo que se dixo por los que escrevían junto verso i prosa: que eran dos vezes sin juicio, porque es mescla mal considerada i agena de la prudencia i decoro poético i grandemente huida i abominada de todos⁷.

3. Lope de Vega, *Rimas*, ed. Sánchez Jiménez y Rodríguez-Gallego, pp. 130-131.

4. Véase la nota complementaria al soneto de Sánchez Jiménez y Rodríguez-Gallego (*Rimas*, pp. 719-721), que aporta diferentes referencias. El poliglótismo en el teatro de Lope ha sido estudiado en el importante libro de Canonica-de Rochemonteix (1991).

5. Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, p. 41.

6. Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, p. 417. La censura de Herrera fue ya oportunamente recordada por Pedraza Jiménez en su edición de las *Rimas*, vol. I, p. 428.

7. Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, p. 418.

Los dos sonetos multilingües de las *Rimas* de Lope también llamaron la atención ya desde que se publicaron. Así, el 112 dio pie a una dura sátira contra Lope y gran parte de su producción, en un soneto de cabo roto, con estrambote, que se ha atribuido tanto a Góngora, siempre presto a burlarse de las ínfulas nobiliarias o eruditas de Lope⁸, como a Cervantes⁹:

A LOPE DE VEGA

Hermano Lope, bórrame el soné-
de versos de Ariosto y Garcilá-,
y la Biblia no tomes en la ma-,
pues nunca de la Biblia dices le-.

También me borrarás *La Dragonté-*
y un librito que llaman del Arcá-
con todo el *Comediaje* y *Epitá-*,
y, por ser mora, quemarás la *Angé-*.

Sabe Dios mi intención con *San Isí-*,
mas puesto se me va por lo devó-;
bórrame en su lugar *El peregrí-*.

Y en cuatro lenguas no me escribas co-,
que, supuesto que escribes boberí-,
las vendrán a entender cuatro nació-,
ni acabes de escribir *La Jerusá-*;
bástale a la cuitada su trabá-¹⁰.

Los sonetos de Lope tuvieron eco también fuera de España. Algunos años después de la publicación de las *Rimas*, el autor francés Pierre Bense-Dupuis, gran conocedor de la literatura española, en la segunda parte de su libro *L'Apollon ou l'oracle de la poesie italienne et espagnole* (Paris, chez Toussaint Quinet, 1644), dedicada a la poesía española, en concreto en el capítulo sobre el soneto, copia ambos¹¹, como ejemplo de sonetos multilingües, y muestra una opinión muy favorable sobre el 112, pues «surpasse tous les autres [ejemplos de sonetos multilingües], sinon en artifice, au moins en extravagance: il est composé de vers differents tirez de divers auteurs»¹².

Unos años después, el italiano Federigo Meninni, en su libro *Il ritratto del sonetto e della canzone* (in Venetia, appresso li Bertani, 1677), dedica el cap. XXXVII, «Della Sentenza», a tratar de la inserción de sentencias de grandes autores dentro de los sonetos, lo que lo lleva a abordar los centones, entre los que incluye los dos

8. Considerándolo de Góngora, el soneto lo comenta Profeti, 2004, pp. 379-380.

9. Pérez López, 2002, pp. 52-53; Sánchez Portero, 2008, pp. 289-290.

10. Ver Góngora, *Sonetos completos*, p. 266, y *Sonetos*, pp. 581-584.

11. Bense-Dupuis, *L'Apollon ou l'oracle de la poesie italienne et espagnole*, pp. 413-414.

12. Bense-Dupuis, *L'Apollon ou l'oracle de la poesie italienne et espagnole*, p. 413.

sonetos multilingües de las *Rimas*. El 112 lo copia entero, y añade: «Questi centoni sono oggi giorno disusati, & io consulterei ognuno a non fare in ciò perdita di tempo, come ne pur ne sonetti di due lingue, [...] o pur di quattro lingue»¹³. A continuación cita asimismo el soneto 195 de las *Rimas*, del que solo transcribe el epígrafe y los cuatro primeros versos¹⁴.

La crítica académica también ha abordado, de diferente manera, estos dos sonetos multilingües; sin embargo, me parece que no se les ha sacado todo el partido que ofrecen, en particular en lo que se refiere al 112. Así, si nos fijamos en las dos clásicas ediciones críticas de las *Rimas*, las de Felipe Pedraza Jiménez y Antonio Carreño¹⁵, en ambas se presenta de manera notable el soneto y se aducen pertinentes consideraciones sobre él, así como sobre los poemas multilingües de la época, pero apenas prestan atención al texto en sí y a la información que nos puede aportar. De hecho, en ninguna de las dos ediciones se incluye ninguna nota al pie que aborde problemas en las citas o en las referencias. Solo en la reciente edición de las *Rimas* elaborada por Antonio Sánchez Jiménez y por mí se ha atendido a este soneto desde una perspectiva más enfocada en el propio texto¹⁶, vía que pretendo ampliar en este artículo.

Un primer problema que plantea el soneto es eminentemente textual, y consiste en que presenta dos errores comunes entre todas las ediciones de las *Rimas*. Dejando al margen posibles errores en el texto en otros idiomas, destaca, en la explicación de las fuentes que se hace a continuación del soneto, el error en la identificación de un texto de Horacio, pues todas las ediciones indican que se trata de la oda 8 del libro segundo, cuando en realidad es la 18, al tiempo que falta la indicación del origen del verso citado de Boscán. Podemos presumir que en el manuscrito de Lope sí se recogía también la referencia del verso del poeta catalán, omitida por error en la primera edición del soneto, de donde pasó a todas las demás.

En realidad, todo el soneto constituye un problema textual de gran interés, dados los errores y las inexactitudes que pueblan los versos citados por Lope, en particular los recogidos en italiano y portugués. ¿En qué medida es lícito corregirlos si se entiende que hay un claro error? ¿Cómo es posible saber cuáles pueden ser errores de Lope, tal vez por citar de memoria, o por copiar mal, y cuáles errores de cajista, que no entiende bien las palabras que compone? En principio, podría pensarse que, si estamos seguros de que el error lo introduce un cajista, es lícito —incluso obligado— corregirlo; pero, si el error es de Lope, o proviene de Lope, la cuestión resulta más dudosa, pues podría depender de si es mero error de Lope actuando como copista, o si de Lope recoge una variante de la edición que él estaba siguiendo.

13. Meninni, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, pp. 216-217.

14. Meninni, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, p. 217.

15. Lope de Vega, *Rimas*, ed. Pedraza Jiménez, vol. I, pp. 428-431; *Rimas humanas y otros versos*, ed. Carreño, pp. 266-267 y 986.

16. Lope de Vega, *Rimas*, ed. Sánchez Jiménez y Rodríguez-Gallego, pp. 130-131, 595-596, 719-721.

A este respecto es fundamental conocer con exactitud qué textos tenía delante Lope cuando escribía su soneto, para poder tener una base mínima que nos permita saber en qué medida la lectura de las *Rimas* refleja la variante de una determinada edición del texto seguido por Lope, o bien constituye un error introducido por cajistas o copistas, o incluso por el mismo Lope. Y, en relación con esto, tanto el texto de las citas que reproduce Lope como las propias referencias que aduce este a continuación nos proporcionan una información muy valiosa, en particular cuando incluyen errores, o aparentes errores, pues pueden delatar con más facilidad la posible fuente seguida por Lope, o al menos descartar algunas y reducir el número de posibilidades. En sentido contrario, cuando la cita y la referencia son correctas y se ajustan tanto a las ediciones antiguas como a las modernas, su utilidad a la hora de poder identificar la edición manejada por Lope es prácticamente nula.

Así, el verso de Boscán que cita Lope, «ni es mucho en tanto mal ser adivino», se corresponde con el 10 del soneto «Atento estaba el vivo pensamiento»¹⁷. En la *princeps* de las *Obras* de Boscán y Garcilaso, la lectura coincide con la que reproduce Lope, con la única variación lingüística de *adevino*¹⁸, donde Lope trae *adivino*. En otras ediciones de las obras de Boscán del siglo XVI que he ido consultando se mantiene la lectura *adevino*¹⁹, por lo que la de Lope parece una modernización lingüística achacable al poeta madrileño, si no al cajista de la edición de las *Rimas* de 1602, de donde pasó a las siguientes, y, en todo caso, aunque hubiera ediciones de Boscán que también leyesen *adivino*, la coincidencia sería demasiado leve como para proponer una dependencia. Al no haberse incluido en las *Rimas* la referencia del verso de Boscán, resulta imposible aventurar, a partir de ella, qué edición podía estar manejando Lope.

De igual manera, el verso de Torquato Tasso, el cuarto, tampoco es problemático, por lo que apenas proporciona información relevante. El texto que da Lope, «ma su nel cielo infra i beati chori», carece de variantes en las distintas ediciones de las *Rimas*, y coincide con el texto de la *Gerusalemme liberata*, canto I, estr. 2 (es el tercer verso de la estrofa)²⁰, que se ajusta a la referencia indicada por Lope.

Tampoco presentan apenas dificultades las citas y referencias de Horacio, cuya obra «nos ha llegado completa y en bastante buen estado de conservación, según el parecer predominante»²¹, como también la ordenación de los cuatro libros de sus odas (*Carmina*) parece remontarse ya al propio poeta²². Lope cita primero uno de

17. Boscán, *Poesía*, p. 244.

18. Boscán y Garcilaso, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, 1543, fol. XLVIV.

19. Todavía, por ejemplo, en la de 1597 (Boscán y Garcilaso, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, fol. 86v), muy cercana a la edición de los sonetos de Lope en 1602.

20. La única diferencia, muy leve, se da en el adverbio *su*, que en las ediciones antiguas de la *Gerusalemme* suele llevar tilde, *sù* (por ejemplo en la canónica de 1581 de Febo Bonná, publicada en Ferrara en 1581), frente a lo que sucede en italiano moderno. En sentido contrario, las ediciones modernas, como la de Claudio Gigante, suelen editar *cori*, con la grafía modernizada, pero *chori* (normalmente en mayúscula, *Chori*) es la presente en las antiguas, como en la cita de Lope.

21. Moralejo, en su trad. de Horacio, *Odas. Canto secular. Epodos*, p. 92.

22. Ver, sobre los criterios que pudo haber seguido Horacio a la hora de ordenar sus poemas, Moralejo, en su trad. de *Odas. Canto secular. Epodos*, pp. 159-170.

los versos más conocidos del venusino, «Dulce et decorum est pro patria mori», y la referencia que da, «oda 2.^a, libro 3.^o», se ajusta a las ediciones modernas, y también a las antiguas que hemos consultado. Así sucede por ejemplo en una muy cercana a la primera edición del soneto de Lope, las *Obras con la declaración magistral en lengua castellana*, de 1599²³, y sucedía ya en incunables, como la edición comentada por Cristoforo Landino de 1483²⁴, o, después, en la clásica edición aldina de 1501²⁵. En cuanto al otro verso citado, «Satis beatus unicus Sabinis», no presenta variantes en las ediciones consultadas. Según el texto de las *Rimas*, se corresponde con la oda 8 del libro II, pero, como quedó indicado, probablemente se trate de un mero error, bien de Lope (al tomar la referencia, o de copia), bien de la imprenta, ya en la edición de 1602, pues todas las ediciones de Horacio que hemos consultado, antiguas y modernas, la recogen como oda 18 del libro II, lo cual no impide que quizá sí aparezca el error en algún lugar, de donde lo podría haber tomado Lope.

Algo más curioso es el verso que trae Lope de Serafino Aquilano, seguramente el menos conocido de los poetas citados en el soneto, aunque es el autor del célebre verso «e per tal variar Natura è bella» (v. 11 del soneto «lo pur travaglio e so che 'l tempo gioco»)²⁶, cita de gran predicamento en la literatura de la época que fue muy del agrado de Lope, quien parafraseó el verso, como es conocido, en su *Arte nuevo*, vv. 179-180. El verso citado aquí no presenta variantes en las ediciones antiguas de las *Rimas*: «sforçame amor, fortuna, el mio destino», y, como indica Lope, se incluye en la epístola III del poeta, que empieza «Uno intenso dolor mi sprona, ahi lasso» (es el v. 99 de la epístola). Sin embargo, si acudimos a las ediciones modernas de Aquilano, encontramos la versión «sforzami Amor, Fortuna e 'l mio destino»²⁷. La lectura *sforzami* se ajusta al italiano moderno, y la traía también la *princeps* de 1502²⁸ (única entre las consultadas en la que la epístola carece de numeración)²⁹, pero la que trae Lope (dejando al margen la ç, que puede considerarse, desde la perspectiva castellana, mera variante gráfica) la encontramos también en otras ediciones antiguas posteriores, como la de Girolamo Soncino de 1509³⁰, la florentina de 1516³¹, o las venecianas de 1526 o 1548³², entre muchas otras. Por su parte, el caso de *el / e'* puede considerarse variante meramente gráfica. Ya *L'Apollon* de Bense-Dupuis e *Il*

23. Horacio, *Sus obras con la declaración magistral en lengua castellana*, fol. 81.

24. Horacio, *Christophori Landini florentini in Q. Oratii Flacci carmina interpretationes*, fol. K_{ii} (no he podido consultar la *princeps* de 1482).

25. Horacio, *Quinti Horatii Flacci carmina*, fol. [d6v].

26. Aquilano, *Sonetti e altre rime*, p. 154.

27. Aquilano, *Sonetti e altre rime*, p. 332. Con leves diferencias ortográficas y de puntuación, así lee también la edición de *Le rime* de 1894, p. 292.

28. Serafino Aquilano, *Opere del facundissimo...*, fol. K8v.

29. Según explica Rossi (Aquilano, *Sonetti e altre rime*, pp. 513 y 520), la distinción entre epístolas y capítulos, y su correspondiente numeración, se introduce ya en la edición veneciana de 1502, un mes posterior a la *princeps* romana (y que no he podido consultar), de donde pasa a la tradición siguiente. También la mantiene el mismo Rossi en su edición crítica, aunque toma la *princeps* como texto base.

30. Aquilano, *Poema di Seraphino*, fol. Fiiiiv.

31. Aquilano, *Opere dello elegantissimo poeta Seraphino Aquilano nuovamente...*, fol. 60r.

32. Aquilano, *Opere dello elegantissimo poeta Seraphino Aquilano con molte cose...*, fol. 65r; *Opere, nuovamente ricorrette*, fol. 60r.

ritratto del sonetto e della canzone de Meninni, al reproducir el texto de Lope, editan este verso con apóstrofe, *e'l*, para marcar la contracción de la conjunción y el artículo, como también sucede en la citada edición de las *Opere* de 1548; sin embargo, las ediciones más antiguas traen también *el*, sin apóstrofe, como en el soneto de Lope: así sucede en las ya mencionadas de 1502 (la *princeps*), la de Girolamo Soncino de 1509, la florentina de 1516, o la veneciana de 1526, por lo que Lope aquí parece ajustarse a su presumible fuente, difícil de precisar, dadas las numerosas ediciones de las *Opere* del Aquilano publicadas en la primera mitad del siglo XVI³³, aunque la fortuna editorial del poeta se detuvo bruscamente tras 1568.

Alguna pista más nos proporciona el verso que cita Lope de Garcilaso, «No hay bien que en mal no se convierta y mude», en particular por la referencia que le sigue: «Garcilaso, en la égloga al virrey de Nápoles, en la canción que comienza: "Después que nos dejaste nunca pace"». Aquí *canción* debe entenderse como 'estancia' o 'estrofa'³⁴, y, en efecto, el verso citado se encuentra en la que empieza «Después que nos dejaste, nunca pace» (v. 296), pronunciada por Nemoroso, y se corresponde con el v. 299 de la égloga, que no presenta variantes³⁵. La «Égloga al virrey de Nápoles», es, obviamente, la égloga primera de Garcilaso, pero la denominación con la que se refiere a ella aquí Lope puede dar alguna pista sobre qué edición pudiese haber manejado, o al menos sobre aquellas, algunas relevantes, que parece que no utilizó, en todo caso a la hora de citar este verso en su soneto. En la *princeps* de las poesías de Garcilaso, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, tanto la égloga segunda como la tercera se titulan con los respectivos ordinales, como se ha mantenido en las ediciones modernas³⁶; sin embargo, la primera lleva como epígrafe «Égloga al virey [*sic*] de Nápoles»³⁷, sin numeración, tal y como figura en la referencia de las *Rimas*, detalle que puede resultar de interés. Así, si el epígrafe se mantuvo en ediciones sucesivas, como la de Medina del Campo de 1544³⁸ o la

33. Véase el extenso catálogo que trae Rossi en su edición de *Sonetti e altre rime*, pp. 466-488.

34. En realidad, este uso de *canción* parece por completo anómalo, y probablemente sea una suerte de error o despiste *sinécdoico* de Lope, tomando el todo, la canción (recuérdese que la égloga I de Garcilaso está compuesta a la manera de canción petrarquista, en estancias), por una parte, la estrofa o estancia. Ya Herrera, tratando de la canción primera de Garcilaso, indicaba que «Córtase la canción en sus miembros, que se llaman *estanças*» (*Anotaciones*, p. 484), y el mismo Lope escribía, en un texto dirigido a don Juan de Arguijo incluido en el volumen *La hermosura de Angélica* de 1602, que «Los sonetos llaman los italianos *rime mescolate*; las sestinas y madrigales, *rimas libres*; las canciones, en parte libres y en parte ordenadas, como también lo son las estancias que en España llaman *octavas rimas*» (*Rimas*, ed. Pedraza, I, p. 647), donde se aprecia el uso correcto de *canción* para el género poético y de *estancia* para estrofa, en este caso las octavas reales. *Autoridades*, por su parte, define *canción* como «Especie de poesía compuesta de una o muchas estancias iguales y en proporcionadas cadencias, excepto la última, en que hablando con la misma canción suele despedirse de ella el poeta», e indica que *estancia* «En la poesía es la división del canto, como capítulo».

35. Ver Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, p. 335.

36. Boscán y Garcilaso, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, 1543, fols. cxviii y ccxxix, respectivamente.

37. Boscán y Garcilaso, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, 1543, fol. cxc.

38. Boscán y Garcilaso, *Las obras del Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, 1544, fol. cxc.

presumiblemente romana de 1547³⁹, ya en la de Lyon de 1549, aunque la égloga primera sigue careciendo de numeración en el epígrafe, se introduce una pequeña variante, pues en vez de *virey* se lee *visorey*⁴⁰, lectura que pasó a numerosas ediciones posteriores, como la de Estella de 1555⁴¹, la de Amberes de 1556⁴², la salmantina de 1569⁴³ —primera de las obras de Garcilaso sin las de Boscán—, la importante edición comentada del Brocense⁴⁴, o las de Amberes de 1597 de Pedro Bellerio y Martín Nucio (que no parecen sino dos emisiones de una misma edición)⁴⁵, muy cercanas a la primera publicación de los sonetos de las *Rimas* en 1602, lo que tal vez permita descartar que las hubiese manejado Lope. De manera aún más significativa, en la magna edición anotada de Herrera la égloga lleva el título «Égloga I»⁴⁶, en consonancia con las églogas siguientes, y ni siquiera recoge un epígrafe con la dedicatoria. Así, quizá Lope, al menos al tomar la referencia del verso para el soneto de las *Rimas*, tal vez estuviese manejando una de las ediciones tempranas de las *Obras* de Boscán y Garcilaso que titulaban la égloga «Al *virrey* de Nápoles», y no una de las que la titulaban «Al *visorrey* de Nápoles»⁴⁷, y menos aún una como la de Herrera, que suprimía la dedicatoria.

Los dos versos que toma Lope de Ariosto (el 1 y el 8) no son muy significativos en lo que se refiere a las posibles ediciones del *Orlando furioso* que pudiese haber manejado. Sabemos con seguridad que Lope utilizó alguna edición del *Orlando* con el comentario de Girolamo Ruscelli, pues lo cita con detalle en el prólogo que antepuso en 1602 a *La hermosura de Angélica*⁴⁸, pero no sabemos cuál. El *Orlando* con el comentario de Ruscelli se publicó por primera vez en Venecia en 1558, pero se reeditó en múltiples ocasiones, sin que los versos de Ariosto que cita Lope en este soneto ayuden a precisar más.

39. Boscán y Garcilaso, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, 1547, fol. 219v.

40. Boscán y Garcilaso, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, 1549, p. 631.

41. Boscán y Garcilaso, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, 1555, fol. 239v.

42. Boscán y Garcilaso, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, 1556, fol. 251.

43. Garcilaso de la Vega, *Las obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega*, 1569, fol. 30v.

44. Garcilaso de la Vega, *Obras del excelente poeta Garci Laso de la Vega*, 1574, fol. 38.

45. Boscán y Garcilaso de la Vega, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, 1597, fol. 25 (las obras de Garcilaso cuentan con portada y foliación propias respecto de las de Boscán). Es reedición de la edición de Martín Nucio de 1556, pero el ejemplar U/3450 de la BNE tiene a Nucio en portada, con su escudo característico de las dos cigüeñas, mientras que el CERV.SEDÓ/8755 tiene a Pedro Bellerio, con un escudo distinto, cambio de nombre que también se da en las respectivas portadas con las obras de Garcilaso. Ya Knapp (1875, p. 520), tratando de la edición con Nucio en portada, había escrito: «Hay ejemplares de esta misma edición con el nombre del impresor "Pedro Bellerio" en las dos portadas. Parece, pues, que esta última edición de Boscán fue repartida entre las dos célebres casas de Nucio y Bellerio».

46. Garcilaso de la Vega, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, p. 385.

47. Obviamente, no es un indicio de un gran peso, y hasta podría pensarse que Lope cambia por su gusto la forma *visorrey* en *virrey*; sin embargo, parece más esperable que, de haber tenido delante la forma *visorrey*, la hubiese mantenido. Es la que encontramos, por ejemplo, en la dedicatoria de *La Santa Liga*, «Dirigida a Aparicio de Oribe, secretario mayor del excelentísimo señor duque de Osuna, *visorrey* y capitán general en el reino de Nápoles» (p. 721).

48. Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, pp. 184-185. Ver también Roquain, 2018, pp. 142-143.

Pero estos versos sí son más significativos en cuanto a la transmisión textual de las *Rimas*, pues son indicio de cómo *B*, la edición de 1604, aunque es la que dio forma definitiva a las *Rimas* —añadiendo los poemas de la «Segunda parte de las *Rimas*» e incluyendo unas pocas, pero significativas, variantes de autor en los sonetos⁴⁹—, seguramente, por lo demás, apenas recibió atención por parte de Lope, de manera que en el texto de los sonetos que no fueron objeto de revisión al prepararse *B* pudieron incluirse en esta errores, o al menos peores lecturas, que en *A*, la edición de 1602 de los sonetos incluida tras *La hermosura de Angélica*. En efecto, en *A* el verso 1 lee «Le donne, i cavalier,⁵⁰ l'arme, gli amori», que en *B* pasa a «Le donne, i cavalier, le arme, gli amori». En italiano moderno, lo correcto sería «le armi», aunque *arme* era un plural literario habitual entonces. En todo caso, la forma con contracción que encontramos en *A*, «l'arme», es la que figura en las ediciones de Ariosto, antiguas y modernas, de manera que la lectura de *B*, tal vez intencionada, aleja el texto del original de Ariosto, por lo que no parece achacable a Lope. Fue, sin embargo, la que pasó a las ediciones siguientes de las *Rimas*, y se mantuvo en las ediciones críticas de Pedraza Jiménez y Carreño, aunque aquí debe preferirse la variante de *A*, «l'arme».

Algo similar sucede en el v. 8. La lectura de *A* es «*seguendol ire e i giovenil furori*», que pasa en *B* a «*seguendole ire e i giovenil furori*», con lo que de nuevo se añade una *e* ante un plural. Las ediciones de Ariosto, antiguas y modernas, leen «*seguendo l'ire e i giovenil furori*» (I, 1, v. 5), y así de hecho editó también el verso la edición milanesa de las *Rimas* de 1611. Probablemente la lección de *A* se deba a una mala lectura del original, aunque bastaría corregir la separación de palabras y añadir el apóstrofe para tener la lectura del *Orlando furioso*, mientras que *B*, añadiendo la *e*, se aleja del presumible original más fiel a Ariosto, por lo que aquí la lectura de *A*, convenientemente ajustada, debería ser preferible a la de *B*, que pasó, sin embargo, a la mayor parte de la tradición posterior, y también a la edición de Pedraza (Carreño, sin embargo, sí editó «l'ire», aunque sin apuntar la corrección en nota ni en el aparato).

Los versos más interesantes a la hora de rastrear las posibles ediciones manejadas por Lope son los de Camões y Petrarca. Si atendemos en primer lugar a los dos versos citados del poeta portugués, aparecen así en las diferentes ediciones de las *Rimas*: «en dolces jogos, en pracer contino» (v. 2) y «deste passado bẽ que nunca fora» (v. 11). De acuerdo con Lope, el primero de los versos citados se halla en la estrofa 87 del canto 9 (se sobreentiende que de *Os Lusíadas*), mientras que el otro verso pertenece al soneto 22 del autor.

49. Ver Sánchez Jiménez y Rodríguez-Gallego, en su ed. de las *Rimas*, pp. 491-493.

50. Las ediciones críticas modernas del *Orlando* (ver por ejemplo las de Santorre Debenedetti y Cesare Segre, 1960, o la de Cristina Zampese, 2018) suelen leer *cavallier*, de acuerdo con la edición de 1532, primera del texto completo, y las que la siguieron, pero ya hacia mediados del siglo XVI dominaba la lectura *cavalier*, como en la edición de Ruscelli de 1558 (p. 1) o las posteriores de 1580 (p. 1) o 1584 (p. 1), entre muchas otras que se podrían citar, entre las innumerables del *Orlando*.

La primera de las referencias es exacta, de acuerdo con las ediciones modernas, como la de Álvaro Júlio da Costa Pimpão: se trata del sexto verso de la estrofa 87 del canto nono de *Os Lusíadas*. En lo que se refiere a la segunda referencia, se corresponde con el v. 6 del soneto que empieza «Doces lembranças da passada glória», pero el soneto varía en cuanto a su lugar y su numeración en las ediciones modernas. Así, en la de Maria de Lurdes Saraiva de la *Lírica completa* del poeta, el soneto carece de numeración⁵¹, mientras que en las *Obras completas* editadas por Hernani Cidade el soneto lleva el número 47, no el 22⁵².

¿De dónde proviene, pues, el número 22 que le da Lope? La pregunta tiene fácil solución: si acudimos a la edición *princeps* de las poesías de Camões, que llevan el mismo título que la colección de Lope, solo que con grafía cultista, *Rhythmas de Luís de Camoes, divididas em cinco partes* (em Lisboa, por Manoel de Lyra, a costa de Estevão Lopez, 1595), observamos que el soneto presenta, en efecto, el número XXII⁵³. Y la coincidencia es tanto más significativa cuanto que es errónea, pues el soneto está después del XI y antes del XIII, es decir, en realidad es el XII, pero, por error, aparece numerado como XXII, error que pasa a Lope. En la edición de las *Rimas* de Camões de 1598, ampliada respecto a la anterior, el soneto citado por Lope pasa a ser el 18⁵⁴, de lo que se deduce que Lope habría manejado la *princeps*.

El original portugués coincide con el texto reproducido por Lope, por lo que no plantea problemas, salvo por un pequeño detalle: las ediciones modernas de las *Rimas* han tendido a editar este verso como «deste passado *ben* que nunca fora», con lo que la nasalidad presente en el original de Lope, *bẽ*, se está resolviendo a la castellana. Sin embargo, es un verso portugués, y el original de Camões también es claro, por lo que consideramos que la manera correcta de editar el verso es *bem*⁵⁵.

Más problemático es el verso citado de *Os Lusíadas*. En este caso, la referencia que proporciona Lope es correcta, de acuerdo con las ediciones modernas, lo que en principio parece no servir de ayuda a la hora de precisar la edición manejada por Lope, aunque en realidad sí nos puede dar pistas. Si atendemos a la *editio princeps* de la obra, publicada en 1572⁵⁶, observamos que las estrofas de los cantos no están numeradas, por lo que resultaría extraño que Lope precisase que se trata de la estrofa 87 si tal número no figurase en la edición manejada por él. En efecto, ya en la edición de 1584 se incluye una numeración de las octavas, aunque, si acudimos a la 87 del canto nono, no encontramos el verso citado por Lope, que aparece en la

51. Camões, *Lírica completa II: sonetos*, p. 199.

52. Camões, *Obras completas*, I, p. 213.

53. Camões, *Rhythmas*, fol. 4v.

54. Camões, *Rimas*, 1598, fol. 5v.

55. En algunas ediciones modernas, como la de Carreño, incluso se moderniza a la española la lectura *passado*, que aparece como *pasado*, cuando tanto el texto de Lope como el de Camões leen *passado*, con dos eses, que es la forma portuguesa correcta, por tratarse de una ese sorda.

56. Camões, *Os Lusíadas*, 1572, fol. 159r. Manejo el ejemplar CAM. 3 P. de la Biblioteca Nacional Portuguesa, digitalizado, que se corresponde con la edición genuina de 1572, la «Ee».

octava 82⁵⁷, situación que también se da en la edición de 1591⁵⁸. Podría pensarse que es error de Lope, pero, si consultamos la edición de 1597, que recupera las octavas suprimidas en las anteriores, en ella el verso sí aparece en la octava 87⁵⁹, al igual que sucede en las ediciones modernas. Es posible, pues, que esta edición de 1597 haya sido la manejada por Lope.

En todo caso, el problema más importante lo encontramos a la hora de editar el texto. Como quedó indicado, todas las ediciones de las *Rimas* leen «en dulces jogos, en pracer contino». Sin embargo, si acudimos a las de *Os Lusíadas*, nos encontramos con que la lectura es «em doces jogos e em prazer contino», de manera que las únicas palabras que coinciden, tanto en forma como en grafía, son *jogos* y *contino*. Y el verso de Camões no presenta variantes: coinciden las ediciones modernas con la de 1597, como también con la *princeps* o la de 1591.

¿Qué puede haber pasado? Resulta evidente que el texto de Camões se ha corrompido en su paso a las *Rimas*, sin que se revisara en ningún momento. ¿Es error de Lope, o bien la lectura se corrompe posteriormente, en manos de un copista o de un cajista? Esta segunda hipótesis es bastante plausible, dado que en gran medida la lectura de las *Rimas* tiene el carácter de un pastiche: la preposición *em* portuguesa se castellaniza en *en*, al igual que la grafía de *prazer*, que pasa a *pracer*, combinando portugués y castellano, y esto último es lo que sucede también en *doces*, palabra portuguesa a la que, por probable cruce con el castellano (si es que no también con el italiano), se le añade una incorrecta *l*, que deja la palabra en *dolces*. Por el camino, además, se cae la conjunción copulativa, representada en las ediciones antiguas de *Os Lusíadas* por un signo tironiano. En todo caso, sí puede afirmarse con seguridad que son típicos errores de copia, bien sean achacables a Lope (aquí también convertido en copista), bien sean debidos a un copista o un cajista. Por ello, entendemos que está justificada su corrección en una edición del soneto de Lope.

Otro caso interesante nos lo plantean los tres versos que Lope toma de Petrarca: el 3, el 10 y el 14. Según Lope, el primero proviene de la canción 45; el segundo, de la canción 26, y el tercero, del soneto 233. En principio, parece que podría ser así, pues son números que encajan dentro del conjunto del extenso *Canzoniere* petrarquesco. Sin embargo, si consultamos las ediciones modernas, observamos que no se corresponde con ellas ninguna de las tres referencias: donde Lope dice canción 45, hoy se trata del poema CCCXXXI del *Canzoniere*, v. 23; la canción 26 coincide con el poema número CXXV, v. 16, mientras que el soneto 233 se refiere en las ediciones modernas al texto CCLXXII, v. 1. Podría pensarse que Lope se equivoca, pero tres errores seguidos, y referidos a un mismo autor, parecen demasiada casualidad.

57. Camões, *Os Lusíadas*, 1584, fol. 229r (numerado, por error, «219»). En esta edición de 1584 se omiten las octavas 71-73, 78 y 83 del canto nono, por censura («emmendado, como agora vay», se dice en la aprobación de Fr. Bertolameu Ferreira, fol. ¶2r). Puede verse al respecto Extremera, 2015.

58. Camões, *Os Lusíadas*, 1591, fol. 159r.

59. Camões, *Os Lusíadas*, 1597, fol. 159r.

En efecto, si acudimos a las ediciones contemporáneas de Lope, encontramos la clave. En las más antiguas lo más frecuente era que los diferentes poemas del *Canzoniere* careciesen de numeración, como sucede en la clásica edición veneciana de Pietro Bembo de 1501, impresa por Aldo Manuzio y convertida en *vulgata* del *Canzoniere*⁶⁰; en las también venecianas de 1525, con el comentario de Alessandro Vellutello⁶¹, de 1533, con el de Gesualdo⁶², o de 1541, con el de Daniello⁶³, o en la monumental del tomo cuarto de las *Francisci Petrarcae florentini... Opera quae extant omnia* impresas en Basilea en 1554, que reeditan el texto fijado por Gesualdo, pero sin su comentario⁶⁴, entre muchas otras. Sin embargo, hacia mediados de siglo empezaron a aparecer ediciones que sí numeraban los textos, como se ve en la de Lyon de 1545. En ella, los versos citados por Lope se corresponden con la canción V, la canción XIII y el soneto VIII⁶⁵, de manera que no coincide ni con las ediciones modernas ni con las referencias que proporciona Lope.

Con todo, si atendemos a otra edición también publicada en Lyon, pero seis años después, observamos que la coincidencia con las referencias que da Lope es casi total, pues los versos que cita el Fénix se encuentran, en efecto, en la canción XLV y en la canción XXVI, con solo una pequeña discrepancia en el último verso citado, que aparece en el soneto CCXXXII, y no en el 233 que indica Lope⁶⁶. ¿Qué ha sucedido? Ambas ediciones lionesas presentan una numeración distinta de la de las ediciones modernas, y es que, en vez de numerar correlativamente todos los poemas, al margen de su forma métrica, como pasa en las ediciones modernas, en ellas cada género poético tiene su propia numeración. ¿En qué se distinguen, pues, entre sí? En primer lugar, en que la edición de 1545 tiene una numeración distinta en los poemas *in vita* (*parte prima*) e *in morte* (*parte seconda*), mientras que la de 1551 mantiene una numeración correlativa para todo el *canzoniere*. Esto podría explicar con facilidad las diferencias en cuanto a los dos versos que cita Lope de poemas *in morte* (los de la canción 45 y el soneto 233, según Lope, CCCXXXI y CCLXXII en las ediciones modernas).

Pero ¿por qué la diferencia en el verso de la canción *in vita*, si el orden de los poemas es el mismo? La explicación se encuentra en una segunda diferencia, y es que, dejando de lado los sonetos, la edición de 1545 distingue entre canciones, madrigales (*ballate*, o *balatte* [sic] en la grafía de la edición de 1545) y sextinas, que cuentan con numeraciones diferenciadas, mientras que la edición de 1551 no los diferencia, los denomina a todos como *canzone* y les da una misma numeración.

60. Petrarca, *Le cose volgari di messer Francesco Petrarca*, 1501.

61. Petrarca, *Il Petrarca con l'espositione d'Allessandro Vellutello...*, 1528. Lo mismo sucede con la bella reedición veneciana de Valgrisi, de 1560.

62. Petrarca, *Il Petrarca colla spositione di misser Giovanni Andrea Gesualdo*, 1533.

63. Petrarca, *Sonetti, canzoni e triomphi...*, 1541. Lope sí conocía al menos la *Poética* de Daniello, que cita en la dedicatoria «A don Juan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla» de la «Segunda parte de las Rimas» del tomo de *La hermosura de Angélica* de 1602 (ver Sánchez Jiménez y Rodríguez-Gallego, en su ed. de las *Rimas*, pp. 398-399).

64. Petrarca, *Francisci Petrarcae florentini... Opera quae extant omnia*, Tomus quartus, 1554.

65. Petrarca, *Il Petrarca*, 1545, pp. 267-268, 115 y 229, respectivamente.

66. Petrarca, *Il Petrarca con nuove e brevi dichiarazioni*, 1551, pp. 420, 187-188 y 361, respectivamente.

Así, el madrigal que empieza «Lassare il velo o per sole o per ombra», poema número XI en las ediciones modernas del *Canzoniere*, es la «Balatta [sic] I» en la edición de 1545 y la «Canz. I» en la de 1551⁶⁷. De igual manera, el que se inicia con «Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro», poema XIV en las ediciones modernas, es la «Bal. II» en la edición lionesa de 1545, y la «Canz. II» en la de 1551⁶⁸. Poco después, el poema que empieza «A qualunque animale alberga in terra», una sextina, número XXII en las ediciones modernas, es la «Sestina I» en la edición lionesa de 1545, pero la «Canz. III» en la de 1551⁶⁹. Y el poema siguiente, que empieza «Nel dolce tempo de la prima etade» (número XXIII en las ediciones modernas), es propiamente la primera canción del *Canzoniere*, y así se marca en la edición lionesa de 1545, pero en la de 1551 es ya la «Canz. IIII»⁷⁰. Por ello, cuando llegamos a la canción que empieza «Se'l pensier che mi strugge», número CXXV en las ediciones modernas, en la lionesa de 1545 es la canción XIII, por contar como tales únicamente las que responden al esquema de la canción, mientras que en la de 1551 es la canción XXVI, ya que esa numeración se refiere a todos aquellos poemas que no son sonetos, incluyendo madrigales y sextinas. Podemos concluir, pues, que Lope no manejó, ni ediciones que careciesen de numeración, ni ediciones que, como la de Lyon de 1545, diesen estrictamente una numeración distinta a las distintas formas métricas (sonetos, canciones, madrigales, sextinas); Lope utilizaba una edición en la que solo se distinguía, en cuanto a la numeración, entre sonetos y «otras formas métricas», aunque para estas se utilizase siempre el marbete de «canzone».

Pero este patrón fue muy frecuente. Así, y dejando por ahora de lado el verso que Lope toma del soneto CCLXXII (soneto 233 según Lope), la numeración de poemas que encontramos en la edición lionesa de 1551 se reitera en otras múltiples ediciones publicadas en Lyon, como las de 1558 (reedición de la de 1551)⁷¹ o 1564⁷², o en la de las *Francisci Petrarchae... Opera quae extant omnia* publicada en 1581 en Basilea⁷³.

A este respecto, más interesante es la información que nos ofrece el verso tomado del soneto, 233 según Lope, mientras que en la mayoría de las ediciones recién mencionadas se corresponde con el 232. ¿Sería un error de Lope? Probablemente no, pues, como sucedía con el texto del soneto de Camões citado, observamos que, en algunas de estas ediciones, como *Il Petrarca con nuove spositioni* (Lyon, 1564), el soneto, aunque en realidad también es el 232, por errata figura como CCXXXIII⁷⁴, según aparece en el texto de Lope. La errata pasó a ediciones posteriores del mis-

67. Petrarca, *Il Petrarca*, 1545, p. 14; *Il Petrarca con nuove e brevi dichiarazioni*, 1551, p. 28.

68. Petrarca, *Il Petrarca*, 1545, p. 16; *Il Petrarca con nuove...*, 1551, p. 31.

69. Petrarca, *Il Petrarca*, 1545, p. 20; *Il Petrarca con nuove...*, 1551, p. 39.

70. Petrarca, *Il Petrarca*, 1545, p. 22; *Il Petrarca con nuove...*, 1551, p. 41.

71. Petrarca, *Il Petrarca con dichiarazioni non piu stampate*, 1558, pp. 417-418 y pp. 178-179.

72. Petrarca, *Il Petrarca. Con la dichiarazione del vero giorno del suo innamoramento*, 1564, pp. 247 y 101; *Il Petrarca con nuove spositioni*, 1564, pp. 417-418 y 178-179.

73. Petrarca, *Francisci Petrarchae... Opera quae extant omnia*, 1581, t. III, pp. 175 y 144.

74. Petrarca, *Il Petrarca con nuove spositioni*, 1564, p. 358.

mo volumen, como la de 1574⁷⁵, aunque se corrige en la reedición veneciana de 1586, donde el soneto figura correctamente como CCXXXII⁷⁶. Es probable, pues, que fuese alguna de estas dos ediciones (la de 1564 o la de 1574) la manejada por Lope, o bien alguna otra que compartiese con ellas este mismo error (el número de ediciones de Petrarca en esos años es muy elevado)⁷⁷.

En lo que respecta al texto de estos tres versos, también plantea problemas, aunque menores que los de los versos de Camões. El primero de ellos, «fuggo per più non esser pellegrino», coincide en los textos de Lope y Petrarca, y solo falta añadirle la tilde a *più*, como mera modernización ortográfica. En lo que respecta al 10, «parlo in rime aspre, e di dolcezza ignude», todas las ediciones de las *Rimas* traen *dolceza*, con una sola z, frente al texto de Petrarca, en ediciones tanto antiguas como modernas, que tiene dos, *dolcezza*. Parece un fácil error de copia, aunque sea atribuible a Lope, por lo que consideramos que debe corregirse. Algunas ediciones antiguas, como las mencionadas de Lyon de 1564 y 1574, contraen «rime aspre», que queda en «rim'aspre», aunque en las ediciones modernas aparece como en Lope, sin contraer, como también en la reproducción del soneto de Lope de *L'Apollon* de Bense-Dupuis.

En lo que respecta al v. 14, «la vita fugge, e non s'arresta un'hora», primero en el correspondiente soneto de Petrarca pero que Lope utiliza para cerrar el suyo, plantea algún problema más, tanto si atendemos al texto de Lope como al de Petrarca. En el de Lope se lee, en primer lugar, «se arresta», sin contracción, lectura ajena tanto a las ediciones antiguas como a las modernas de Petrarca y que, de hecho, ya fue corregida por Bense-Dupuis al citar el soneto de Lope en *L'Apollon*. En segundo lugar, en las *Rimas* se lee «un hora», mientras que las ediciones modernas del *Canzoniere* traen «una hora». En este caso, sin embargo, si atendemos a las ediciones antiguas que presumiblemente manejó Lope, observamos que leen «un'hora», con apóstrofe, lectura que adoptó también Bense-Dupuis al citar el texto de Lope en *L'Apollon*. En ambos casos consideramos también que deben corregirse estas leves alteraciones del texto, tal y como hizo ya Bense-Dupuis, teniendo en cuenta las ediciones antiguas de Petrarca (en particular las que pudo haber manejado Lope), pues parecen achacables al proceso de copia.

En suma, dentro del conjunto de las *Rimas*, el soneto 112 es uno de los que contribuyen a dar variedad al conjunto, y supone un breve intermedio en los poemas que marcan la trama amorosa. El texto constituye un alarde de ingenio y de habilidad poética por parte de Lope, al combinar con agudeza versos de ocho autores distintos en cuatro lenguas diferentes y darles cierto sentido. Es sabido que gran parte de la erudición que mostraba Lope se basaba en polianteadas y compilaciones de citas, pero es probable que en este caso, al tratarse de poetas que Lope debía

75. Petrarca, *Il Petrarca con nuove spositioni*, 1574, p. 358. En esta edición, bastante descuidada, también por error el soneto anterior, que comienza «L'ardente nodo ov'io fui d'ora in hora», está numerado como CCXXX, en vez de con el esperable CCXXXI.

76. Petrarca, *Il Petrarca con nuove spositioni*, 1586, p. 358.

77. Véanse al respecto los imponentes catálogos de Marsand (1826, pp. 3-93) y Hortis (1874, pp. 11-69).

de leer con gusto y admiración, sí utilizase libros de los respectivos autores⁷⁸, por lo que el soneto nos aproxima a las preferencias del autor y nos invita a indagar en las posibles ediciones manejadas por él, a partir de algunos errores y peculiaridades que se observan en el texto de Lope. Detectar estas posibles fuentes utilizadas por Lope nos permite también tener una base más o menos sólida sobre la que acometer la revisión y enmienda del texto del soneto de las *Rimas*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aquilano, Serafino, *Opere del facundissimo Seraphino Aquilano, collecte per Francesco Flavio*, Roma, per maestro Ioanni de Besicken, 1502.

Aquilano, Serafino, *Opere dello elegantissimo poeta Seraphino Aquilano nuovamente con diligentia impresse con molte cose aggiunte*, Firenze, per Filippo di Giunta, 1516.

Aquilano, Serafino, *Opere dello elegantissimo poeta Seraphino Aquilano con molte cose aggiunte di nuovo*, Vineggia, per Melchiorre Sessa, 1526.

Aquilano, Serafino, *Opere, nuovamente ricorrette, et con diligentia impresse*, in Venegia⁷⁹, per Nicolò de Bascarini, 1548.

Aquilano, Serafino, *Poema di Seraphino*, Pesaro, per Girolamo Soncino, 1509.

Aquilano, Serafino, *Le rime di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila*, volume primo, ed. Mario Menghini, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1894.

Aquilano, Serafino, *Sonetti e altre rime*, ed. Antonio Rossi, Roma, Bulzoni, 2005.

Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso... Con le annotationi, gli Avvertimenti e le dichiarazioni di Girolamo Ruscelli*, in Venetia, appresso Vincenzo Valgrisis, nella bottega d'Erasmus, 1558.

Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso... Con le annotationi, gli Avvertimenti e le dichiarazioni di Ieronimo Ruscelli*, Venetia, appresso gli heredi di Vincenzo Valgrisi, 1580.

Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, Venetia, appresso Francesco de Franceschi Senese e compagni, 1584. [Incluye también las «Annotationi, avvertimenti e dichiarazioni di Ieronimo Ruscelli»].

Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, ed. Santorre Debenedetti y Cesare Segre, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1960.

Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi, ed. Cristina Zampese, indici di Piero Floriani, Milano, BUR Rizzoli, 2018.

78. Téngase en cuenta que la biblioteca de Lope reunía, de acuerdo con un inventario de 1627 realizado con motivo de su testamento, mil quinientos volúmenes (La Barrera, 1890, p. 972a), por lo que es posible que, ya a la altura de 1602, hubiese compilado al menos algunas ediciones de sus poetas favoritos. Véase también Roquain, 2018, pp. 136-137.

79. En el colofón, *Vinetia*.

- Autoridades* = Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad [...]*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1726-1739. Consultado en línea: <https://apps2.rae.es/DA.html>.
- Barrera, Cayetano Alberto de la, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1890.
- Bense-Dupuis, Pierre, *L'Apollon ou l'oracle de la poesie italienne et espagnole*, Paris, chez Toussaint Quinet, 1644.
- Boscán, Juan, *Poesía*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Akal, 1999.
- Boscán, Juan, y Garcilaso de la Vega, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Carles Amorós, 1543.
- Boscán, Juan, y Garcilaso de la Vega, *Las obras del Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, Medina del Campo, por Pedro de Castro, a costa de Juan Pedro Museti, 1544.
- Boscán, Juan, y Garcilaso de la Vega, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, [Roma], por Antonio de Salamanca, 1547.
- Boscán, Juan, y Garcilaso de la Vega, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, León [Lyon], por Juan [Jean] Frelon, 1549.
- Boscán, Juan, y Garcilaso de la Vega, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, Stella [Estella, Navarra], por Adrián de Amberes, 1555.
- Boscán, Juan, y Garcilaso de la Vega, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega, repartidas en cuatro libros*, Anvers, en casa de Martín Nucio, 1556.
- Boscán, Juan, y Garcilaso de la Vega, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega, repartidas en cuatro libros*, en Anvers, en casa de Pedro Bellerio / Martín Nucio, 1597.
- Camões, Luís de, *Lírica completa II: sonetos*, ed. Maria de Lurdes Saraiva, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1980.
- Camões, Luís de, *Os Lusíadas*, Lisboa, em casa de António Gonçalves, 1572.
- Camões, Luís de, *Os Lusíadas*, Lisboa, por Manoel de Lyra, 1584.
- Camões, Luís de, *Os Lusíadas de Luís de Camões, agora de nouo impresso, con algũas anotações de diversos autores*, em Lisboa, por Manoel de Lyra, 1591.
- Camões, Luís de, *Os Lusíadas de Luís de Camões, polo original antigo agora novamente impressos*, em Lisboa, por Manoel de Lyra, a custa de Estevão López, 1597.
- Camões, Luís de, *Os Lusíadas*, ed. Álvaro Júlio da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa, Instituto Camões, 2000.

- Camões, Luís de, *Obras completas*, ed. Hernani Cidade, vol. I, *Redondilhas e sonetos*, Lisboa, Livraria Sá da Costa editora, 1971.
- Camões, Luís de, *Rhythmas de Luís de Camoes, divididas em cinco partes*, Lisboa, por Manoel de Lyra, a custa de Estevão Lopez, 1595.
- Camões, Luís de, *Rimas de Luís de Camões. Accrescentadas nesta segunda impressão*, Lisboa, por Pedro Crasbeeck, a custa de Estevão Lopez, 1598.
- Canonica-de Rochemonteix, Elvezio, *El políglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Edition Reichenberger, 1991.
- Extremera, Nicolás, «La censura a *Os Lusíadas* en el siglo XVI», *Límite*, 9, 2015, pp. 215-239.
- Góngora, Luis de, *Sonetos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981.
- Góngora, Luis de, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1990.
- Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- Horacio, *Christophori Landini florentini in Q. Oratii Flacci carmina interpretationes*, Venetia, por Reinaldo de Novimagio, 1483.
- Horacio, *Odas. Canto secular. Epodos*, trad. José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2007.
- Horacio, *Quinti Horatii Flacci carmina*, Venezia, apud Aldum Romanum, 1501.
- Horacio, *Sus obras con la declaración magistral en lengua castellana, por el doctor Villén de Biedma*, en Granada, por Sebastián de Mena, a costa de Juan Díez, 1599.
- Hortis, Attilio, *Catalogo delle opere di Francesco Petrarca esistenti nella Petrarquesca Rossettiana di Trieste*, Trieste, Stabilimento tipografico Appolonio e Caprin, 1874.
- Knapp, William I. (ed.), *Las obras de Juan Boscán repartidas en tres libros*, Madrid, Librería de M. Murillo, 1875.
- Marsand, Antonio, *Biblioteca petrarchesca formata, posseduta, descritta ed illustrata dal professore Antonio Marsand*, Milano, per Paolo Emilio Giusti, 1826.
- Meninni, Federigo, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, in Venetia, appresso li Bertani, 1678.
- Pérez López, José Luis, «Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda», *Criticón*, 86, 2002, pp. 41-71.
- Petrarca, Francesco, *Le cose volgari di messer Francesco Petrarca*, ed. Pietro Bembo, Vinegia, nelle case d'Aldo Romano, 1501.

- Petrarca, Francesco, *Francisci Petrarchoe florentini... Opera quae extant omnia*, Tomus quartus, *I sonetti e le canzoni et i Triumpho*, Basilea, excudebat Henrichus Petri, 1554.
- Petrarca, Francesco, *Francisci Petrarchoe florentini... Opera quae extant omnia*, to-mus IIII, Basilea, per Sebastianum Henricpetri, 1581.
- Petrarca, Francesco, *Il Petrarca*, Lione, per Giovan di Tournes, 1545.
- Petrarca, Francesco, *Il Petrarca con dichiarazioni non piu stampate*, Lyone, appres-so Gulielmo Rovilio, 1558.
- Petrarca, Francesco, *Il Petrarca. Con la dichiarazione del vero giorno del suo inna-moramento*, Lyone, appresso Gulielmo Rovillio, 1564.
- Petrarca, Francesco, *Il Petrarca con l'espositione d'Allessandro Vellutello di nuovo ristampato*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1560.
- Petrarca, Francesco, *Il Petrarca con nuove spositioni*, Lyone, appresso Gulielmo Ro-villio, 1564.
- Petrarca, Francesco, *Il Petrarca con nuove spositioni*, Lyone, appresso Gulielmo Ro-villio, 1574.
- Petrarca, Francesco, *Il Petrarca con nuove spositioni*, Venetia, appresso Giorgio An-gelieri, 1586.
- Petrarca, Francesco, *Il Petrarca colla spositione di misser Giovanni Andrea Ge-sualdo*, Vinegia, per Giovann'Antonio di Nicolini e fratelli da Sabbio, 1533.
- Petrarca, Francesco, *Il Petrarca con l'espositione d'Allessandro Vellutello e con molte altre utilissime cose in diversi luoghi di quella nuovamente da lui aggiunte*, Vinegia, per Bernardino de Vidali, 1528.
- Petrarca, Francesco, *Sonetti, canzoni e triumpho di messer Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello Da Lucca*, Vinegia, nelle case di Giovan-niantonio de Nicolini da Sabbio, 1541.
- Profeti, Maria Grazia, *Per una bibliografia di Lope de Vega. Opere non drammatiche a stampa*, Kassel, Edition Reichenberger, 2002.
- Profeti, Maria Grazia, «El micro-género de los sonetos de sátira literaria y Quevedo», *La Perinola. Revista anual de investigación quevediana*, 8, 2004, pp. 375-395.
- Roquain, Alexandre, «Lope de Vega et l'Arioste. Une histoire d'impresa/empresa», en *Rivalités de plumes entre Espagne et Italie. xv^e-xvii^e siècles*, coord. Nathalie Dartai-Maranzana y Jean-François Lattarico, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 135-157.
- Sánchez Portero, Antonio, «Un soneto revelador: conexión entre Avellaneda y Liñán de Rianza», *Lemir*, 12, 2008, pp. 289-298.
- Tasso, Torquato, *Gerusalemme liberata*, introduzione e cura di Claudio Gigante, commento e introduzioni ai canti di Tancredi Artico, Milano, Mondadori, 2022.

- Tasso, Torquato, *Gierusalemme liberata*, [ed. Febo Bonnà], Ferrara, Vittorio Baldini, 1581.
- Vega, Garcilaso de la, *Las obras del excelente poeta Garcilaso de la Vega*, Salamanca, en casa de Matías Gast, a costa de Simón Borgoñón, 1569.
- Vega, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995.
- Vega, Garcilaso de la, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, en Sevilla, por Alonso de la Barrera, 1580.
- Vega, Garcilaso de la, *Obras del excelente poeta Garci Laso de la Vega*, ed. Francisco Sánchez [el Brocense], Salamanca, por Pedro Laso, 1574.
- Vega, Lope de, *La hermosura de Angélica*, ed. Marcella Trambaioli, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2005.
- Vega, Lope de, *La Santa Liga*, ed. Juan Udaondo Alegre, en *Comedias. Parte XV*, coord. Luis Sánchez Laílla, Madrid, Gredos, 2016, I, pp. 689-874.
- Vega, Lope de, *Rimas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, [Cuenca], Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994, 2 vols.
- Vega, Lope de, *Rimas*, ed. Antonio Sánchez Jiménez y Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid, Real Academia Española, 2022.
- Vega, Lope de, *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.