

## EL SONETO DE LOPE A LA MUERTE DE ENRIQUE IV: VARIANTES DE AUTOR Y REESCRITURA ENTRE 1610 Y 1627

---

*Ignacio García Aguilar*  
*Universidad de Huelva*

---

**E**l 14 de mayo de 1610, mientras iba en su carroza, Enrique IV, rey de Francia, es asesinado por François Ravailiac en la calle Ferronnerie de París<sup>1</sup>. El magnicidio fue rápidamente atribuido a un complot de la corona española, que veía amenazadas sus ambiciones en los Países Bajos y en la orilla izquierda del Rin por la política expansiva del monarca francés (Duccini 8-30). De hecho, el 2 de mayo de 1598 Felipe II se había visto obligado a firmar la paz de Vervins, abandonando así su sueño de hegemonía en Europa. Ello suponía reconocer los derechos de Enrique IV a la corona de Francia, y se rehacían, además, las fronteras de la paz firmada en 1559 en Cateau-Cambrésis (Elliott 247). Después de cuarenta años de brutalidad y horror, las armas españolas desaparecían de Francia y rendían Calais, Ardres, Monthulin, Doullens, La Capelle, Le Catelet y Blavet. Además, tras su conversión al catolicismo el 25 de julio de 1593, la boda celebrada en Chartres y su entrada en París en 1594, Enrique IV se había convertido en rey del trono francés con pleno derecho. El Vaticano, que lo había excomulgado durante el pontificado de Sixto V, se veía obligado a reconocerlo. Y todo ello incomodaba terriblemente a la corona española (Bersani).

La noticia del regicidio corrió rápidamente por todas las cortes europeas y se vertieron ríos de tinta a propósito del suceso. En España, autores como Quevedo, Góngora o Villamediana<sup>2</sup> dedicaron diversos poemas al noble. Pero también Lope de Vega escribió un soneto que publicó, casi veinte años después, en la parte final de su *Corona trágica*, poema épico sobre la vida de María Estuardo que fue impreso en Madrid en 1627. Es el soneto que comienza “Cuando feroz al carro de

Belona”, y que no volvió a editarse hasta la *Colección de las obras sueltas* de Antonio de Sancha<sup>3</sup>.

Pero en las casi dos décadas que median entre la escritura del poema hasta su decantación en letras de molde se produce una interesante metamorfosis que podría aportar algún dato de interés sobre el sentido y la función de la reescritura en Lope. Hemos podido localizar una primera versión manuscrita de dicho soneto, que redactó Lope entre mayo y julio de 1610, y que comienza de modo significativamente distinto al estampado en la *Corona trágica*: “Cuando el francés al carro de Belona”.

Aunque no es descartable alguna mínima motivación de carácter estético en la reescritura de 1627, el análisis del epistolario de Lope de Vega (Sliwa) permite saber que su poema suscitó aceradas críticas por el tratamiento dispensado a Enrique IV, ensalzado muy por encima del monarca español, lo que resultaba censurable desde el punto de vista político-ideológico.

Por este motivo, casi veinte años después, el Fénix tuvo muy en cuenta las objeciones hechas a su poema en la primera década del XVII y edulcoró el contenido del soneto para adecuarlo a los nuevos tiempos y a sus intereses personales. No en vano, Lope había dispuesto la *Corona trágica* como un producto editorial destinado a su autopromoción particular. No se olvide a este respecto que el dedicatario del volumen fue el mismísimo Papa Urbano VIII, quien recompensó al Fénix con la concesión de un hábito de la orden de San Juan de Malta.

La edición del testimonio inédito y el análisis comparativo de ambos sonetos, en el contexto de sus coordenadas históricas, ofrecen valiosos datos sobre una posible motivación para la reescritura loquesca: la asunción de las críticas y la autocensura como medio de evitar inconvenientes en su *cursum honorum* en los años últimos de su vida, aquellos que Rozas denominó certeramente como los del *ciclo de senectute*<sup>4</sup>. Para ello, editaremos, en primer lugar, el soneto más cercano al que originariamente escribió Lope, que fue objeto de censura desde muy pronto por sus detractores. Tras esto, compararemos las variantes de autor que se introdujeron en la versión impresa y trataremos de explicar la función y el sentido de las mismas.

“Quando el francés al carro de Belona” (1610)

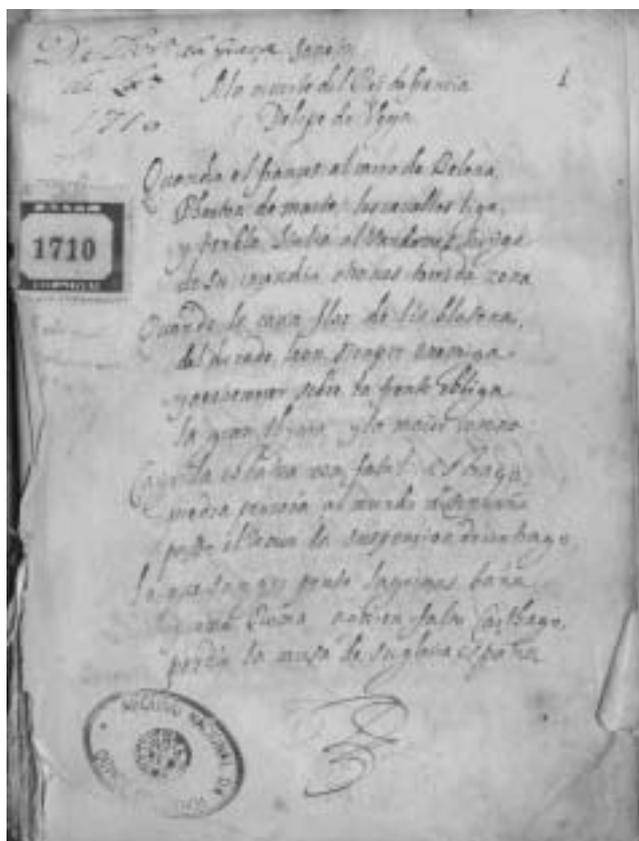
Los testimonios conservados no ofrecen duda alguna sobre la autoría del poema, pues además de las evidentes similitudes con el que se estampó en 1627, tres de los cuatro manuscritos analizados lo atribuyen sin ambages al Fénix. Aunque no son muchos los testimonios que hemos sido capaces de recopilar, las variantes entre los mismos permiten suponer que tuvo una difusión considerable, como se deduce de las deturpaciones sufridas. Así lo sugieren, también, las tempranas reacciones adversas hacia los versos.

La datación del soneto no presenta demasiadas dificultades, pues se escribió no mucho después de que se produjese el magnicidio, acontecido en mayo de 1610, y no más tarde del mes de julio de 1610, cuando recoge Lope en su correspondencia particular una mención a las críticas suscitadas por el texto (Sliwa 148-49). Nos inclinamos a pensar que el soneto estaría escrito, difundido y criticado para junio de 1610, a tenor de la carta que envía Lope al duque de Sesa el 30 de ese mes, en la que confiesa que “de la muerte del rey francés no se me entiende mucho, porque entre otros desatinos míos nunca creí que había reyes en otras lenguas” (Sliwa 147). La actitud evasiva se torna hasta irreverente al final de la carta (“luto me dicen que mandan poner; yo pienso colgarme una bota al cuello”), justo antes de que termine con una explícita alabanza al monarca español: “guarde Dios a Felipe, a su casa y familia, y al Duque de Sesa, que es mi buen amo”. Lo curioso es que en esa misma carta se refiere Lope a la muerte del monarca francés utilizando la misma imagen de la estatua (del sueño de Nabucodonosor) y de la “pequeña piedra” que aparece en los versos 9 y 10 de su soneto, con un planteamiento idéntico: “se colige moralmente que no hay seguridad ni *estatua* tan alta que no la pueda derribar la más *pequeña piedra*”.

No son muchos los testimonios manuscritos que hemos podido localizar de este soneto, y tampoco descartamos que puedan existir más. Por ello, las conclusiones que propongamos habrán de ser forzosamente provisionales. Cuatro son los testimonios utilizados para nuestro trabajo:

*Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa (ANT)<sup>6</sup>*1. Ms. 1710, f. 1r. Siglo XVIII L*Bibliothèque Nationale de France-Site Richelieu, Paris (BNF)*2. Ms. ESP-221, f. 76r. Siglo XVII P*Biblioteca Nacional de España, Madrid (BNE)*3. Ms. 3890, f. 121v. Siglo XVII M14. Ms. 7746, ff. 47v-48r. Siglo XVII M2

Como texto base para restituir el soneto de 1610 se emplea *L*, que si bien presenta alguna lectura que corregimos, nos parece el más correcto. Se moderniza la ortografía.



*Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa (ANT)*

Ms. 1710, f. 1r. Siglo XVIII

Cuando el francés al carro de Belona,  
 Faetón de Marte, los caballos liga,  
 y tiembla Italia al vandomés auriga,  
 de su incendio otra vez tórrida zona;  
     cuando la cana Flor de Lis blasona,                   5  
 del dorado León siempre enemiga,  
 y a estremecer sobre la frente obliga  
 la gran tiara y la mayor corona,  
     cayó la estatua, y con fatal estrago  
 pequeña piedra al mundo desengaña:                   10  
 pasó el temor la suspensión de un trago,  
     lo que sangre pensó lágrimas baña  
 y, como Roma a quien faltó Cartago,  
 perdió la causa de su gloria España.

*Epígrafe.* Soneto / A la muerte del Rey de françia / De Lope de Vega.] De Lopo do veiga carpio príncipe dos poetas / comicos de Hespanha, a morte de Henrique / quarto Rey de frança. / Soneto *PA* lo mismo de Otro *MI* De Lope a la muerte del Rey de francia *M2*

1. al carro] el carro *P*

3. y tiembla Italia] y tiembra Italia *P* y teme Italia *MI* Italia tiembla *M2*  
 al] el *MI* a el *M2*

vandomés] baldomés *M2*

5. cana] blanca *MI*

6. del] al *P*

9. y con fatal] con fatal *L P*

10. pequeña piedra] piedra pequeña *L P* piedra común *M2*

Una veintena de variantes es lo que arroja el cotejo de los cuatro testimonios. Para la fijación del texto se han tenido especialmente en cuenta *L* y *P*, que consideramos más correctos. Se trata de dos manuscritos del siglo XVII con estrechos vínculos entre sí, tanto por lo que respecta a las lecturas comunes que comparten, como también por el entorno de su difusión, ya que ambos se recogen en códices portugueses. Exceptuando las variantes en el artículo que antecede a “carro” en el primer verso (v. 1; “al” *L*; “el” *P*), la fluctuación “l/r” en el verso 3 de *P* y el seseo no compartido de “insendio” en *P* (v. 4; “incendio” en *L*), ambos comparten lecturas comunes frente a *MI* y *M2*. Así, por ejemplo: “tiembla Italia” (v. 3; “teme Italia” en *MI* e “Italia tiembla” en *M2*), “al vandomés” (v. 3; “el vandomés” en *MI* y “a el

+

76

De Lopo da veiga arpie principio dos poetas  
 Comicos de Hespanha, a morte de flearigue  
 quarto Rey de Franca.

Soneto

quando el frances el carro de Helena  
 flecten de Norte los cavallos legos,  
 flectimbra stalia, aluandomes suriga,  
 de su incendio oton nes torridazona,  
 sendo la cana flor delij blazona  
 al dorado lon siempre enemiga,  
 y aestrarmos sobre la frente obliga  
 logron tiora y la mejor corona.  
 tijo la estatua con fatal estrago,  
 piedra pequena al mundo detengona,  
 para el Ecomer la suspension sacen boga  
 que sangre pensó, lagrimas bana,  
 como Roma a quien faltó Castigo  
 perdio la causa de su gloria y honra.

Bibliothèque Nacional de France-Site Richelieu, Paris (BNF)

2. Ms. ESP-221, f. 76r. Siglo XVII

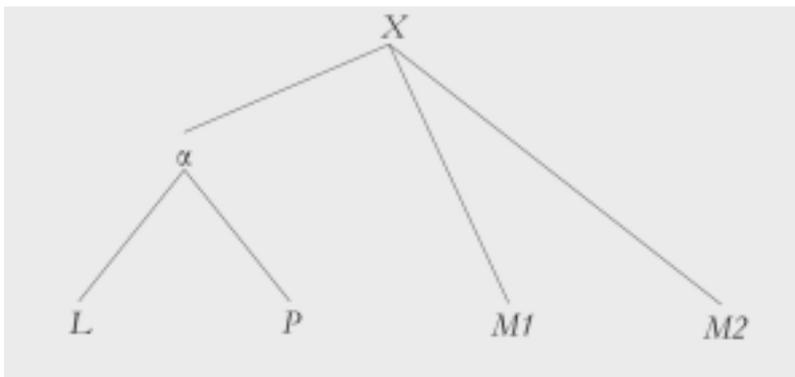
baldomés” en *M2*) y el seseo en “ves” (v. 4; “vez” en *M1* y *M2*). Además, *L* y *P* presentan como errores conjuntivos la eliminación de la copulativa “y” en el verso con que se inician los tercetos, así como la lectura “piedra pequeña” (v. 10; “pequeña piedra” en *M1* y “piedra común” en *M2*).

Por otro lado, *M1* presenta dos lecturas singulares erróneas: “teme” (v. 3; “tiembla” en *L P* y *M2*) y “blanca” (v. 5; “cana” en *L P* y *M2*). Presenta también una alteración en la construcción del sintagma “pequeña piedra”, que en el resto de testimonios aparece formado mediante sustantivo seguido de adjetivo, y no por medio de anteposición enfática. Preferimos esta lectura porque coincide con el sintagma que usó Lope en su epístola al duque de Sesa de 30 de junio de 1610, en los mismos días en los que había redactado (o habría de

redactar) su poema. Es, además, la que aparece en la versión impresa de 1627.

Por último, en *M2* existe el error separativo “común” (“pequeña” en *LP* y *M1*), además de la *lectio faciliior* “baldomés” (v. 3; “vandomés” en *LP* y *M1*). Sin duda, el copista sustituyó con una onomástica muy cercana al catalán (Baldomer) el adjetivo con que Lope se refirió a Enrique IV, heredero de la casa de Vendôme.

De acuerdo con estos datos se propone, como *stemma* orientativo, el siguiente:



La utilización en el verso inicial del sintagma “el francés”, a modo de epíteto épico o construcción antonomástica, sirve para presentar inequívocamente al monarca asesinado, y levantó no pocas críticas entre los contrarios al Fénix, por considerar éstos que se amplificaba la importancia del monarca galo en detrimento del español. En su epístola *A un personaje desconocido* aclara Lope que su deseo fue “hablar en el Rey de Francia, mas no de suerte alabarle, que hiciese las armas de España inferiores a las suyas” (Sliwa 148). Aunque asevera que “a la objeción de haberle llamado *el francés* no puedo dejar de reírme”, explica, tomando ejemplos de Horacio y Virgilio, que “allí no está por epíteto *el francés*, sino por la misma persona” (Sliwa 149). Y se interesó tanto por despejar cualquier posible duda sobre su francofilia que abunda en lo dicho, afirmando:

[...] no digo a vuestra señoría figuras ni antonomasias a ignorantes, sino cosas tan llanas y vulgares como decir *bajó el Turco, vino el Persiano, venció el Transilvano, embarcose el Inglés*; pues sin duda hay muchos turcos, muchos persianos, muchos transilvanos, muchos ingleses y muchos bachilleres que sólo dejan en las cosas blancas una punta de suciedad, como moscas. (Sliwa 149)

No era la primera vez, por cierto, que tenía Lope problemas por su incontinenencia encomiástica, pues algo similar le había ocurrido algunos años antes al publicar la *Dragontea* (1598), poema épico en donde los desmesurados elogios a Sir Francis Drake le valieron críticas aceradas contra su escritura.

La alusión a la divinidad romana de la guerra aparece también en el soneto que escribió Góngora a la muerte del monarca francés, aunque los valores de tal imagen en uno y otro poema son bien distintos, pues mientras Lope parangona a Enrique IV con el auriga del carro de la guerra, Góngora emplea la referencia a la diosa guerrera para compararla con España, por medio de una “aposición mítica” (Romero 83): “Archas burló el fatal cuchillo; ¡oh España, / Belona de dos mundos, fiel te precia, / y armada tema la nación extraña!” (*Sonetos*, núm. 134, vv. 12-14).

Así pues, desde el primer verso del soneto lopesco se define e individualiza inequívocamente al rey de Francia a través de sus cualidades guerreras, que se enfatizan aún más en el verso siguiente por medio del sintagma mitológico “Faetón de Marte” (v. 2), con el que se alude también al hijo del Sol, símbolo de la desmesura y la caída en la cartografía mítica del barroco. Aunque la vinculación entre Faetón y Marte es algo inusual, permite establecer, con bastante fortuna, una efectiva analogía entre la caída del impetuoso joven y la que sufre Enrique IV en los versos siguientes. Además, la identificación del carruaje con la divinidad guerrera enfatiza la comparación entre el monarca francés y su naturaleza belicosa (de reminiscencias olímpicas o divinas), al tiempo que establece una interesante semejanza entre el carro simbólico del espacio mítico y el carruaje real en que se produjo el magnicidio.

El paralelismo adverbial con que se inician los cuartetos y la vinculación con la belicosa divinidad presentan cierta similitud con

respecto al soneto de Villamediana que comienza “Cuando el furor del iracundo Marte”. No obstante, Villamediana presentó una visión mucho más aséptica y tópica que el Fénix, quien incluso modifica el relato mítico para convertir “al francés” (por antonomasia) en un nuevo auriga que, tras ascender hasta lo más alto, arrasa las tierras italianas. Ante su empuje belicoso toda la Península Itálica “tiembla” aterrorizada por verse convertida, “otra vez”, en una “tórrida zona”, acaso similar a las tierras africanas que originariamente carbonizó Faetón.

La construcción utilizada por Lope presenta lecturas divergentes en los diferentes testimonios, que fluctúan entre la opción por “al” en *LP*, “a el” de *M2* y “el”, tanto en *M1* como en la versión impresa de 1627. Aunque es muy probable que Lope siguiera de cerca la elaboración del volumen de la *Corona trágica*, las fluctuaciones erróneas de esa misma contracción en el verso 10 del soneto impreso (“*el* mundo desengaña”, en lugar de “*al* mundo desengaña”) inducen a pensar que fue la mano del componedor, y no la del poeta, la que fijó el error. Además de esto, optamos por la lectura “tiembla al”, en lugar de “tiembla el”, porque cuando Gracián, en el discurso LX de su *Agudeza*, afirma que “son los conceptos vida del estilo, espíritu del decir y tanto tiene de perfección cuanto de sutileza” (2004, 609), ejemplifica su aserto mediante el soneto de Carrillo y Sotomayor dedicado *A la alteza del pensamiento, y su consuelo*, en cuyo verso 12 se lee: “el árbol *tiembla al* proceloso viento” (2004, 610), construcción idéntica a la del poema lopesco.

El adjetivo “vandomés”, que no fue entendido por alguno de los copistas del soneto, se forma a partir de la adaptación fónica de uno de los títulos del monarca, que era duque de la casa de Vendôme. A su llegada al trono, Enrique IV tenía un largo listado de títulos nobiliarios, pues la casa de Borbón-Navarra comprendía los condados de Soissons, de La Fère et de Marle, en el Oise y la Aisne; los ducados de Alençon, de Beaumont y de Vendôme, en el norte del Loira; el vizcondado de Limoges y los condados de Périgord y de Rodez, en el centro; además de importantes posesiones en el sudeste galo: rey de Baja Navarra, duque de Albert, conde de Gaure, de Foix, de Armagnac y de Bigorre, vizconde de Béarn, de Marsan y de Limagne (Bersani 2000, 161). Sin embargo, y pese al largo listado de títulos, se suele calificar a Enrique IV por su relación con el ducado de Vendôme (título que ostentaba su

padre, Antonio de Borbón), hasta el extremo de que en la historiografía de su época sea designado con ese calificativo<sup>6</sup>.

El tratamiento épico-heroico que se dispensa al protagonista del poema en el primer cuarteto se refuerza en el siguiente por medio del paralelismo adverbial y, sobre todo, a través de las referencias simbólico-metonímicas del león y los lirios, que encauzan la secular enemistad entre Inglaterra y Francia. La alusión simbólica al lirio blanco aparece también en los sonetos de Villamediana: “Denos hoy en sus lirios esperanza, / planta cuan bien nacida mal cortada” (*Op*, núm. 317, vv. 9-10); Quevedo: “viste el suelo un traidor de sus despojos; / de horror, su lis; de ejemplo, las memorias” (*Op*, núm. 275, vv. 12-13); y Góngora: “conducidor de ejércitos, que en vano / de lilios de oro el ya cabello cano” (*Op*, núm. 134, vv. 6-7). Importa destacar, además, que Lope utiliza el adjetivo “cano” para reforzar el símbolo de la realeza francesa, en contraste con el uso que se le da de ordinario en otros sonetos escritos con motivo del magnicidio. Así, por ejemplo, tanto Góngora, que alude al “ya cabello cano”, como Quevedo, que se refiere a “la nieve, ceño cano de su frente” (*Op*, núm. 257, v. 8), emplean el adjetivo cromático para presentar metafóricamente la avanzada edad del monarca, quien contaba por entonces con cincuenta y siete años.

En la literatura española del Siglo de Oro el mito de Faetón, como el de Ícaro, sirve para establecer una dialéctica de la altura que enfrenta las altas ideas de los conceptos o empresas elevadas con lo mundano de lo irremediable percedero. Desde este planteamiento, cobra especial sentido el parangón entre lo pagano mitológico y los referentes reales y perceptibles del poder (“tiara” y “corona”, v. 8), que también deben inclinarse ante la mano militar (aunque efímera) del monarca francés. Se reproduce de ese modo, en la arquitectura del soneto, una paralela concepción de caída en un doble plano: el del intertexto mitológico y el de la histórica realidad extratextual. Así pues, el suceso del duque de Vendôme permite establecer un caudal de imbricados sentidos paralelos, pues apela, por un lado, a los símbolos del *statu quo* divino (“gran tiara”) y humano (“mayor corona”), en una gradación que obliga a fijar la mirada sobre la realidad política del entorno. En este contexto, la “gran tiara” papal no puede sino rememorar la del pontificado de Sixto V, quien excomulgó al monarca francés; en tanto que la especificidad que establece la “mayor corona” no parece remitir

a Felipe III (regente en 1610), sino a su padre Felipe II, quien luchó sin éxito, hasta el final de su reinado, por el control del trono francés.

Se entiende mejor, entonces, que el tratamiento descaradamente épico-heroico dispensado a Enrique IV le valiera a Lope las críticas de sus contrarios. En sentido análogo, la poesía escrita por Quevedo pone el dedo en la llaga al subrayar la grandeza del rey francés, pues si “nació rey por la sangre que tenía; / por la que derramó, fue rey famoso” (*Op.* núm. 257, vv. 9-10). Aunque el contraste con el monarca español (tanto el pretérito como el coetáneo) debía ser evidente, no era, sin embargo, manifestable. Quevedo, pese a elogiar las excelencias de Enrique IV, no contrasta su figura con la del rey español (Jauralde 231-32), y acaso sea eso lo que le exime de críticas similares a las sufridas por Lope. El obligado silencio de las virtudes del superior contrincante político resultó fundamental en la reescritura del poema dos décadas más tarde.

Pero además de lo expuesto, la imagen de la caída apela también al más profundo sentimiento moral del desengaño barroco, cifrando en Faetón y en el duque de Vendôme el inexorable declive de lo humano. Como acertó a notar Luis Rosales para el caso de los sonetos que escribió Villamediana, “es clara la intención con que el autor induce a ejemplo, tomando la política francesa como dechado” (1966, 76).

Los referentes de carácter moral se hacen mucho más explícitos en el primer terceto, que incorpora elementos del sistema semántico bíblico mediante la referencia a la *estatua* reducida a polvo del sueño de Nabucodonosor (*Daniel*, 2, 31-35). Como ya indicamos, Lope había explicitado en su carta de 30 de junio de 1610 las conclusiones que cabía extraer del suceso, vinculándolas claramente a la mutabilidad de los estados:

[...] lástima que no pueda su poder reservarse del furor y que lo sea tanto una determinación que alce la mano a la suprema grandeza de la tierra, y que tan pequeño yerro halle lugar por la defensa de tantos como guardan la persona de un rey, de lo que se colige moralmente que no hay seguridad ni estatua tan alta que no la pueda derribar la más pequeña piedra. (Sliwa 147)

La mezcla de la poeticidad mitológico-pagana con los símbolos de la moral bíblica resulta especialmente fecunda en el soneto gracias a la utilización insistente de imágenes que redundan en las ideas de ascenso y caída; imágenes que, como la estatua bíblica, tenían una importante presencia en el imaginario político y moral del XVII. Sirva como ejemplo la plasmación que se hace en las *Empresas políticas* (1640) de Saavedra Fajardo, diplomático español que tuvo que lidiar, entre otros asuntos, con la declaración de guerra de la Francia de Richelieu en 1635. Así, en su *Empresa 88*, se afirma que “loca presunción es intentar deshacer los decretos de Dios”, pues “no dejaron de ser ciertos los anuncios de la estatua con pies de barro que soñó Nabucodonosor por haber hecho otra de oro macizo, mandando que fuese adorada” (Saavedra Fajardo 939).

Conforme a esto, la precipitación de la “estatua” (Enrique IV) es lo que induce al desengaño del mundo y a una catarsis que se concreta mediante las sensaciones desatadas en los versos finales: terror y conmiseración. De acuerdo con la *Poética* aristotélica, por medio del temor (*phobos*) y la compasión (*eleos*) se culminaba en la tragedia la expurgación (*katharsis*) de las pasiones. Y justamente eso es lo que se plantea en los versos finales del soneto: el terror secular al enemigo francés cede ante el estupor y la sorpresa por su muerte; y, de inmediato, lo que España imaginaba que habría de provocar sangre (por las refriegas continuadas entre franceses y españoles), se convierte en lágrimas piadosas. Conforme a ello, el verso undécimo plantearía la transformación del “temor” en una “suspensión” que apela aquí al sentido de “perplejidad” (Covarrubias), de modo que, en paráfrasis, ‘la perplejidad sobrepasó inmediatamente al temor’. La ambigüedad de este verso, en el que no queda demasiado claro cuál es el sujeto, sirve para engarzar los dos tercetos y encauza la lectura en clave moral, desplegando paulatinamente el sentido de la catarsis a través de la “sangre” y las “lágrimas”. De ese modo, el “temor” pretérito se relaciona paralelísticamente con la “sangre” que España creía inevitable, en tanto que la “suspensión” por el suceso da paso a las “lágrimas” que se derraman en el momento presente. Así pues, el país fluctúa entre las emociones pasadas y las presentes, en paráfrasis: ‘Ahora llora España lo que pensó que sería sangre, pues, como Roma cuando faltó Cartago, perdió la causa de su gloria’. La sintaxis del

último terceto plantea alguna dificultad, principalmente la derivada de la falta de preposición del sintagma “[en] lágrimas baña”. La opción por el acusativo griego quizá responda al intento de remedar un cierto tono clásico que encajaría bien, estilísticamente, con la referencia a las guerras púnicas de la comparación subsiguiente. En todo caso, el concepto está más claro que su realización.

Las apelaciones al miedo, a la suspensión y al desahogo en los dos últimos tercetos desarrollan la paradoja de una ironía trágica, especialmente intensa por el momento en que se encontraba el país. Además, la referencia catártica al temor y la piedad sirven como vía exculpatoria ante las acusaciones que apuntaban hacia la participación de España en el regicidio (sobre todo tras las justificaciones teóricas de Mariana<sup>7</sup>). De acuerdo con la conclusión del soneto, España no asesina, sino que es espectadora piadosa del suceso; asombrada y compungida, llora y se lamenta porque ha perdido al enemigo heroico que le insuflaba grandeza.

Efectivamente, los versos finales del soneto plantean una instrumentalización clara del prestigio de Enrique IV, al que se identifica con Cartago como un medio de conferir fama duradera a las glorias de una España que es equiparada con la Roma que derrotó al valeroso Aníbal. La vinculación de las guerras púnicas con las pretensiones imperialistas de la España del presente retoma el mismo motivo usado por Garcilaso en su soneto “Boscán, las armas y el furor de Marte” (*Poesías*, núm. 33), en el que se combina la temática política con una cierta reivindicación de autoconciencia poética (Helgerson 21). La comparación con que se pone broche al poema también fue duramente atacada por los contrarios a Lope, como se deduce de la defensa que desarrolla el Fénix en su epístola *A un personaje desconocido*:

[...] si los que contradicen esto consideraran el artificio con que alabé al rey, y de su misma alabanza saqué la nuestra, por ventura encarecieran este pensamiento, que fue el que yo tuve para escribirlo. Y si hubieran leído el libro décimo de la tercera *Década* de Livio, no tuvieran por corta energía llamar al rey *Cartago* o *Cartaginés*, cuya nación ferocísima estuvo dentro de Italia dieciséis años haciendo guerra a los romanos, y como la francesa ha tenido, tiene y tendrá el mismo odio eterno a la española, vínole más que bien. (Sliwa 2007, 148)

Añade Lope una alusión a Claudiano, “que llamó a Cartago *Aemula Romae* [...] de suerte que fue grande alabanza del rey” (Sliwa 148), y termina apelando al verso “Y los franceses van domesticados” de la *Ode ad florem Gnidi* (v. 20) para respaldar con la autoridad garcilasiana su propia escritura.

“*Cuando feroz al carro de Belona*” (1627)

Exceptuando los tres versos iniciales, no existen importantes diferencias entre el soneto escrito en 1610 y el publicado en 1627, salvo alguna fluctuación proveniente de vacilaciones entre artículos y preposiciones que no afectan sustancialmente al sentido del poema:

Cuando *feroz* al carro de Belona,  
*marcial Faetonte*, los caballos liga,  
 y tiembla *Ausonia el galicano* auriga,  
 de su incendio otra vez tórrida zona;  
 (124r., la cursiva es nuestra)

En ambos poemas el primer cuarteto se inicia con la fórmula temporal “cuando”. Sin embargo, el sintagma nominal antonomásico “el francés”, con que se presenta en 1610 a Enrique IV, es reescrito para la publicación de 1627 y sustituido por un aséptico adjetivo “feroz”, que enlaza con las imágenes bélicas del “carro de Belona” y el sintagma mitológico que inicia el segundo verso del soneto: “marcial Faetonte”. La reescritura afecta al sujeto de la oración principal, que en el soneto de 1610 identificaba con el hijo del Sol al protagonista del poema, el cual había sido presentado en el verso anterior mediante su nación de origen. Además, la simetría en la que se ubicaban ambos sintagmas nominales, en el primer hemistiquio de los endecasílabos iniciales, reforzaba los vínculos entre Enrique IV y el divino Faetón.

En 1627 el paso de lo nominal a lo adjetival que se había producido en el primer verso se repite en el siguiente, así que es un adjetivo que participa de la semántica guerrera (“marcial”) lo que se antepone al sujeto poemático, que no aparece explicitado por su nombre, sino a través de la perífrasis mitológica. De ese modo, mientras que en 1610 los versos del primer cuarteto presentaban sin género de dudas al protagonista, estableciendo una comparación inequívoca entre el

referente real (“el francés” por antonomasia, Enrique IV) y el referente mitológico (Faetón), en 1627 tal identificación se desdibuja y se incide, únicamente, en la naturaleza belicosa de un Faetonte que lleva las riendas de un carruaje inusual. Por si esto no fuera bastante, en el tercer verso el adjetivo “vandomés”, que remitía inequívocamente al ducado que ostentaba el monarca francés, es sustituido por el de “galicano”. Este cambio, tan llamativo y violento, propicia que el soneto de 1627 sea muy distinto del manuscrito de 1610.

El germen del galicanismo, o las primeras tentativas de independencia con respecto a los dictados de Roma, se remontan al siglo XV. El 7 de julio de 1438 Carlos VII y los clérigos reunidos en asamblea promulgan la *Pragmatique Sanction de Bourges*, con la que se limitaban las prerrogativas papales y el monarca se erigía en defensor y máximo representante de la Iglesia francesa. Aunque Enrique IV había sido bautizado católico, su madre, Juana de Albret, le había educado en el calvinismo. Sus convicciones protestantes, sumadas a la excomunión de 1585, eran motivos más que sólidos para que Felipe II, el Papa y la *Ligue catholique* (o *Sainte Ligue*) se opusieran a reconocerle como monarca, y defendieran la legitimidad del trono para Carlos de Borbón (Carlos X de Francia). Durante la segunda mitad de la década de los ochenta, la presión de esta triple entente obligó al duque de Vendôme a alejarse de París. Sin embargo, la progresiva injerencia de Felipe II en los asuntos franceses y su voluntad manifiesta de controlar el trono a través de su hija Isabel Clara Eugenia (que era nieta de Enrique II de Francia) terminan por dividir a la *Ligue catholique* y ello propicia que Enrique IV pueda acceder, finalmente, al trono francés. Debe aceptar, sin embargo, una conversión al catolicismo no exenta de controversia, debido a las serias y fundamentadas dudas que suscitaba la sumisa aceptación de la doctrina de Roma.

La ceremonia de conversión sirvió para pacificar y reconciliar a hugonotes y católicos, y fue una perfecta puesta en escena ante la opinión pública francesa de la voluntad conciliadora del nuevo monarca. Pero además, el fuerte simbolismo del lugar elegido para la representación, la basílica de Saint-Denis, no resulta en absoluto casual. Como afirma Wolfe, “The decision to stage Henri IV’s conversion at St. Denis thus associated the king’s experience with some of the most potent symbols of the Gallican cult of monarchy. St. Denis was above

all the place of spiritual transition for royal souls” (139). Así pues, la conversión de Enrique IV “was simultaneously an act of penitential submission by the king and a glorification of absolute monarchy”. (Wolfe 157). Pocos meses más tarde, las doctrinas galicanas adoptan gran consistencia teórica cuando el jurista Pierre Pithou publica *Les Libertés de l’église gallicane*, en 1594. El libro, condenado inmediatamente por Roma, continuó ejerciendo gran influencia hasta el siglo XIX.

Parece obvio que, aunque no se mencione en su soneto de 1610, en los años en los que Lope escribió la primera versión del poema debían de ser bien conocidas estas ideas. Máxime si las noticias sobre el sepelio real se habían difundido con la misma rapidez que las del magnicidio:

Years later, in fact, the funeral orations pronounced for Henri IV replayed the drama of his conversion as the potent image of the Gallic Hercules became merged with the Christian king’s victory over sin in death. Soon after the assassination, Henri IV’s conversion entered the annals of royal historiography as infallible proof of God’s eternal tutelage over France and its kings. (Wolf 158)

Así las cosas, veinte años después, la transmutación del “auriga” “vandomés” en “galicano” supone una modificación absoluta del sentido y la función de ambos sonetos, pues Enrique IV pasaba de ser un rey digno de admiración e individuación épica, a convertirse en un hereje o enemigo que, por “galicano”, no era muy diferente del secular enemigo “anglicano”. Y acaso la atracción fónico-semántica que ejercen ambos adjetivos pueda explicar también la elección de este término al final de una obra consagrada a ensalzar (y casi canonizar) a María Estuardo y al poder papal.

En síntesis, el primer verso del soneto reescribe la designación nominal antonomásica e inequívoca con que referirse al monarca francés por un adjetivo que no individualizaba en absoluto y, por tanto, no comprometía al sujeto de la enunciación, lo que casi obliga a modificar, de igual modo, el sintagma con que se iniciaba el segundo verso del poema. El alejamiento consciente con respecto al referente extratextual se acentúa en el tercer verso, cuando se cambia la identificación de Enrique IV por un adjetivo que no alude ya a su naturaleza noble (como duque de Vendôme), sino a su contrario

posicionamiento con respecto a los dictados de Roma (como cabeza visible de la Iglesia galicana).

La reescritura de estos tres primeros versos propicia una clarísima despersonalización, elimina cualquier atisbo de individuación del sujeto apelado y manifiesta, además, una voluntad inequívoca de distanciamiento con respecto a la materia poetizada, de forma que las posibles connotaciones afectivas o implicaciones autoriales por parte de quien escribe quedan totalmente desdibujadas. Además, la sanción adversa hacia el galicanismo que representaba el rey francés agradaría a los lectores ideales que se acercaran al volumen, al tiempo que eliminaría cualquier posible atisbo de francofilia por parte de Lope.

El soneto se imprime, casi dos décadas después de su escritura, en la *Corona trágica. Vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuarda* (1627), poema épico basado en la *Vita Mariae Stuartae* (Roma, 1624), obra de George Conn, que era secretario de Barberino, quien a su vez era el sobrino de Urbano VIII, autoridad a quien a la postre dedicaría Lope de Vega la obra. Al final del volumen se insertan una serie de poemas varios a diferentes asuntos, y entre ellos se encuentra el soneto referido.

La temática y el tono de la obra que da título al volumen entrelazaba el hecho histórico de la convulsa vida de María Estuardo (sus problemas con la regencia y su violenta ejecución) con la hagiografía que en los años posteriores a su muerte se va tejiendo al hilo de las fabulaciones sobre su vida, debidas principalmente a sus enfrentamientos con protestantes y hugonotes. Además de la temática religiosa elegida, no debe obviarse la importancia del dedicatario: el mismísimo Papa Urbano VIII. Por todo ello, y tratándose de un poema usado como relleno, no querría el Fénix reeditar antiguas disputas ni suscitar una posible duda sobre su ortodoxia ideológica. Así pues, y pese a confesar reírse de quienes censuraron la utilización del epíteto “el francés”, con la consiguiente exaltación e individuación del sujeto enunciado, Lope tuvo en cuenta tales críticas, hasta el extremo de recordarlas y reescribir su poema de acuerdo con las adversas opiniones vertidas casi veinte años antes. Pero no sólo modificó el epíteto inicial, sino incluso todas las alusiones posteriores de las que se pudiera inferir una cierta proclividad del poeta hacia el bando francés (y galicano) que representaba Enrique IV.

*Una nota sobre reescritura en Lope*

Lope de Vega fue un autor que volcó toda su producción literaria hacia el mercado, y la poesía no fue una excepción (García Aguilar, 2006 y 2009). Desde una visión general de su poesía impresa se puede apreciar que cuando da a las planchas la *Corona trágica* (1627), obra que inicia su *ciclo de senectute* (Rozas 78), las motivaciones que lo guían son claramente el afán de medro y el acercamiento a las elites de poder. Con la experiencia de las críticas vertidas en 1610 a propósito de su soneto, no se arriesgaría el Fénix a recibir críticas más plurales (propiciadas por la masiva difusión que permitía el libro impreso) ni más ácidas (las cuales podrían surgir entonces como resultado de la continuada decadencia hispana en las dos décadas siguientes al magnicidio).

Así pues, y pese a burlarse en su correspondencia de 1610 de las críticas proferidas contra su soneto, e incluso alabar en una epístola particular de 1612 a los franceses que visitaron Madrid<sup>8</sup>, altera y reescribe su composición originaria para adaptarla al gusto y las expectativas de su público y a sus intereses particulares, ofreciendo un texto en donde el originario elogio hacia el noble francés se convierte en una descripción del enemigo (militar y religioso).

Conforme a esto, modifica, como ya hemos señalado, las referencias antonomásticas y el epíteto inaugural para confeccionar un poema despersonalizado y distante, en el que la voz del escritor no se integre en lo enunciado ni se pueda interpretar como partidaria de una actitud favorable a lo francés. Además, sustituye el adjetivo nobiliario (“vandomés”) por uno cuya carga ideológica es evidente (“galicano”). Y esto no carece de importancia si se atiende a las características del volumen en el que se imprimió el soneto, así como también al contexto político de la Europa que se estaba conformando (y polarizando) como resultado de las llamadas “guerras de religión”.

Se asume que el Fénix utilizaba la pluma para reescribir géneros, temas y motivos, así como también para reescribir sus versos en autocitas, citas ajenas o traducciones, para la repetición de moldes formales, adaptaciones de la lírica a las situaciones dramáticas de su obra teatral o por un adecentamiento estético-formal del poema<sup>9</sup>. En

relación a los calcos bíblicos presentes en varios de sus sonetos explicaba Pedraza Jiménez que “Lope, al redactar el soneto final del poemario de 1602, no tuvo inconveniente en saquear el poema manuscrito (presumiblemente de 1598), que había de quedar inédito hasta nuestros días, y, en cambio, procuró variar las rimas en los textos que dio a la imprenta en 1604 y 1614” (114). Algo parecido haría con su soneto de 1610 al reescribirlo en 1627. Sin embargo, en este caso, la motivación no sería en absoluto de carácter estético-artístico, sino que se trataría de una motivación institucional y mercantilista, o tal vez fuese, simplemente, cautela.

### Notas

<sup>1</sup>Este trabajo se ha realizado al amparo del Programa Juan de la Cierva del Ministerio de Ciencia e Innovación (JCI-2007-36-509) y en el marco del proyecto *Arias Montano: Exégesis y Hebraísmo* (HUM 2006-09332).

<sup>2</sup>Villamediana redacta los que comienzan “Hace el mayor Enrique cuando lidia” (*Poesía impresa completa*, núm. 196), “Éste que con las armas de su acero” (*Op*, núm. 317), “Cuando el furor del iracundo Marte” (*Op*, núm. 340) y “El roto arnés y la invencible espada” (*Op*, núm. 341). Quevedo dedica los sonetos “Su mano coronó su cuello ardiente” (*Obra poética*, núm. 257), “No pudo haber estrella que infamase” (*Op*, núm. 258), “No llegó a tanto invidia de los hados” (*Op*, núm. 259), “En tierra sí, no en fama, consumida” (*Op*, núm. 275), así como también la canción “Detén el paso y vista, mas no el llanto” (*Op*, núm. 280). Luis de Góngora escribió el soneto que comienza “El Cuarto Enrico yace mal herido” (*Sonetos completos*, núm. 134).

<sup>3</sup>El soneto, estampado originariamente en el volumen de 1627 (fol. 124r) no se reimprimió hasta el siglo XVIII (Sancha 1776, 508). La edición crítica de Paulson y Álvarez-Detrell (1982) atiende al texto del poema que tiene como protagonista a María Estuardo y que daba título al volumen seiscentista, pero no edita todos los poemas adheridos en la parte final del libro. Carreño (2004, 408-09) ha editado recientemente el soneto.

<sup>4</sup>Rozas sitúa el comienzo del *ciclo de senectute* en 1627, y explica a este respecto que en tal fecha “se abre un nuevo capítulo de su lucha por conseguir el mecenazgo. Y ahora éste se busca, de acuerdo con esa dignidad que quiere encontrar, en primer lugar por el lado eclesiástico. La composición de la *Corona trágica* hay que entenderla, como principio de este ciclo, totalmente en ese sentido” (Rozas 1990, 78).

<sup>5</sup>Agradezco a los profesores José Manuel Rico García y Ralph A. DiFranco la noticia de este manuscrito. Agradezco a los profesores Pedro Ruiz Pérez e

Inmaculada Osuna sus valiosas observaciones y sugerencias para una mejor edición del poema.

<sup>6</sup>Se puede destacar, en este sentido, que Enrico Caterino Davila utiliza como epíteto el sintagma *el de Vandoma* en su *Historia de las guerras civiles de Francia* (1660). Así, por ejemplo, cuando expone que “*el de Vandoma*, resuelta sin cautela la huida, fue detenido en París en la fortaleza real, pero hallando oportuna ocasión de hacerla, pasó a Bretaña, donde ejerciendo el cargo de gobernador gozaba de muchos castillos y rico patrimonio”; o al añadir, más adelante, que “*el de Vandoma*, en lo último de Bretaña, por donde la baña el mar, perseveraba armado” (Caterino 68-69).

<sup>7</sup>Su libro más polémico y el de mayor trascendencia fuera de las fronteras hispanas es su tratado para la educación del príncipe Felipe III *De Rege et Regis Institutione* (1599). En la obra se plantean interesantes reflexiones sobre la teoría política del momento y se atisban cuestiones netamente modernas, relativas al gobierno y a la descentralización administrativa del estado. Pero lo más destacable se encuentra en los capítulos 5º, 6º y 7º pertenecientes al *Libro I*. A lo largo de esas páginas Mariana defiende que cualquier ciudadano puede asesinar, justamente, a aquel rey que imponga impuestos abusivos sin el consentimiento del sentir general, se apodere de la propiedad de los individuos para despilfarrarla en gastos que no redunden en el bien de todos o se oponga a la libre actuación de unas cortes con amplia representación ciudadana. El contenido de la obra participaba de la ideología monarcómaca, tan en boga por aquellos años, motivo por el que no faltó quien relacionase el libro con los asesinatos de los reyes de Francia Enrique III y Enrique IV. Este ambiente de fuerte crispación y las negativas opiniones hacia la obra provocaron que el volumen fuese quemado públicamente en París mediante una orden dictada por el Parlamento francés el 4 de julio de 1610 (Fava; Mousnier).

<sup>8</sup>En carta al duque de Sesa fechada el 18 de julio de 1612, a propósito de la entrada en Madrid del duque de Mayenne, escribe Lope: “Dijo un hombre que el acompañamiento parecía ajedrez; no me agradó mucho, si bien las piezas de los franceses lo parecían, los cuales entraron harto gallardos, y no sé yo por qué dicen que parecen sátiros, de medio arriba damas y de medio abajo cabras” (Sliwa 212).

<sup>9</sup>Para los problemas de la reescritura en Lope véanse los sólidos y documentados trabajos de Pedraza Jiménez (1998) y Micó (1998).

## Obras citadas

- Bersani, Jacques, ed. *La France et son Histoire. La formation de la France*. París: Encyclopædia Universalis, 2000.
- Caterino Davila, Enrico. *Historia de las Guerras Civiles de Francia*. Madrid: Andrés García, 1660.
- Duccini, Hélène. *Histoire de la France au XVII<sup>e</sup> siècle*. París: Sedes, 2000.
- Elliott, John. *Europe Divided 1559-1598*. Oxford-Malden: Blackwell, 2000.
- Fava, Bruno. *Le teorie dei monarcomachi e il pensiero politico di Juan de Mariana. Contributo allo studio della teoria della resistenza nel sec. XVI*. Reggio Emilia: Editrice Age, 1953.
- Góngora, Luis de. *Sonetos completos*. Ed. Biruté Ciplijauskaitė. Madrid: Castalia, 1985.
- García Aguilar, Ignacio. *Imprenta y literatura en el Siglo de Oro. La poesía de Lope de Vega*. Madrid: Ediciones del Orto-Universidad de Minnesota, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur, 2009.
- Garcilaso de la Vega. *Poesías castellanas completas*. Ed. Elias L. Rivers. Madrid: Castalia, 1992.
- Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José M.<sup>a</sup> Andreu. Zaragoza-Huesca: Prensas Universitarias de Zaragoza-Instituto de Estudios Altoaragoneses-Gobierno de Aragón, 2004.
- Helgerson, Richard. *A Sonnet from Carthage. Garcilaso de la Vega and the New Poetry of Sixteenth-Century Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.
- Jauralde, Pablo. *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia, 1999.
- Micó, José María. "Épica y reescritura en Lope de Vega". *Criticón*, 74 (1998): 93-108.
- Mousnier, Roland. *L'assassinat de Henri IV, 14 mai 1610. Le problème du tyrannicide et l'affermissement de la monarchie absolue*. París: Gallimard, 1992.
- Pedraza Jiménez, Felipe. "Algunos mecanismos y razones de la reescritura en Lope de Vega". *Criticón*, 74 (1998): 109-124.
- Quevedo, Francisco de. *Obra poética*. 3 vols. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 1969.
- Romero, Rosa. *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Barcelona: Anthropos, 1998.
- Rosales, Luis. *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*. Madrid: Cultura Hispánica, 1966.
- Rozas, Juan Manuel. *Estudios sobre Lope de Vega*. Ed. Jesús Cañas Murillo. Madrid: Cátedra, 1990.

- Saavedra Fajardo, Diego. *Empresas políticas*. Ed. Sagrario López Poza. Madrid: Cátedra, 1999.
- Sliwa, Krzystof. *Cartas, documentos y escrituras del Dr. Frey Lope Félix de Vega Carpio*. Newark: Juan de la Cuesta, 2007.
- Vega Carpio, Lope de. *Corona trágica. Vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuarda*. Madrid: Viuda de Luis Sánchez, 1627.
- \_\_\_\_\_. *Colección de las obras sueltas, así en prosa, como en verso, de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan*. Tomo IV. Madrid: Antonio de Sancha, 1776.
- \_\_\_\_\_. *La corona trágica de Lope de Vega: una edición crítica*. Ed. Michael G. Paulson y Tamara Álvarez-Detrell. York: Spanish Literature Publications Company, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas. Poesía V*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Fundación José Antonio Castro, 2004.
- Villamediana, Conde de. *Poesía impresa completa*. Ed. José Francisco Ruiz Casanova. Madrid: Cátedra, 1990.