Olmedo Clásico

TANTAS VECES LOPE

La autoconfiguración del primer autor moderno

Cristina Gutiérrez Valencia

OLIMEDO
CLÁSICO

TANTAS VECES LOPE

La autoconfiguración del primer autor moderno

Serie: LITERATURA
OLMEDO CLÁSICO, nº 20

En conformidad con la política editorial de Ediciones Universidad de Valladolid (http://www.publicaciones.uva.es/), este libro ha superado una evaluación por pares de doble ciego realizada por revisores externos a la Universidad de Valladolid.

GUTIÉRREZ VALENCIA, Cristina
Tantas veces Lope: la autoconfiguración del primer autor moderno / Cristina Gutiérrez Valencia. – Valladolid : Ediciones Universidad de Valladolid ; Olmedo (Valladolid) : Ayuntamiento, 2024.

208 p. ; 23 cm. – (Literatura. Colección "Olmedo Clásico"; 20)
ISBN 978-84-1320-296-9

1. Vega, Lope de (1562-1635) – Crítica e interpretación 2. Literatura española – 1500-1700 (Periodo clásico) I. Gutiérrez Valencia, Cristina, aut. II. Universidad de Valladolid, ed. III. Olmedo (Valladolid, España). Ayuntamiento, ed.

821.134.2"15/16"Lope de Vega
929Lope de Vega

Cristina Gutiérrez Valencia

TANTAS VECES LOPE

La autoconfiguración del primer autor moderno

Olmedo Clásico
2024

AYUNTAMIENTO
DE OLMEDO

EDICIONES
Universidad
de Valladolid

Este libro está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial – Sin Obra derivada" (CC-by-nc-nd).

CRISTINA GUTIÉRREZ VALENCIA, Valladolid, 2024

Colección: Olmedo Clásico. www.olmedoclasico.es
Director de la colección: Germán Vega García-Luengos

Diseño de cubierta: Germán Vega García-Luengos

ISBN: 978-84-1320-296-9

Diseño: Ediciones Universidad de Valladolid

VEINTE NÚMEROS DESPUÉS: *TANTAS VECES LOPE*

En su dedicatoria de *La campana de Aragón* a don Fernando Vallejo, Lope de Vega quiso ponderar el impacto de la representación teatral sobre la sensibilidad del receptor y afirmó con orgullo de poeta dramático: «la fuerza de las historias representada es tanto mayor que leída, cuanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato; porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas; y en la comedia, hablando y discurriendo». No podía imaginar hasta qué punto el tiempo había de darle la razón y cómo había de pervivir la intensa emoción de las leyendas que configuró para la escena.

Olmedo, por su privilegiada posición geoestratégica en el reino de Castilla, ha sido teatro de episodios trascendentales en la vida política. Sin embargo, su memoria ha quedado vinculada a un lúgubre cantarcillo popular que inspiró a Lope uno de los dramas más emocionantes de nuestra tradición. «Olmedo Clásico» (el festival, sus jornadas, sus cursos, sus publicaciones…) es un buen ejemplo de la vigencia y proyección de los versos dramáticos. Una historia particular de amor y muerte sigue viva cuatrocientos años después de que se redactara y se representara por vez primera. Es posiblemente, si no un acto de justicia poética, sí de justicia para la poesía. Un reconocimiento de la «fuerza de las historias representada».

Dentro de «Olmedo Clásico», la colección que ostenta el mismo título ha prestado una particularísima atención a la figura de Lope de Vega. Este encariñado interés empezó con una entrega inicial, sin numerar todavía, en la que Luciano García Lorenzo recogió noticias sobre *Las puestas en escena de «El caballero de Olmedo»*. A un librito mío, *Lope de Vega. Vida y literatura*, le correspondió, en 2008, iniciar la serie numerada que ahora cumple los veinte títulos. Después, la colección ha atendido facetas diversas del teatro clásico español: los grandes mitos y las grandes obras (*La Celestina*, *La vida es sueño*), los grandes autores (Cervantes, Calderón), la recuperación y trasmisión del patrimonio, los espacios escénicos, la comedia en colaboración, la figura de Fernando Urdiales, el teatro para la infancia o la censura en el Siglo de Oro. Esta variedad de intereses se completó con la edición de *El demonio, el mundo y mi carne* de José Luis Alonso de Santos, una pieza contemporánea muy enraizada en el mundo de los clásicos.

Es lógico que una parte notable de la serie (casi la mitad) se haya consagrado a diversos aspectos de la creación de Lope de Vega: tras los volúmenes iniciales, se han sucedido *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias»*, *«El caballero de Olmedo» de Lope de Vega. Versión de Fernando Urdiales (Teatro Corsario)*, *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)* de Jesús Gómez, *El caballero de Olmedo: versos y versiones* de Gema Cienfuegos y Javier Huerta, y se ha editado una comedia inédita del Fénix: *Yo he hecho lo que he podido, Fortuna lo que ha querido*.

Ahora, desde una perspectiva muy distinta y extremadamente original, Cristina Gutiérrez Valencia retoma las intrincadas relaciones de la literatura y la vida en el creador de la comedia española: *Tantas veces Lope. La autoconfiguración del primer autor moderno*. Es —por así decirlo— como si el poeta

se mirara en el espejo de su propia obra. Nos ofrece la construcción de la imagen de sí mismo que quiso proyectar a la sociedad. En primera instancia, a la de su tiempo; pero también a la de las edades venideras. Con un admirable tesón, el dramaturgo, condenado por su origen a un papel subalterno, estuvo empeñado en hacerse presente en la vida artística y social. De ahí su empeño, nítidamente reflejado en sus escritos, de intervenir y, siempre que fue posible, protagonizar la actividad cultural de su siglo.

Con sabiduría y buen tino, este tratado va desvelando las estrategias del «primer autor moderno», probablemente el primero de nuestra tradición que tiene clara conciencia de que ha de convencer de su valía al conjunto de la sociedad, no solo a las élites. Con ese designio, que nunca abandona, configura «estrategias extralingüísticas» que lo llevan a actuar en eventos como justas y academias, a aspirar (con limitado éxito) a cargos públicos, a entablar pleitos en reivindicación de los derechos autoriales, a planificar la difusión de sus obras a través de la imprenta… Además, cuida las «estrategias lingüísticas»: la formulación de sus anhelos a través del preciso manejo de títulos y subtítulos, lemas, aprobaciones, dedicatorias… Y construye una imagen de sí mismo que se propone como encarnación, poco menos que ideal, de las aspiraciones sociales: reivindica su españolismo y su humanismo cristiano; se presenta como hombre de fe y pecador arrepentido, y subraya una y otra vez que su nobleza se funda en la *virtus*, en la fuerza de su inmensa y trascendental obra literaria.

El análisis crítico revela una actividad incesante para que no lo olvide el público —siempre inestable, veleidoso e ingobernable, por su misma variedad— que el propio poeta había contribuido como nadie a formar. La conclusión del estudio es clara: «Lope actúa continuamente para crearse como autor en sus textos y fuera de ellos, no solo para configurar la *marca* LOPE, cosa que logra con creces, sino para construir, un paso antes, la figura social del escritor que no existía hasta el momento». Se trata, sin duda, de un capítulo trascendente de la impronta del creador artístico en nuestra cultura occidental.

Esta indagación se ha realizado fundiendo dos métodos, dos técnicas de aproximación a lo literario y cultural: los modernos estudios semiológicos y la robusta tradición de la crítica histórica y estilística, que nunca pierde de vista los textos. En esta doble faceta se vislumbra la impronta de los directores del trabajo, que en su origen fue una amplia y concienzuda tesis doctoral: Javier García Rodríguez, un agudo y ameno teórico de la literatura, y Pedro Conde Parrado, un latinista de pro, buen conocedor de la crítica textual y de la inmensa obra del Fénix de los ingenios españoles.

El resultado es este volumen. Un fascinante análisis de las muchas veces que Lope de Vega habló de sí mismo, de su literatura, de su conflictiva presencia en una sociedad férreamente estamental que se debatía entre la admiración por su obra, la condescendencia con sus comportamientos irregulares, y la cerrazón para atender algunas de sus demandas. En esta lid se fue forjando la figura del autor moderno, querido y jaleado por un heteróclito tejido de entes sociales, partícipe y portavoz de los ideales colectivos y en pugna con muchos de sus supuestos. Esta complejísima y, a ratos, contradictoria realidad vivencial, artística y política la retrata y documenta Cristina Gutiérrez Valencia, sin ahorrar esfuerzos indagadores, en el libro que ostenta el número 20 de nuestra colección. En realidad de verdad, son veintiún títulos. Con este amplio y variado catálogo, «Olmedo Clásico» ha alcanzado la mayoría de edad en el universo de las publicaciones sobre el teatro áureo.

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

dos libros, tres pinturas, cuatro flores

Lope de Vega, *Rimas del licenciado Tomé de Burguillos*

en la escritura, la autenticidad, la sinceridad y la verdad son efectos ópticos que dependen de cómo coloque las luces verbales el prestidigitador que arma el artefacto

Antonio Orejudo, *Grandes éxitos*

aprender una lengua es aprender cómo se piensa en esa lengua

Roland Barthes, *Crítica y verdad*

de inorantes huyo.
De donde saco, en cierto silogismo,
que huyo de mí mismo, por lo mismo

Lope de Vega, *A Claudio*

OLMEDO CLÁSICO

Índice

VEINTE NÚMEROS DESPUÉS: *TANTAS VECES LOPE*
FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ 5

INTRODUCCIÓN 11

LOPE POR LOPE: CONFIGURACIÓN AUTORIAL ESTRATÉGICA, *SELF-FASHIONING* 17

Estrategias de construcción autorial en primera persona 17

ESTRATEGIAS EXTRALITERARIAS 18

ESTRATEGIAS EXTRALINGÜÍSTICAS 18
Discursos públicos y justas poéticas 18
Cargos y aspiraciones a roles públicos 20
Apariciones públicas y otras actuaciones 21
Decisiones editoriales, quejas y pleitos 29
a) Pleitos 29
b) *Partes* de comedias 30
c) Publicación del *Arte nuevo* 34
d) Otras publicaciones 37
e) Paratextos no lingüísticos 40

ESTRATEGIAS LINGÜÍSTICAS 49
Títulos y subtítulos de las obras 49
Lemas 54
Aprobaciones 60
Dedicatorias 60
Reivindicaciones de autoría y quejas en paratextos lingüísticos 66
Textos ajenos en los preliminares 72

ESTRATEGIAS LITERARIAS 72

LA FICCIONALIDAD DEL YO POÉTICO LOPESCO 72

POSES DE AUTOR, (AUTO)CONSTRUCCIÓN AUTOCONSCIENTE 96
Madrileño, castellano, español-llano 98
(Neo)estoico 105

OLMEDO CLÁSICO

Humanista cristiano, erudito 106
Poeta exitoso 108
Hombre de fe, pecador arrepentido 109
Noble por sus obras y su valía 110
Poeta fértil, creador natural 111

LA CREACIÓN DE LA BIOBIBLIOGRAFÍA. LA CARRERA LITERARIA 115

Estrategias de construcción autorial: la expresión del yo a través del otro 127

LA OCULTACIÓN DEL AUTOR, ANONIMIA Y PSEUDONIMIA AUTORIAL COMO ESTRATEGIA 128

PSEUDONIMIA 133

LA EXPRESIÓN DEL YO A TRAVÉS DE SUS COMEDIAS Y FICCIONES 148

HETERONIMIA 157

LA AUTORÍA DESLIZADA EN LA INSTANCIA DEL NARRADOR 166

CONCLUSIONES 181

BIBLIOGRAFÍA 187

OLMEDO CLÁSICO

INTRODUCCIÓN

La propuesta teórica que formularon a partir de 1968 Roland Barthes y Michel Foucault sobre *la muerte del autor* supuso una indagación tanto terminológica como conceptual que llevó a la conclusión importantísima de la historicidad de la idea de *autor*, de lo que Foucault llamó la función-autor. El autor tal y como se venía entendiendo y estudiando era una necesidad creada históricamente que había tenido un inicio y cuyo fin se decretaba, más como desiderátum que como constatación descriptiva. Lo que era la base de los estudios positivistas y exegéticos de toda una tradición crítica se puso en entredicho como verdad universal, afirmando la contingencia del concepto. Los estudios panorámicos a lo largo de los siglos previos a la Modernidad dan la razón a esta conceptualización del autor que se basa en su historicidad. La idea fundamental que se deriva del conjunto del trabajo que viene a continuación es que Lope fue, en nuestro ámbito, no solo el primer *autor* moderno, sino el agente que posibilitó y produjo la necesidad del *autor* en su tiempo, fue un «fundador de discursividad», de acuerdo con la fórmula propuesta por Foucault. Es decir, que del mismo modo que Barthes anuncia en 1967 la muerte del autor tal y como se entendía, Lope encarna el nacimiento de ese entendimiento del autor, de la función-autor.

El concepto de *autor* que hemos querido analizar en Lope de Vega bebe de dos formas de conceptualización: por un lado tendríamos un autor que emerge de los textos, tal y como él mismo tuvo intención de mostrarse y tal y como es recibido en su lectura; por otro lado tendríamos una figura o imagen de autor que es la suma de los autores textuales de sus diferentes obras más las intenciones y recepciones que tienen sus actos, tanto en relación a sus obras propiamente dichas (qué géneros escribir, la decisión de imprimir, a quién dedica sus obras, etc.) como en su vida en general (puesto que estudiamos a un autor que inscribe su vida en su condición de escritor, ya que no tiene un ser social preestablecido). Ambos conceptos del autor tienen gran parte consciente, voluntaria, estratégica, y otra parte condicionada, inconsciente, casi circunstancial. Estos modelos de autoría que aplicamos al análisis de Lope y su obra son instancias teóricas que ocupan espacios intermedios entre la creación y la recepción situadas en unas circunstancias históricas y unos campos literarios concretos.

Si consultáramos una breve revisión histórica del concepto de autor desde la Antigüedad hasta el Siglo de Oro (*vid.* Gutiérrez Valencia, 2019: 83-133), veríamos un recorrido que señala, por un lado, el avance del autor en lo que hoy entendemos como *literatura*, y por el otro la irregular y compleja configuración de la subjetividad, entendida desde el ámbito de la inscripción de esta en la escritura. La noción de individuo o de personalidad no puede separarse, ni es previa —menos aún en el caso especial de Lope de Vega— a su formulación en un discurso, literario o no, pero siempre va ligada a una retórica y unas estrategias concretas. Este recorrido desde la Antigüedad hasta

el siglo XVII nos devuelve algunas conclusiones. La historia literaria nos muestra proto-autores en diferentes épocas y lugares: si en Grecia influirá la idea de inspiración del vate frente a la *téchne*, y la ausencia de intimidad por la concepción del individuo como ser social, en Roma se instaura la carrera de escritor a imitación del *cursus honorum*. Además, los autores comienzan a crear o seguir estratégicamente modelos y moldes autoriales por cuya línea transitar, como la *Rota Vergilii*, además de que la retórica y la construcción del *ethos* del orador en el discurso es una pista fundamental ya en esta época. San Agustín descubre una nueva interioridad en la escritura que busca la cercanía personal con Dios, y en la Edad Media la anonimia general y la función autorial estratificada en varios sujetos oculta una idea de creación individual ligada a la autoría divina, por cuya cercanía se da un incipiente nacimiento de la individualidad ya en los siglos X y XI. Dante rompe estructuras de la tradición instaurándose como *auctor*, cosa que no había podido hacer ningún creador anterior, por la propia concepción que tenían del saber, la autoridad y la escritura, y por la falta de legitimación de la lengua vernácula. El Renacimiento, con su antropocentrismo no religioso y su humanismo, sienta las bases de la subjetividad tal y como la conocemos, condición de posibilidad para el concepto de autoría moderno. Se da ya el *self-fashioning*, la auto-promoción y las condiciones materiales y contextuales necesarias que cristalizan en la época de Lope, todas juntas, para el nacimiento del autor. El desarrollo lento y desigual de estos factores y de los autores concretos tuvieron como resultado final el *autor* tal y como se fraguó en los siglos siguientes.

Todo esto dio lugar a la episteme de la primera modernidad española, que tiene directa relación con el poder y con la historia material. Resulta muy interesante analizar las direcciones de la relación entre lo que de ella se filtra en el autor en proceso de formación y lo que las individualidades aportan para el avance o reconfiguración de la episteme. Se entra así de lleno en la pregunta sobre cómo avanza la historia literaria, en un equilibrio entre la modelación colectiva de la episteme y las aportaciones de los «logotetas», «fundadores de lengua» (Barthes) o, según ya se señaló, «fundadores de discursividad» (Foucault): aquellos autores empíricos cuyas acciones son tales que su ejercicio de la función-autor posibilita la creación de nuevos textos, de los que funcionan como modelo; autores en una posición transdiscursiva, creadores de teorías, tradiciones, estilos o disciplinas en el interior de las cuales se ubicarán otros autores y obras que serán posibles gracias a ellos. Entre estos estaría Lope de Vega, en una doble cara de supuesto defensor de la tradición en ciertos momentos y géneros, y dinamitador de las estructuras del estatus autorial en otros, especialmente el teatro.

El análisis de los factores contextuales del Siglo de Oro nos lleva a afirmar que la episteme altomoderna determina la posibilidad de actuación social y conceptual de los individuos, las clases y la sociedad española. La arqueología de esta episteme en concreto nos muestra que se basa en el concepto de analogía y representación, encarnados en la idea del mundo como teatro y del hombre como microcosmos. Por otro lado, constatamos que en el siglo XVII español existe ya un incipiente campo literario, y que este no surgiría, como proponía Bourdieu, en la Francia del siglo XIX, sino en nuestra Edad de Oro. El determinismo gnoseológico no es absoluto, por lo que creemos en la evolución paulatina de la episteme.

OLMEDO CLÁSICO

En la época y en la España de Lope de Vega, hay varios factores que coadyuvan a que se den las condiciones para que surja un fundador de discursividad. Los nuevos autores semi-profesionales, de orígenes sociales no nobles, se ven obligados a crear, para autorrepresentarse, una nueva imagen que no existía. Las sucesivas estrategias para la formación de esta imagen, tanto de su individuo concreto como del concepto de «escritor» en el que quieren incluirse, van conformando el nuevo campo literario. La monarquía absolutista produce el paso de una corte renacentista a una sociedad cortesana plenamente barroca, que permitirá una nueva forma de vida y nuevas condiciones sociales del escritor, que comienza su profesionalización. Esta se lleva a cabo por factores como la imprenta, que influye en el concepto de literatura y que Lope aprovecha ya en vida y sin restricciones genéricas, y en las nociones de plagio y *copyright*, así como en las leyes sobre la obligación de estampar el nombre del autor por la responsabilidad ante el contenido de los libros en una época, la del Imperio y la Contrarreforma, de control centralizado en el Estado y la Iglesia.

Además, el nacimiento del teatro comercial hace dar el paso definitivo hacia la mercantilización y la literatura como industria (establecimiento de lugares fijos para la representación, normativa social sobre las compañías teatrales, etc.), así como la independencia económica del escritor y la profesionalización que conllevan. Esto trae consigo capital simbólico para el escritor, que comienza a reclamar su derecho sobre los textos de su creación y sobre su nombre o marca, pero también la apropiación penal, que en España podemos situar en 1558. Aunque las leyes de propiedad intelectual no se dan hasta los siglos XVIII y XIX, son muchas las exigencias y peticiones de los escritores al respecto en el Siglo de Oro, y se aprecia ya un uso de los Privilegios que significa una nueva mirada sobre la propiedad intelectual.

Desde otro punto de vista, el clientelismo y el mecenazgo, pese a chocar, aparentemente, con la profesionalización, vienen dados no solo por la necesidad económica, sino por la necesidad de la imagen y el prestigio asociados a determinadas personas y clases sociales. Además, vemos un aprovechamiento mutuo en estas relaciones entre escritores y otros agentes sociales, que ya no son coercitivos, sino una oportunidad estratégica diferente que se combina con la literatura como industria regida por el gusto del público general.

El objetivo fundamental de esta obra es analizar, centrándome en el siglo XVII español, diferentes estrategias que intervienen en los procesos de configuración autorial. La elección del caso de Lope de Vega puede resultar paradójica en su planteamiento: Lope es, por un lado, una excepción, ejemplar único —el fénix de los ingenios, recordemos— («Lope aparte, siempre aparte», como escribió M. Chavalier), y por otro lado el autor más representativo. Esto es así porque con su especial situación por su clase social, su profesionalización y su afiliación voluntaria a la tradición, sumadas a las estrategias conscientes que lleva a cabo para inscribirse en el mundo y el campo literario, es quien instaura un nuevo concepto de *autor* que servirá de molde para toda la Modernidad, pero sin poder ocuparlo plenamente él mismo. Los procesos de configuración autorial se refieren al *self-fashioning* llevado a cabo por Lope para el moldeado de su figura autorial, pero también a la configuración epistémica que produce Lope, su condición de *fundador*

de discursividad: mediante sus acciones y su escritura instaura un nuevo *ser autor* que no era posible antes de su caso.

En el ámbito estratégico, en primer lugar analizamos las estrategias de construcción autorial en primera persona. Comenzamos aquí con los elementos extraliterarios, y dentro de estos los extratextuales, por un lado en el campo social, cultural y de poder, y por otro, estrechamente relacionado con el primero, en el campo literario (desde los elementos relacionales a la incipiente profesionalización, los elementos comerciales y de economía cultural de la época, la visión de la publicación/no publicación de los textos según los géneros u otras causas externas, y su relación con el plagio, las falsas atribuciones o las continuaciones de obras ajenas). Todo ello poniendo en relación los textos de preceptiva, poética o retórica literaria y los textos que se engloban en las polémicas en torno a Lope con las relaciones de amistad, o mecenazgo —sociales y profesionales—, de los autores en el momento en que la figura del autor comenzaba a profesionalizarse.

En segundo lugar los elementos paratextuales, como prólogos, retratos, dedicatorias, etc., en su conexión con las prácticas de la época y la situación socioeconómica, de jerarquía social y literaria de los autores. El paratexto en el Siglo de Oro ha sido un objeto de análisis importante en los últimos años, y el caso de Lope es especialmente rico en este material, por su feracidad y su temprana aceptación de la imprenta que otros escritores rechazaban.

En tercer lugar veremos el análisis retórico de la autoconsciencia individual y la consciencia autorial y sus proyecciones en los elementos textuales intraliterarios con sus diferentes estrategias en primera persona. Aquí tienen cabida la revolución de la lírica desde una postura pretendidamente conservadora (en un contexto de ruptura por parte de otros autores), que despunta por la retórica de la sinceridad, la ficcionalidad del yo poético lopesco; la (auto)construcción autoconsciente: las diversas poses de autor que Lope de Vega fue adoptando estratégicamente, y la creación de la biobibliografía a lo largo de su propia obra como base para la cimentación de la propia carrera literaria.

Por otro lado, dentro también de las estrategias de construcción autorial literarias intratextuales encontramos otras formas de autorrepresentación y creación novedosa de la función-autor: la expresión del yo a través del otro. Esto lo lleva a cabo Lope en una amplia diversidad de «experimentos» e innovaciones: así, la ocultación del autor como forma de marcación, mediante la anonimia y pseudonimia autorial como estrategia; la pseudonimia de los romances de juventud, las comedias o *La Dorotea*; la expresión del yo a través del teatro, práctica de difícil realización y que pone a prueba mediante la metaficción; la heteronimia a través de la figura del Licenciado Tomé de Burguillos, y la autoría deslizada en la instancia del narrador en varias obras épicas y en sus *Novelas a Marcia Leonarda*.

Como se puede ir intuyendo, el corpus utilizado consta de una buena parte de la obra de Lope. Es cierto que, a diferencia de la mayoría de estudios amplios sobre el autor madrileño, el teatro, donde ostentaría la monarquía cómica y tendría la mayor cantidad de obras, es el género menos representado en cuanto a los textos, con una serie de calas en momentos precisos. Esto se debe a que el teatro, por sus

OLMEDO CLÁSICO

peculiares condiciones en el modo de elocución, se resiste más a la intervención o el deslizamiento autorial: allí donde no hay narrador ni yo poético, el autor se esconde tras los personajes y sus parlamentos, el biografismo tras elementos de la historia o nombres, o la arquitectura metateatral de pasajes metadiscursivos.

Cuando la ejemplificación se refiere a un elemento transversal, y no parte del análisis de una obra determinada, hemos tratado en todos los casos de comenzar la muestra con extractos sacados de *La vega del Parnaso* (1637), última obra que Lope dejó preparada y en la cual se aúnan, aunque no solo, sus últimos escritos literarios. Esta obra es un microcosmos textual en el que se recogen textos de diferentes épocas, tanto de comienzos del siglo XVII como de pocos días antes de su muerte, de diferentes géneros —desde discursos hasta comedias palaciegas u obras de excéntrica genericidad— y de variados tonos y contenidos. Me pareció, así, que tomar como punto de referencia este microcosmos y utilizarlo en la ejemplificación de todas las estrategias era una buena forma de demostrar que los procesos de los que voy dando cuenta no son residuales en la obra de Lope, ni rebuscados ejemplos de las obras más recónditas, o extraídos cada uno de forma independiente para el asunto que argumentamos, sino que en una sola obra como esa podemos encontrar prácticamente todo aquello que vamos desgranando de la amplia práctica autorial de Lope.

Mi propuesta, en última instancia, es aportar una nueva perspectiva global de Lope de Vega en todas sus dimensiones, huyendo del tradicional biografismo al que se ha sometido la lectura de su obra, y haciendo un esfuerzo de lectura integral, que no se fije en un aspecto concretísimo de su producción, sino que aúne en lo posible todas sus facetas. Creo que la manera de entender a Lope-autor ha de ser dialéctica, superponiendo distintas láminas desde lugares diferentes hasta formar un autor tridimensional u «holograma». En definitiva, no contestar a la pregunta de quién fue Lope, sino más bien a aquella de qué es y qué supone Lope, entendiendo «Lope» como una instancia literaria.

Lope es un autor que desde su éxito inicial no ha salido del canon y es uno de los clásicos españoles que siguen generando nuevas visiones, acercamientos e interpretaciones (incluso nuevo *corpus* recuperado) por su prolijidad, la novedad que supuso en su momento, la ambigüedad de algunas de sus posturas y la complejidad tanto biográfica como de su personalidad y su obra.

La aportación de este trabajo, por tanto, es, además de recopilatoria en cuanto a lo bibliográfico, unificadora en cuanto a una nueva mirada hacia Lope desde todas las perspectivas posibles. Las siguientes páginas son el intento de puesta en práctica de lo anteriormente expuesto. Pese a lo escurridizo y proteico del objeto de estudio (decía Luis Cernuda que «Lope fue siempre el listo Lope, vivo o muerto»), esperamos aportar un mínimo de luz, aunque por sí mismo, Lope, como dice en uno de sus emblemas, *Suo se lumine prodit* («Se delata por su luz»).

LOPE POR LOPE: CONFIGURACIÓN AUTORIAL ESTRATÉGICA, *SELF-FASHIONING*

Estrategias de construcción autorial en primera persona

Al hablar de una época como el Siglo de Oro español y de una cultura como la barroca, en la que cobra tanta importancia la concepción de la realidad y la cosmovisión del *theatrum mundi* y en la que funciona la creencia en la moldeabilidad del hombre y en el peso de la apariencia, nos puede ser de mucha utilidad el tomar como punto de partida y marco conceptual una perspectiva dramática. No solo puede ser provechoso desde el punto de vista de los enunciados, el *ethos* y las escenografías autoriales en el ámbito del análisis del discurso, sino también desde la comprensión totalizadora de toda la actuación y representación social (los términos nos van llamando a ello) del individuo en cuanto a la proyección de una postura y la convergencia de la representación y la recepción en una imagen autorial. Por eso debemos tener igualmente en cuenta perspectivas no solo retóricas y discursivas, sino también sociológicas, que nos permitan interpretar los textos pero también las acciones y los datos y concebirlos, enmarcándolos en la historia, desde las interacciones sociales que representan. Para ello una buena guía es el clásico del sociólogo Erving Goffman *The Presentation of Self in Everyday Life* (2009), que plantea una perspectiva dramática de la interacción social.

Entender la personalidad de un individuo en cuanto ser social es un acercamiento no esencialista. Esta concepción constructivista retoma la acepción etimológica de *persona* como máscara, y de esta como el verdadero ser, porque es el único posible en relación. La única esencia de la persona es dialógica: solo así se puede decir cómo es Lope «de verdad», en la negociación dialógica y en el espacio intermedio entre lo que se dice y emana y lo que se percibe e interpreta, sumado a lo que de esta imagen que resulta se transfiere después en el tiempo. Como dice Goffman (2009: 282), «concebimos el sí mismo representado como un tipo de imagen, por lo general estimable, que el individuo intenta efectivamente que le atribuyan los demás cuando está en escena y actúa conforme a su personaje». Este «sí mismo» es un *producto* de la escena representada y no una *causa* de ella. El sí mismo, como personaje representado, por tanto, no es algo orgánico que tenga una ubicación específica y que tenga un proceso natural de desarrollo: es un efecto dramático que surge difusamente en la escena representada. En este contexto Lope intenta siempre crear una escena de representación en la que ser personaje protagonista.

Las estrategias literarias y extraliterarias de Lope van configurando y construyendo una imagen autorial que pretende ser a la vez imagen de sí (parte de la construcción es la formación de la ficción de que su ser social o público coincide con su ser privado o personal). Todas las actuaciones de Lope, en público y en privado, escritas o de interacción como agente

OLMEDO CLÁSICO

social, son intentos, creemos que bastante conscientes, de construirse a sí mismo como ser social y, por consiguiente, como autor, su marca *Lope*[1], o la imagen de su identidad corporativa. Lope fue el creador de cientos de comedias, y de la misma idea de Comedia Nueva, y como tal experto dramaturgo y constructor de estructuras, personajes y escenografías dramáticas, construye también su propio rol en el *theatrum mundi* que será su microcosmos, y en el sueño que es su vida como deseo perpetuo de ser algo más o algo que no es, lo que *sueña ser*.

Es evidente que nuestra función de actores en nuestras vidas, entendidas estas como obras que hay que representar, es una metáfora cuya analogía no tenemos generalmente presente en nuestra vivencia, y aunque defendamos la intencionalidad y consciencia de Lope de Vega en la mayoría de acciones y escritos que realizó, todo este marco conceptual nos es útil sobre todo en tanto espectadores y hermeneutas de unos hechos históricos y unos textos que intentamos descifrar. Del mismo modo que como audiencia de una obra teatral observamos los signos lingüísticos y escénicos con la intención de dar sentido a la obra, de esa manera podemos leer históricamente, pero desde una perspectiva dramática, las interacciones sociales en las que Lope de Vega participó, tratando de dar un sentido de totalidad a todos los signos, no interpretando por separado y sumando los sentidos que hemos deducido de cada parte, porque, como ya señaló Entrambasaguas (1946: 132), refiriéndose a ello como una «alucinación de lo dramático», «Lope acaba por tener una concepción escénica de cuanto le rodea».

ESTRATEGIAS EXTRALITERARIAS

Comenzaremos, dentro de las estrategias de construcción autorial en primera persona, con aquellas que Lope realiza fuera de su literatura: tanto las actuaciones de las que emanan los significados, las estrategias extralingüísticas, como aquellas que, sin ser literatura, están escritas y forman parte del código lingüístico. Cada una de sus acciones, lejos de responder a un impulso natural e inconsciente, a una respuesta pasional a sus sentimientos, en consonancia con un carácter ardiente e impulsivo que se podría deducir de sus empresas amorosas, es más bien una jugada dentro de una estrategia, un movimiento de ajedrez donde Lope, como jugador, mueve diferentes fichas, a veces la del peón, a veces la del caballo-caballero, para eliminar oponentes, avanzar en sus intereses o acercarse al rey.

ESTRATEGIAS EXTRALINGÜÍSTICAS

La configuración estratégica, realizada por el autor, no implica solo la autoproyección discursiva en el texto, esto es, la formación explícita del *ethos* en textos literarios o no literarios, sino que se refiere también a una serie de decisiones, acciones y realizaciones no lingüísticas que configuran el marco autorial que servirá para mostrar el autoconcepto social como artista.

Discursos públicos y justas poéticas

Las apariciones públicas, la performatividad de la presentación social, son muy del gusto

[1] El concepto de «marca *Lope*» ha sido utilizado por autores como Profeti (1998: 45), Florit (2008: 209), García Reidy (2013c: 49) y Sánchez Jiménez (2009 y 2016).

OLMEDO CLÁSICO

de Lope, que no desaprovecha ocasión para mostrarse en público de muy diversas formas. La aceptación, e incluso búsqueda, de encargos de instituciones eclesiásticas que impliquen la composición de discursos públicos son una constante en su vida, sobre todo desde el momento en el que se ordena sacerdote (1614). En *La vega del Parnaso* encontramos publicados varios ejemplos de estos discursos públicos para justas poéticas, como la «Oración en el certamen en los Recoletos Agustinos» en la fiesta madrileña de esa orden en 1620, la «Canción al beato Francisco de Borja», de 1625, para celebrar su beatificación el año anterior, «A san Pedro Nolasco», en la justa por su canonización en 1628, o la «Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús» para la inauguración, en 1629, de una suerte de universidad de los jesuitas en Madrid. También hay oraciones (en su sentido etimológico de discurso) en celebraciones civiles, como el poema genetlíaco «Al nacimiento del príncipe» para la fiesta toledana de 1605 o los «Versos a la primera fiesta del Palacio nuevo» con ocasión de la inauguración del Palacio del Buen Retiro en 1633.

Además de estas justas que aparecen en *La vega*, Lope presidió, y ganó, otras muchas, como las que se celebraron en honor del Santísimo Sacramento en la iglesia de san Nicolás en Toledo en 1608 (*vid.* Martínez, 2012: 229-230), la de la canonización de Santa Teresa (Madrid, 1615), las de la beatificación y canonización de san Isidro (Madrid, 1620 y 1622), la de la canonización de san Ignacio y san Francisco Javier (1622), o una justa de desagravio en relación a los graves hechos que él mismo cuenta en los «Sentimientos a los agravios de Cristo», a la que concurriría junto con poetas como Antonio de Solís o Francisco López de Zárate. Lope aprovecharía el ser nombrado director o fiscal de estas justas poéticas de circunstancia religiosa, además de para mostrarse públicamente como poeta y juez director de los poetas competidores, y para loar a las instituciones que lo patrocinan y le dan la palabra, para emitir sus juicios poéticos y asentar su toma de posición en el campo literario, como lo hizo en ocasión de la canonización de San Isidro, cuando «dirigió la fiesta, a reserva de censurar en la introducción a la *Justa poética* a los que enturbiaban la limpieza tradicional del castellano», como sabemos por el Prólogo a la *Parte XIV* de sus comedias (Rennert y Castro, 1968: 249).

Su discurso público más célebre, no obstante, se da en el ámbito de las academias: es el *Arte nuevo de hacer comedias*, «discurso académico», «poética» o «acto de discurso protocolario» (Orozco Díaz, 1978, Pedraza en Vega, 2016: 21-23) en endecasílabos blancos rematados por puntuales pareados[2] que se le encargó en una academia de Madrid[3], según él mismo se ocupa de indicar en un verso que se repite en la ya mencionada «Oración en el certamen en los Recoletos Agustinos»: «obedecer

[2] Esta misma fórmula aparece en *Lo stato rustico*, de Giovanni Vincenzo Imperiale (Génova, 1607). Lope la había utilizado antes en sus obras dramáticas y en el prólogo de *El hijo pródigo* incorporado a *El peregrino en su patria*, oración que contiene un juego de rimas igual que el del *Arte nuevo* (gusto/justo) (Pedraza en Vega, 2016: 22).

[3] Felipe Pedraza ha puesto en duda (2010b y Vega, 2016: 20), creemos que con acierto, que fuera la Academia de Saldaña, como se había supuesto siempre (De José Prades en Vega, 1971: 17), pues como sabemos por el propio Epistolario de Lope dicha academia de Saldaña celebró su primera sesión el 19 de noviembre de 1611, tiempo después de haberse publicado el *Arte nuevo* en el volumen de las *Rimas*.

OLMEDO CLÁSICO

a quien mandarme puede» (v. 326). Esta orden o encargo explica en parte la ambigüedad o *poliacroasis* de ciertas afirmaciones del *Arte nuevo*[4] (afirma Pedraza que «Lope debía actuar con precauciones para no exasperar a sus detractores y conseguir que atendieran a su exposición. Por eso el texto es calculadamente ambiguo» [Vega, 1993-1994, t. II: 47]), por el choque presupuesto entre las ideas y la práctica teatral de Lope y el público que sabía que iba a ser su auditorio, por lo que a veces se ha hablado, como lo hizo Montesinos, de una trampa, un aprieto o una broma planteados a Lope en esa ocasión (*vid.* Vega, 1993-1994, t. II: 46-48; Montesinos, 1967: 6-7), aunque Pedraza cree, más bien, que el público de la Academia madrileña sería variopinto y que sus palabras «están calculadas para que sus doctrinas lleguen sin violencia a todos los oídos» (en Vega, 1993-1994, t. II: 48).

Se conocen otros discursos en prosa que Lope recitaría en academias, como los dos en torno a la poesía que flanquean los doscientos sonetos de las *Rimas* publicadas como segunda parte en *La hermosura de Angélica* (1602), leídos en la academia de Juan de Arguijo en Sevilla (Vega, 2015a, I: 50, n. 283). También sabemos por sus cartas que fue secretario en alguna de estas academias, como la citada del conde de Saldaña, cuya primera sesión se dio el 19 de noviembre de 1611, cuatro horas más tarde de lo estipulado, debido al retraso del propio Saldaña.

Cargos y aspiraciones a roles públicos

En el ámbito de las instituciones eclesiásticas también desempeñó varios cargos, además de dirigir justas poéticas como las que hemos señalado. Lope ingresó en la Congregación de sacerdotes naturales de Madrid en 1625, once años después de ordenarse y tras obtener la valoración favorable de dicha Congregación, pues como escribía Ortiz de Ledesma, Lope «llegó a Naturales por su propio valer, y no como literato insigne, sino como sacerdote virtuoso» (Vega, 2015a, I: 366). En la Congregación formó parte de la comisión para la reforma de las Constituciones, fue nombrado comisario de fiestas, poco después consiliario, y el 4 de julio de 1628 se lo eligió para el cargo de mayor relieve, el de capellán mayor, a través de una votación y un sorteo entre los preferidos por los electores. También intervino en cuestiones relacionadas con el Hospital de san Lorenzo, en la Puerta de Toledo (el llamado Albergue de Sacerdotes Pobres), y desempeñó el cargo de diputado de cárcel (Vega, 2015a, I: 366). Con todo esto, más allá de la honestidad y sinceridad creyente de Lope, el poeta conseguía limpiar su imagen, no solo de cara a la sociedad y a la Iglesia que lo acogía, sino también para él mismo, quien mejor conocía su doble vida de sacerdote y amante y padre, y quien sabemos que se sentía frustrado y angustiado por la negativa de su confesor (fray Martín de San Cirilo, a quien dedicará muy convenientemente las *Rimas sacras* en

[4] El tono irónico y humorístico tiene que ver también con la influencia de las epístolas horacianas (relación señalada por Vossler, Rozas, Rico Verdú o Pedraza (*vid.* Pedraza en Vega, 2016: 22). Rubiera Fernández (2011) defiende, utilizando los versos 240-245, que la ambigüedad de ciertas partes del opúsculo no es deliberada, sino fruto del descuido con el que escribió los versos, cuyo resultado es a veces una gramática heterodoxa o incluso anacolútica.

OLMEDO CLÁSICO

1616) a absolverlo poco después de ordenarse sacerdote (Pedraza, 2008b: 33).

Podemos entender su sacerdocio como una presentación social que le traería una serie de beneficios en cuanto a su imagen y respecto al estamento eclesiástico, porque no de otra manera podemos entender su ordenación conociendo la vida que llevaba en privado. No podemos saber si Lope hubiera recibido todos esos encargos de instituciones eclesiásticas de no haber sido él mismo sacerdote, con el pasado y la fama que arrastraba desde los libelos contra la familia de Elena Osorio y su destierro, o si Urbano VIII le hubiera concedido igualmente el título de doctor en teología o la cruz de la orden de San Juan. Del mismo modo debemos leer su segundo matrimonio, con Juana de Guardo en 1598, como lo contrario: una estrategia privada[5] que perjudica en el fondo su imagen pública. Esto se debe a que contrae matrimonio con la hija de un mayorista de carne que abastecía a toda la corte al mismo tiempo que el Lope público, escritor, se presentaba como noble y hacía alarde de ello en sus publicaciones. Esto le costaría crudas mofas como las de Góngora («nos quiere hacer torres los torreznos»).

A medio camino entre la estrategia pública y la privada, y en la dinámica del esfuerzo por aunar el yo personal o familiar y el público y profesional, Lope involucra al duque de Sessa, su señor y, más o menos, mecenas, en su vida privada, tratando de mostrar que no es solo servidor suyo en cuanto a lo profesional, sino que su afecto y el servilismo que muestra tiene su base en el yo personal, y no en la deuda contraída o la obligación. Así, no solo relata en sus cartas privadas al de Sessa tantísimas cosas sobre su vida personal, sino que en 1614 lo hace padrino de bautismo de su hija Feliciana, que tuvo con Juana de Guardo. Además, cuando en 1617 Marta de Nevares da a luz a Antonia Clara, hija de un Lope ya ordenado sacerdote, su padrino de bautismo será el conde de Cabra, primogénito del duque de Sessa. De este modo, tanto Lope como el de Sessa involucran a sus familias en ritos sociales y religiosos reservados normalmente para personas muy cercanas, mostrando así el Fénix, de cara al duque y a la sociedad, que el duque no es solo su patrón y él su criado, sino que los unen relaciones íntimas de amistad, con lo que esto supone para la valoración social de Lope, dado el ilustre linaje del de Sessa (y a pesar de su fama de «poco avisado»).

Apariciones públicas y otras actuaciones

Algunas de las apariciones públicas más importantes de Lope las lleva a cabo acompañando a un señor al que sirve o que le sirve de protector. En esta dinámica Lope desfila acompañando a algunos de los más importantes personajes de España, siendo reconocido entre ellos, y sirve de estandarte a su acompañante noble para su etiqueta de mecenas y protector de las artes. El mismo Lope sabía de la importancia de estos actos para él, y no dejaba de recordarle a su señor la valía que tenía también desde su perspectiva: «V. E., señor mío, mande avisarme, que si va a caballo, no puede faltar este capellán antiguo suyo de que vean los extran-

[5] Lo llamamos estrategia porque no parece ser el amor lo que motivó a Lope, que tan poco habla de su mujer en unos poemas tan pródigos en autobiografismo amoroso, sino la dote que venía aparejada, de 22.382 reales de plata doble (Pedraza, 2008b: 29).

jeros entre los criados de su casa a un hombre que allá conocen» (Vega, 1985: 254). En 1599 se dio una ocasión excepcional para la presentación o representación pública. Al morir Felipe II, dejó concertadas las bodas de sus hijos, Isabel Clara Eugenia y Felipe, con el archiduque Alberto y Margarita de Austria. El doble enlace se realizó en Valencia, organizado por el marqués de Denia (y futuro duque de Lerma), Francisco de Sandoval y Rojas, y uno de los componentes de su cortejo era el marqués de Sarria, quien dispuso que Lope, que era en ese momento su secretario, lo acompañara a Valencia[6]. Los festejos duraron desde el 12 de febrero al 4 de mayo, y la primera parte tuvo lugar en Denia, con fuegos artificiales, excursión en galeota empavesada, merienda del cortejo en una gruta marina y representación teatral en ese mismo lugar. Lope dio cuenta de todo ello en su obra *Fiestas de Denia*[7]. No menciona en esa obra los títulos o quiénes fueron los autores de las tres obras dramáticas que se representaron (ciertos críticos, como Elizabeth Wright, creen que al menos una de las obras era de Lope, mientras que otros como Profeti no creen que Lope fuese el autor [*vid.* García Reidy, 2014: 81]), aunque sí menciona al autor de comedias Melchor de Villalba, lo cual se podría explicar por el nivel de fama que podía adquirir una compañía a finales del siglo XVI y por la conciencia autorial aún en gestación.

Poco tiempo después, sin embargo, Lope no permite que olvidemos que él también participó en los festejos como creador de un auto que incluirá en *El peregrino en su patria* (1604), las *Bodas entre el alma y el amor divino*. Esta será la primera obra dramática impresa por Lope, aunque sea en el género menor de los autos, y podemos decir que Lope es consciente de la importante línea de orgullo encomiástico de autor que inicia así, subrayando en su recordatorio que él había sido elegido y marcado con el honor de escribir una obra para las bodas reales, ensalzando el grado de valoración social al que había llegado (Profeti, 2004: 17-18). Puede que no sea casualidad que las *Fiestas de Denia* (1599) terminen con la palabra «Peregrino» («… que adonde todo el mundo alegre vino, / yo sólo fui, llorando, peregrino» [Vega, 2004a: 129]), y que sea en *El peregrino en su patria* (1604) donde Lope hable de sí como autor del auto que en tales fiestas se representó. Además, se imprime en la misma obra en cuyo famoso prólogo ofrece una lista de los títulos de sus comedias escritas hasta el momento, para que nadie pueda hacer uso de su nombre, «Lope de Vega», y empezar a registrar así no solo su obra[8], sino también su marca. Esta decisión de incluir las 219 comedias que había escrito representa un intento de fijar su corpus teatral y solicitar sus derechos de autor. Con la mayoría de comedias que Lope anota en el prólogo al *Peregrino* Lope había sacado un beneficio fijo derivado de la venta a los directores

6 Para la relación entre Lope y el conde, y la producción literaria asociada, *vid.* Oleza, 2014.

7 Maria Grazia Profeti, en la Introducción a su edición de las *Fiestas de Denia*, muestra la imposibilidad de saber si la obra es realmente un encargo, pero apunta elementos en el contenido que ayudan a definirla como tal.

8 Las quejas, acusaciones y defensas ante el plagio de la obra eran más habituales: Lope acusará a Marino de hurto a Montemayor (no a su propia obra, curiosamente, a la que tantas veces acudió el italiano), y a Góngora por hurtar a Stigliani y Chiabrera (Alonso, 1972: 17-18 y 161-176).

OLMEDO CLÁSICO

de compañías, que se habían hecho con los privilegios y que no tenían obligación ninguna con Lope ni con la obra, pudiendo variarla o hacer con ella lo que consideraran oportuno. Ahora, con esta declaración importantísima para la admisión de la autoconciencia autorial y los inicios de la reclamación de los derechos de autor y de propiedad intelectual en formato de listado, Lope quiere recuperar la etiqueta de autor y con ella los derechos sobre su nombre y sus textos en un momento en que el teatro, como género popular, era considerado un patrimonio común, bajo un concepto muy lábil de autoría.

Acabados los festejos nupciales y tras unos días en la Albufera, Felipe III y su comitiva regia entraron triunfalmente en Valencia el 19 de febrero de 1599. Los días siguientes coincidieron con el Carnaval, y tanto el rey como los gentilhombres de cámara vistieron sus máscaras entre la multitud y las comparsas callejeras. Lope participó en el cortejo que representaba el duelo de don Carnal y doña Cuaresma, y apareció públicamente vestido de Botarga, como cuenta la crónica de Felipe de Gauna (Martínez, 2012: 176-177). Stefanelo Botarga era un actor italiano de la *troupe* de Ganassa (Alberto Naselli), primera agrupación de Comedia del Arte o *comedia all' improvviso* que conocemos en la Península. Botarga, cuyo verdadero nombre era Abagaro Frescobaldi, se emancipó de la compañía de Ganassa y fundó la suya propia en Valladolid con la actriz vallisoletana Luisa de Aranda, con la que se casó. Era más conocido por el nombre del personaje que interpretaba *in comedia*, *Magnifico* o *Pantalone*, el viejo verde y avaro, del que Botarga es solo una versión española, la única máscara que España ha aportado a esta tradición (Fernández Valbuena, 2015: 352). «Botarga», por tanto, se convirtió en una máscara y un disfraz separado ya de su creador. Así describe Felipe de Gauna la figura de Lope y lo que aconteció ese martes de Carnaval en Valencia (merece reproducirlo *in extenso*):

> Entonses el poheta Lope de Vega sobredicho, que iva vestido de máscara de Estephanello Botarga, que representava el Carnal, como tengo escrito, partiendose [...] con la mula [...] a parar debaxo los balcones de palascio, donde su Magestad estava [...] les estuvo ablando a su Magestad y Altessa, que muy bien lo podían hoír de lo alto de los balcones, donde estavan con las geluscías altas, que todas las gentes del campo se los estavan mirando; la cual máscara como a buen poheta les dixo a los dos hermanos muy buenas cossas y palabras discretas y puestas en su lugar como hombre muy bien hablado y gran poheta, y todo lo que dezía hera, en verso muy bien conpuesto, en alabansa de su Magestad y Altessa de la infanta, que se lo estavan escuchando, y con otros muchos lohores de la Magestad de la reina doña Margarita de Austria, su espossa, y del Sereníssimo archiduque Alberto, querido y esposso de la sobredicha infanta, a los cuales estavan aguardando para selebrar sus bodas, como se dirá para adelante. Y sobre la venida destos príncipes, sus espossos, les dixo maravillas, todo en verso italiano, como a Botarga, qu'es figura italiana, y después con lindo verso español, lo declarava en romanse castellano [...], cerca de media hora, y despidiéndose de su Magestad y Altessa con la devida reverencia se bolvió corriendo con su mula (en Ferrer Valls, 1993: 212-213).

No conocemos los versos italianos y castellanos que Lope recitó ante Felipe III y su familia en presencia de los nobles más importantes de la corte y el pueblo de Valencia, pero lo importante aquí es la representación pública que Lope lleva a cabo y el poder dirigirse al rey con exclusividad en audiencia pública durante unos treinta minutos. El espectáculo poético-performativo formaba parte de la teatralización que caracterizaba las fiestas, en las que incluso el

OLMEDO CLÁSICO

rey y los nobles se habían puesto sus máscaras en otro momento. Todo el acto está muy ritualizado según el código de la sociedad monárquica de ese tiempo; el Carnaval posibilita hasta cierto punto el intercambio de roles y la mezcla entre las clases como participantes de una misma fiesta, pero no resuelve la distancia que separa a Lope del rey: uno arriba, en el balcón, visible para todos, centro de todo el acto y la fiesta, el otro debajo; ni hace que el rey responda a Lope o que este deje de despedirse con la dignidad adecuada. El Carnaval permite a Lope hablar al rey directamente y ofrecerle sus versos laudatorios, pero solo mediante el rebajamiento al disfraz ridículo y la máscara bufonesca.

Lope hace uso del disfraz como única manera de acercarse al rey, e interpreta un papel con la máscara carnavalesca que parece no pertenecerle y que a ciertos ojos puede resultarle humillante. Pero lo cierto es que está vestido como el profesional teatral emblemático que representa Botarga y que tanto se puede identificar con su rol social «verdadero» como nuevo agente social. Además, si bien su vestimenta y su papel en la comitiva del duque de Sarria, el acercamiento bajo el balcón en su mula, etc. representan un personaje (y tal representación es un acto muy elocuente del servilismo profesional y la pose de las acciones sociales de alguien como Lope), las palabras que Lope dirigió al rey y sus acompañantes, por lo que nos cuenta el cronista, no eran palabras en burlas y juegos, sino que formaban parte de un discurso panegírico serio de elegante lenguaje, de hombre serio y formado (no en vano recita también versos en italiano, siguiendo el papel de su personaje Botarga, de origen italiano), con dignidad suficiente para hablar entre burlas y veras, pero más en estas últimas, al mismo rey.

En estos festejos públicos en Denia y Valencia Lope consigue marcar de diversas formas su autorialidad y aspirar al patronazgo real mediante el acercamiento directo a la figura de Felipe III, bien como mero acompañante con función de estandarte cultural en la comitiva del duque de Sarria, bien como poeta disfrazado recitador de sus propios versos ante el rey, y delante de nobles y vulgo viéndole dirigirse a aquel, bien como cronista en las *Fiestas de Denia*, cuando ya comienza su persecución del puesto de cronista real que tanto ansió (*vid.* García Reidy, 2014: 88-90).

También participó Lope en la comitiva cortesana en 1615 con motivo del doble enlace matrimonial entre las casas reales de España y Francia, en la frontera entre ambos países. Acompañaron a Ana de Austria hasta Irún y dieron escolta de honor hasta Madrid a Isabel de Borbón, futura esposa de Felipe IV. Quevedo relata en una carta al duque de Osuna la presencia de Lope en la comitiva, acompañando al séquito del duque de Sessa, lo cual el por entonces solamente conde de Olivares había imitado llevando con él a dos poetas, y notándose la ausencia de ellos en las comitivas de otros nobles.

En 1617 acudió Lope, según se evidencia en lo relatado en su comedia *Lo que pasa en una tarde*, a las fiestas de Lerma, últimas celebradas por el duque antes del fin de su valimiento. Por diferentes testimonios sabemos que tanto el duque de Lerma como el conde de Saldaña insistieron fervientemente a Lope para que acudiera a las fiestas, pues su presencia allí daría categoría al evento festivo en el que el teatro y lo literario eran un elemento de peso. Lope se negó en un principio, aduciendo entre otras razones el querer servir solo a su señor,

OLMEDO CLÁSICO

el duque de Sessa (no sería la primera vez que sabemos que Lope acudió a actos públicos sin contárselo, o mintiéndole sobre ello, como hacía al acudir a cierta academia en Madrid), pero finalmente parece que estuvo presente en esas fiestas de Lerma (Cornejo, 2007).

En *La vega del Parnaso*, además de los poemas encargados por instituciones religiosas o destinados a ellas, probablemente con el fin de congraciarse con ciertas órdenes o mostrar un papel afín a ciertas congregaciones con una función social amable y una fachada misericorde y bondadosa, como el poema a san Juan de Dios, sobre quien había escrito una comedia hagiográfica anteriormente, encontramos otras obras que podríamos establecer dentro del mecenazgo por aspiración. Son obras no encargadas, pero que tendrían la función de buscar el mecenazgo de núcleos de poder religiosos, como alternativa al mecenazgo regio en el que Lope se veía una y otra vez rechazado. El poema «En la elección del Cardenal Monti» nació con ocasión de la elección del eclesiástico italiano Cesare Monti como cardenal por parte del Papa Urbano VIII en el consistorio del 28 de noviembre de 1633. El alto prelado estuvo en España como nuncio apostólico desde 1628, hasta 1630 como nuncio extraordinario y hasta 1634 ya como ordinario. Es un poema de encomio con la clara voluntad de acercarse con actitud lisonjera al núcleo más influyente del entorno de Barberini. Este círculo romano ligado al Pontífice y su cardenal formaba un importante campo de poder que se deslizaba en todo el territorio de la cristiandad, y el Fénix supo buscar las ocasiones para lucirse y vincularse a él en poemas como este y en otras circunstancias anteriores. Tuvo estrechas relaciones a lo largo de los años con varias personalidades de este séquito pontificio, a las que elogió en sus obras: Gian Giacomo Panciroli, Giovanni Ciampoli, Girolamo Preti, el cardenal Francesco Barberini, etc. (Giaffreda en Vega, 2015a, II: 463-464).

Las relaciones de Lope con ese núcleo romano (*vid.* Vega, 2009b: 11-16; Carreño-Rodríguez y Carreño, 2014: 11-21) y la voluntad estratégica de acercarse a él se aprecian ya con mucha claridad con la estancia del cardenal Barberini en España. Cuando Lope se enteró de que el duque de Sessa había sido invitado a recibir al cardenal en Barcelona y acompañarlo a la corte, escribió una carta a aquel quejándose por no habérselo comunicado e invitado a acompañarle: «Que yo no sea ya bueno para esto, pase, y váyase a Cataluña el duque de Sessa; pero sin decir que se va, ¡fuerte linaje de aborrecimiento, vergüenza de tantos favores y lástima de tantos años!». Finalmente el duque de Sessa no acudió a Barcelona por problemas de salud, pero se le encomendó recibir al legado del Papa a su entrada a Madrid, por lo cual Lope le escribe de nuevo pidiéndole que lo lleve consigo. Es muy consciente, como se ve, la férrea intención de Lope de dejarse ver y darse a conocer ante el legado pontificio, lo que por supuesto conseguirá, comenzando por escribir su «Canción en la entrada del Ilmo. y Revmo. Señor el Cardenal don Francisco Barberino, legado *a latere* de Nº Smº Padre Urbano VIII en los reinos de España», publicada en la *Corona trágica* en 1627 (Martínez, 2012: 506). En el *Diario del viaje a España del cardenal Barberini* se cuenta cómo el día 10 de junio Barberini recibió en audiencia «al famoso escritor de comedias Lopez (sic) de Vega, que es canónigo (no era canónigo, sino beneficiado) de la iglesia de San Segundo de Ávila» (Martínez, 2012: 508).

Durante el tiempo que estuvo el cardenal en España en 1626 Lope entabló amistad con algunos

OLMEDO CLÁSICO

personajes del cortejo aficionados a la literatura y las artes, entre ellos el canónigo escocés de gran cultura George Conn (Georgius Conaeus), que se trasladó a Roma tras la muerte de la reina católica María Estuardo de Escocia, mandada decapitar por Isabel de Inglaterra. Conn había publicado una biografía suya en latín. Lope se enteró por medio del escocés de que el Papa Urbano VIII había compuesto hacía un tiempo un epitafio latino a esta reina, y de que era muy pagado de sus versos. El jesuita Hugo Sempilio facilitó a Lope la obra de George Conn sobre María Estuardo, con la que Lope se decidió a componer un poema épico en octavas sobre la reina de Escocia y dedicárselo al Papa por medio de su cardenal nepote. Tras el viaje, Lope siguió carteándose con el Papa y con el cardenal Barberini; en una carta en latín a Urbano VIII Lope le comunica que traduce al castellano una oda latina suya y le promete hacerlo con el resto (Martínez, 2012: 512-513). También se dice en la incluida en los preliminares del *Laurel de Apolo* que dirige el sobrino del Papa a Lope, aunque finalmente no cumpliera su promesa (fue el vallisoletano Gabriel del Corral quien al fin las tradujo).

A finales de septiembre de 1627 publicó Lope la *Corona trágica. Vida y muerte de la Serenísima Reina de Escocia María Estuardo. A nuestro Serenísimo Padre Urbano VIII, P. M. Por Lope Félix de Vega Carpio, procurador fiscal de la Cámara Apostólica y capellán de San Segundo de la Iglesia de Ávila*. Cumple así su propósito de dedicar esta obra al Papa, acompañándola, al final de sus 600 octavas, con el epitafio latino de aquel, su traducción en un soneto, como le había relatado en su carta, una breve noticia de la descendencia y muerte de María Estuardo, las dos canciones que le había compuesto al cardenal Barberini, el soneto que hizo a Urbano VIII por la medalla de oro con la efigie del Papa entregada a Lope a través de Barberini, otro a monseñor Juan Bautista Ciampoli, secretario del Papa, uno más a Monseñor Juan Jácome Pancirolo, y otros poemas de tema diverso. A través del cardenal nepote, Urbano VIII envió a Lope una carta de agradecimiento, el título de doctor en teología por el «Collegium Sapientiae» de Roma y la cruz de la Orden de S. Juan, con el tratamiento de «frey», que desde ese momento antepuso siempre Lope a su nombre (Martínez, 2012: 546-547). Sin duda, la estrategia que concibió desde que supo que el cardenal iría a España, pasando por el poema a la venida de Barberini, su visita, el enterarse de la obra escrita por el Papa y su gusto por la autoalabanza de su poesía, su carta prometiéndole la traducción, hasta la publicación de la *Corona trágica*, con la dedicatoria, las traducciones finales, los poemas de encomio al resto de miembros del círculo romano, etc., culminaron en un gran éxito. Lope consiguió con sus estrategias públicas (el acompañamiento en la entrada a la corte con su poema), sociales (la audiencia con el cardenal, la amistad con Conn), epistolares (las cartas al Papa) y editoriales y paratextuales (con la *Corona trágica*) un acercamiento a diferentes miembros poderosos del círculo de poder, especialmente con el cardenal nepote Barberini, que, como ya se explicó, aparece por ejemplo en los preliminares del *Laurel de Apolo* (1630) con una carta en latín dirigida al propio Lope, llegando hasta el mismísimo Papa, con la imagen social que derivaba de ello, y beneficios directos como el título de doctor en teología y el ser miembro de la orden de san Juan, título de gran importancia, y su única manera cierta y real de introducirse en la nobleza.

OLMEDO CLÁSICO

Sabemos que Lope gustaba de adornarse con títulos sociales o realizar actividades que le concedieran credibilidad y prestigio público. Como no podía llevar el título de «Don» por nacimiento, «título honorífico dado al caballero y noble y al constituido en dignidad» (según Covarrubias), hacía alarde de su calidad de Familiar del Santo Oficio[9] (título honorífico que se concedía a personas que tuviesen algún relieve en aquella sociedad), que Lope luce desde 1609, de la de Procurador fiscal de la Cámara Apostólica, de capellán de San Segundo en la Santa Iglesia de Ávila (los títulos eclesiásticos solo los porta en sus obras religiosas [Cayuela, 2009: 382]), de «clérigo presbítero» o el «frey» asociado al hábito de san Juan de Jerusalén que le concedió el Papa, como hemos visto. El título de Doctor en Teología del Collegium Sapientiae de Roma, el de más honorabilidad, concedido también por el Papa, no le dio tiempo a lucirlo ya en ninguna publicación de índole religiosa en vida, y únicamente aparece en la portada de la *Fama póstuma*.

Solo en una de sus obras se presenta como «famoso poeta», pues en el resto el rasgo popular no es algo que Lope quisiera resaltar. Aquella en la que aparece es precisamente la *Primera parte* de sus comedias, *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio* (1604), que, como sabemos, escapó a su control (Cayuela, 2009: 381).

Otra de las funciones que cumple el Fénix como miembro letrado de la sociedad es la de censor de libros. Lope firmó más de treinta aprobaciones o censuras. Los censores civiles y eclesiásticos no cobraban por un trabajo que no estaba remunerado con beneficios económicos; sin embargo, la mayoría de autores se prestaron a ser censores, quizá porque sabían que ellos tendrían que presentar también su propia obra al Consejo de Castilla y ser valorados por sus contemporáneos para poder imprimir, pues la censura era obligatoria. Lope y Pérez de Montalbán, maestro y discípulo, ambos amigos, redactaron las aprobaciones de sus obras mutuamente con una frecuencia que Cayuela califica de desconcertante, y el padre Alonso Remón, que dio la aprobación a *La Circe* en 1624, vio su obra *Gobierno humano del divino de sentencias y exemplos de la Sagrada Escritura* aprobada por Lope un año después (Cayuela, 1996: 25). Qué mejor forma de demostrar públicamente que tus obras están conformes con la fe y las buenas costumbres que erigirte tú mismo en juez, en posesión de los criterios y la capacidad de valorar las obras de otros. Es la misma estrategia que sigue, cambiando los criterios morales por los estéticos, en el *Laurel de Apolo* al legitimarse para ser quien seleccione las autoridades poéticas de la época y colocarse, humildemente, junto a ellas, como hicieran los poetas desde el siglo XV con las nóminas de autoridades líricas o repertorios de autoridades insertos en sus poemas, que servían, en parte, como velado autoelogio (*vid* Infantes, 2004: 40 y García Aguilar, 2006a: 114). El prestarse a esta labor no remunerada

[9] Lope se vanaglorió más de una vez de ser sobrino de don Miguel del Carpio, inquisidor de Sevilla conocido por su dureza e intransigencia («hombre por quien hoy dicen en Sevilla cuando una cosa está caliente: «quema como Carpio»») y con quien el dramaturgo pasaría algún tiempo en su infancia y aprendería las primeras letras latinas, según cuenta el mismo Lope en la dedicatoria de la comedia *La hermosa Ester* (1621) (*vid.* Serrera Contreras, 2007: 150). En *La villana de Getafe*, hay un personaje llamado don Félix del Carpio, que podría considerarse *alter ego* lopesco, al que su criado emparenta con don Miguel (2002b: vv. 1757-1760).

OLMEDO CLÁSICO

es elocuente en sí mismo como estrategia de autopresentación pública. El hecho de que el Fénix fuera censor civil de las aprobaciones de otros nos dice mucho, además, sobre la consideración que la sociedad y el poder, representado por el Consejo, tenían de él. Los casos particulares aportan bastante información sobre diferentes facetas y circunstancias de la vida de Lope y su imagen pública como escritor: la brevedad y el carácter tópico y rutinario con los que aprueba la *Cuarte Parte* de las comedias de Tirso en 1635, frente al entusiasmo de la aprobación eclesiástica de Pérez de Montalbán o el indisimulado elogio con el que censura otras obras (como el *Epítome de la biblioteca oriental, occidental, náutica y geográfica* del licenciado Antonio de León), nos muestra la actitud de Lope frente a los nuevos dramaturgos que estaban apartándolo del trono cómico, aunque fueran seguidores y defensores suyos (recordemos los *Cigarrales de Toledo* tirsianos) y autores de su devoción (a Tirso le había dedicado *Lo fingido verdadero*, aunque el propio fraile mercedario dio a entender que Lope estuvo implicado en que le prohibieran seguir escribiendo comedias [Mckendrick, 2003: 123]); el encargo a Lope de la aprobación de la primera *Parte* de comedias de Ruiz de Alarcón y la petición de este (ver en CLEMIT) de que fuera otro censor quien revisara la obra dan cuenta de la enemistad entre los dos autores (de sobra conocida, entre otras ocasiones por los comentarios crueles que sobre él hace Lope sin nombrarlo en la dedicatoria a la última comedia de la *Parte XIII* [1620] [*vid.* Rennert y Castro, 1968: 246; Vega, 1975b: 53 y 75-76), del conocimiento que tenían del proceso y de las actuaciones del Consejo, que decidió hacer caso a Alarcón y permitir que la obra tuviera otro censor, en este caso Vicente Espinel.

Las censuras sirven también para hacernos una idea de la importancia del nombre «Lope de Vega» como marca, igualmente como autor que como figura social; es por eso por lo que otros autores colocaban textos suyos en los paratextos de sus obras (*Vid.* García Reidy, 2024). La aprobación de fray Jaime Rebullosa a la edición barcelonesa de *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas* (1604) decía: «Son las obras de Lope de Vega Carpio tan conocidas, por su Autor, que bastara solo ese sobrescrito por la mayor aprobación de ingenio y argumento de ningún peligro en materia de fe y buenas costumbres, si los santos concilios no dispusieran se hiciese», y escribirá años después Antonio Hurtado de Mendoza en una de las aprobaciones a *La Circe* (1624): «Las obras de Lope de Vega tienen la aprobación en su nombre» (Vega, 1983a: 930). También Juan de Jáuregui, su enemigo pocos años antes, decía en 1627 en la aprobación de la *Corona trágica* lopesca que el hecho de juzgar para su aprobación una obra que llevara el nombre de Lope ya condicionaba su censura positiva: «Antes de leerse las obras de Lope de Vega Carpio se puede prevenir segura su aprobación» (Vega, 2009b: 99). Las obras de Felipe Godínez *El ejemplo mayor de la desdicha* y *La traición contra su dueño* tienen en alguno de sus ejemplares manuscritos (BNE, Ms. Res. 112 la primera; BNE, Ms. 18.320 la segunda) una censura supuestamente autógrafa de Lope que se ha comprobado ser falsificación del siglo XIX (*vid.* ficheros de las obras en CLEMIT), lo que es señal de la perduración de la importancia de la marca *LOPE* a lo largo de los siglos también fuera del ámbito estricto de la creación.

Una de las pretensiones de Lope de cara a su dignidad pública y su relación para con la monarquía es la de tener como oficio el de cronista

OLMEDO CLÁSICO

del reino, objetivo por el que pone en marcha variadas estrategias, en sus obras literarias y mediante acciones directas. La escritura y publicación de las *Fiestas de Denia* en 1599 puede leerse ya como estrategia en este sentido, fuera esta composición encargada o no, pero la más clara y evidente son las peticiones directas de la concesión de ese cargo de cronista tras la muerte de Pedro de Valencia en 1620, como la carta que escribe Lope al duque de Sessa para que este la envíe como propia, junto con otra de recomendación realmente suya (*vid.* Sánchez Jiménez, 2018: 276), al nuevo valido[10], Olivares (Bershas, 1963: 113), o la de Lope a Su Majestad.

Solicitará Lope igualmente el puesto a través de la ficción de sus comedias. En *La fábula de Perseo* (1611-1615) podemos identificarlo con el pastor Cardenio en conversación con Amintas sobre las peticiones que harían al rey (Vega, 1934: 45). En *El premio de la hermosura*, que se representó en las fiestas del jardín de Lerma en 1614, podemos identificarlo con el jardinero Fabio cuando pide que se trasle al emperador su petición de que le ocupe en cosas mayores, como el cargo de cronista (Vega, 1970: 133-134). En *La humildad y la soberbia*, publicada en la *Parte X* de sus comedias (1618), hay un lacayo llamado Lope, por cuya boca el Lope real aspirante solicita ser cronista (Vega, 2010c: 582).

No conseguiría el Fénix el cargo, ni en esta ocasión ni en ninguna otra, en una negativa que le pesará hasta el final, como una afrenta directa por parte de la Corona, que no supo reconocer sus méritos.

Decisiones editoriales, quejas y pleitos

a) Pleitos

Lope se queja desde época bastante temprana de la utilización de su nombre para la venta y publicidad de obras que no eran de su autoría, como hemos visto en *El peregrino en su patria* y como veremos en otros textos literarios o paratextuales, pero esta queja se da también por otras vías extratextuales que ponen de manifiesto su conciencia autorial y su avanzado sentido de la propiedad intelectual y los derechos de imagen. Ya en 1603 Pedro Crasbeeck había publicado a nombre de Lope las *Seis comedias de Lope de Vega y otros autores* en una recopilación donde solo una obra era suya, utilizando su nombre fraudulentamente como gancho comercial. Desde ahí hasta los años 30 siguieron publicándose comedias ajenas con su nombre, incluso algunas tan célebres como las calderonianas *La vida es sueño* o *La devoción de la cruz* (con el título *La cruz en la sepultura*), y durante muchos años se publicaron sus *Partes de comedias* sin su consentimiento ni beneficio ninguno para él. Francisco de Ávila, hombre de negocios (mercader de paños), compró a los autores de comedias que habían representado obras de Lope un lote de manuscritos que publicó como *Parte V* (1614, con solo una comedia de Lope), *VI* (1615), *VII* (que salió a la luz con fecha de 1616, una parte de la tirada, y de 1617 el resto) y *VIII* (1617), apareciendo esta última dedicada al duque de Sessa por el librero Miguel Siles, posiblemente para congraciarse con Lope y evitar problemas futuros (Pedraza en Vega, 2015a, II: 66, n. 458). La elocuente

[10] Muchos años antes ya escribía Lope cartas al de Sessa hablándole del asunto: «El ánimo era obligar a los reyes en el viaje con las cosas que se ofreciesen, y al duque para volver a tratar la pretensión antigua de coronista» (Vega, 2018a: 150).

OLMEDO CLÁSICO

acción de Lope ante este caso fue comenzar un pleito legal contra Francisco de Ávila por la publicación de comedias a su nombre sin su consentimiento, siendo muchas de ellas ajenas u obras tan alteradas o con tantos errores que no quiere que se asocien a su nombre. Así dice el documento del pleito del Archivo Histórico Nacional:

> Lope de Vega Carpio, clérigo, presbítero, dice tiene suplicado a V. Alt.ª sea servido de mandar a los libreros desta Corte no impriman sus obras, dando peticiones a V. Alt.ª en su nombre, de que recibe grave daño en... opinión, por ser muchas de ellas agenas y... las propias, muy contrarias de sus originales; y que ahora de presente ha venido a su noticia que Pedro de Avila [*sic*] ha pedido licencia y privilegio para imprimir veintiquatro comedias y otras obras que de ninguna manera son suyas. Suplica a V. Alt.ª sea servido de mandar que este ni otros no impriman las dichas comedias y obras, sin que él por lo menos las vea y corrija, señalando las que son de su mano (en González Palencia, 1921).

El auto se presentó a Francisco de Ávila, pero la defensa de este se basó en que las veinticuatro comedias que él pretendía imprimir sí eran de Lope, aduciendo varias razones para demostrar ser esto un hecho probado: una de ellas que algunos de sus títulos aparecían entre los que él había declarado en el prólogo a *El peregrino en su patria*, y señalando que él había comprado las comedias a Baltasar de Pinedo, autor de comedias, y a Juan Fernández, quien las había comprado previamente a María de la O, viuda de Luis de Vergara, también autor de comedias. Francisco de Ávila dice poder mostrar las comedias para demostrar que no ha realizado cambios sobre ellas y ser las originales, y presenta los contratos de venta de los dos autores, en los que podemos ver los precios casi ridículos por los que vendieron las obras de Lope para imprimir. Como Lope había vendido sus comedias a los empresarios teatrales sin quedarse, como era habitual, con copia en la mayoría de los casos, la ley dio la razón a Francisco de Ávila, pues había comprado legalmente las obras, y solo tuvo que demostrar que no estaba utilizando el nombre de Lope de Vega en vano, sino vendiendo su obra, sobre la cual tenía el derecho de propiedad. Lope solo intentó contestar con el argumento de que había vendido su obra para la representación, no para la imprenta, pero estos segundos usos no estaban aún contemplados por la ley, que no había llegado aún a los derechos de autor, de modo que Lope perdió la querella por la publicación de sus obras a la vez que actuó estableciendo su autorialidad socialmente y ante la ley, adelantándose a la defensa y el reconocimiento de los derechos intelectuales en esa nueva relación que se establecerá más adelante entre los autores y sus obras.

b) *Partes* de comedias

Además de esta conocida querella o pleito que perdió pero que comenzó a marcar el camino de una nueva autorialidad, Lope expresó en muchos textos su queja por la utilización de su nombre y la publicación de sus obras, como veremos en el apartado de estrategias lingüísticas. Sin embargo, la más importante decisión que tomó respecto a lo que estaba ocurriendo con su obra y la utilización de su nombre a su costa fue la acción decisiva de comenzar a participar en la edición de las *Partes* de sus comedias, para evitar que otros se beneficiasen y ser él mismo garante de la pulcritud y la veracidad de sus obras, poniéndose al cuidado de su paso a las prensas, y de su marca, evitando que se imprimieran bajo su sello obras que no

eran suyas. No debemos olvidar, por supuesto, el móvil económico de esta decisión, su motivación principal, según algunos estudiosos (Dixon, 2013c: 94), por la que Lope comenzaría a ser beneficiario directo de la impresión de sus comedias, en lugar de ver cómo otros se enriquecían con ellas sin percibir él nada a cambio y viéndolas además impresas con descuidos y errores. Lope edita obras dramáticas suyas, como hemos visto anteriormente, desde 1604. Tras haber publicado *La Dragontea*, *Arcadia*, el *Isidro*, *Fiestas de Denia* y *La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas*, incluye en *El peregrino en su patria* cuatro autos. Sabe ya que se están publicando comedias suyas o que se venden como suyas (recordemos la edición de las *Seis comedias de Lope de Vega* de Crasbeek en Lisboa en 1603, con una sola comedia de Lope). Lope no participó, que sepamos, en la *Parte I*, de igual forma que no estuvo involucrado en la *Segunda* (Valladolid, Luis Sánchez, 1609) ni en la *Tercera* (Sevilla, Ramos Bejarano, 1612, pero con portada falsa de Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612) (Dixon, 2013c: 95-97).

1604 fue al año en que comenzó la publicación de las comedias de Lope en grupos de doce, y por lo tanto el nacimiento de lo que se podría considerar un género editorial, las *Partes* de comedias, compuestas por obras de un mismo autor, y que siguieron, tomando ejemplo de las de Lope, Guillén de Castro, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón o Calderón. Desde 1604 hasta 1647 se publicaron veinticinco partes, con el hito fundamental de 1618, cuando Lope toma las riendas de la publicación de sus comedias con la *Novena Parte*, y el periodo en blanco, por la prohibición de imprimir comedias y novelas por parte de la junta de Reformación (*vid.* Moll, 1974 y 1979) desde 1625 a 1635, cuando muere Lope y son otros quienes toman el relevo de sus impresiones dramáticas.

En 1604 el impresor y mercader Angelo Tavanno publicó en Zaragoza el libro *Comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio, recopiladas por Bernardo Grasa*, pronto conocido como la *Primera parte* de sus comedias. Hay varios indicios de que Tavanno quiso en un primer momento publicar solo seis comedias, o quizá dos volúmenes de seis, pero finalmente salieron estas doce comedias en una impresión de escasa calidad y muchísimos errores. Esta primera parte tuvo muchas ediciones desde ese mismo año, comenzando por la de Valladolid, por Luis Sánchez y a costa de Alonso Pérez, mucho más cuidada, y después en Lisboa (1605), Valencia (1605), Valladolid (1605), Amberes (1607), etc. (Campana, Giuliani, Morrás y Pontón, 2004: 36-40).

Como hemos señalado, Lope no participó en las tres primeras partes de sus comedias, y a pesar de no hacerse cargo de forma directa hasta la *Novena parte*, la *Cuarta parte* (1614) no será ya como las tres primeras. La imprime, como la segunda edición de la *Tercera*, Miguel Serrano Vargas, a costa del librero Miguel de Siles, que un año antes había financiado una nueva edición de las *Rimas* con el *Arte nuevo* bastante corregido. La aprobación, privilegio y tasas son solicitadas por el autor de comedias Gaspar de Porras, viejo amigo de Lope, que firma además una dedicatoria al duque de Sessa diciendo: «Para satisfacer al autor de este libro del poco gusto que tiene de que se impriman las cosas que él escribió con tan diferente intento, no hallé medio más eficaz que dirigirle a V.Ex. a quien tanto ama, debe y desea servir» (*apud* Dixon, 2013c: 98). Sabemos, porque se conserva el borrador de la dedicatoria, que esta

fue redactada por el mismo Lope, y no sería extraño por esto, y por su contenido y estilo, que el prólogo «A los lectores», sin firmar, fuera también suyo (Dixon, 2013c: 98), en una estrategia de ocultación autorial o voluntaria falsa atribución que vemos en Lope bastante a menudo.

La portada de este nuevo volumen incluye un título revelador, *Doce comedias de Lope de Vega Carpio… sacadas de sus originales. Cuarta parte*, que posterga la declaración de pertenencia a la serie que antes otros habían comenzado a publicar, y en la que destaca la coletilla *sacadas de sus originales* (por originales se entendía los manuscritos que se entregaban a las autoridades públicas de cada ciudad para pedir el permiso de representación, y que solían ser los mismos autógrafos vendidos por el poeta al autor de comedias [Giuliani, 2002: 15]). El nombre del dramaturgo aparece en la portada acompañado del título de «familiar del Santo Oficio», que Lope ostentaba desde 1608, probablemente gracias a la influencia del duque de Sessa, y que a partir de la edición de la *Jerusalén conquistada* (1609) nunca faltaba en sus frontispicios. Este cargo daba, como ya explicamos, prestigio social y representaba a su vez limpieza de sangre (García Aguilar, 2009: 147). Este elemento formal no aparecía en las partes anteriores, por lo que es otro componente que el lector podría vincular a las obras poéticas y narrativas de Lope a la vez que lo alejaba de las ediciones previas (Giuliani, 2002: 10).

Participando subrepticiamente en la impresión de esta Parte nuestro dramaturgo se aseguraría el controlar qué se publica y poder revisar hasta cierto punto el contenido y el esmero que se dedica a su obra, pero desvinculando su imagen pública de la impresión de un género que es tenido aún como menor, y que en España solo se había publicado en ocasiones muy contadas antes del comienzo de la aparición de sus *Partes* de comedias (*vid.* estas excepciones en Campana, Giuliani, Morrás y Pontón, 2004: 33). Por todo esto señala Victor Dixon (2013c: 99-100) que lo más probable es que la recopilación y edición de esta *Cuarta parte* hayan sido fruto de la colaboración entre Porras y el propio Lope, con ayuda del duque de Sessa, y que por lo tanto sea esta la primera participación de Lope en la publicación de sus comedias. A las comedias de esta edición de la *Cuarta parte*, y no a las de la novena, pues, estaría aludiendo Lope, como señaló Dixon y afirman Giuliani en la introducción a su edición (2002: 13) y Pedraza (en Vega, 2015a, II: 265), cuando escribió en su «Égloga a Claudio», presente en *La vega del Parnaso*: «Dediqué las primeras, finalmente, / al duque excelentísimo de Sesa» (Vega, 2015a, II: 265), pues aunque no las imprimiera él directamente, sería una edición «autorizada» indirectamente por su autor.

Las primeras ediciones de las partes quinta y sexta salieron de forma desordenada: la *Parte sexta* salió unos meses antes que la *Quinta* y esta contenía obras de varios autores. Es por estas *Partes* por las que Lope se querelló, como hemos visto, contra Francisco de Ávila en el famoso pleito que perdió. La tercera edición de la *Sexta parte*, sin embargo, aparece en el título como corregida y enmendada por los originales del propio autor, utilizando la misma expresión que la portada de la *Cuarta parte* y publicitándose por la buena calidad de sus textos (en cuanto a la veracidad de su autoría y su limpieza de errores). Por esto no descartan los editores modernos de la *Sexta parte* que Lope fuera el impulsor de esta reedición corregida de esa parte, como lo había sido de

la cuarta (Giuliani y Pineda, 2005: 17). Dixon, a diferencia de Amezúa y de Giuliani y Pineda, sugiere que el editor y autor del prólogo de esta tercera edición de la *Sexta parte* fue Francisco de Ávila, quien habría adquirido de Riquelme originales que este ya no utilizaba en las tablas, de donde se explicaría la alusión a estas «originales del propio autor» (Dixon, 2013c: 102). Por el descuido que había mostrado Francisco de Ávila en las impresiones de las partes quinta y sexta que había llevado a cabo y la obsesión de Lope por la corrección y pulcritud de su obra en las prensas, nos inclinamos a dar la razón a los editores de PROLOPE en que bien pudo ser Lope el que estuvo detrás de esta edición corregida, y no Francisco de Ávila. De estar en lo cierto, esta *Sexta parte* sería una estrategia editorial más, con Lope en la sombra, dentro de esa gran operación propagandística que llevaba a cabo en todos los frentes.

A falta de dilucidar lo que Lope había de decir en 1621, podemos afirmar que no participó de modo alguno en la edición de las *Partes V* a *VIII*, a excepción de esa edición enmendada por los originales del autor que queda en suspenso. El fracaso en impedir la publicación de las ediciones de Francisco de Ávila lo lleva a tomar la decisión de acaparar él mismo el negocio que sus obras estaban alimentando en la imprenta. El 1 de abril de 1617 consigue la primera aprobación de la *Novena parte* de sus comedias, y a finales de ese mes escribe a Sessa: «el [libro] de las comedias va famoso, y se dirige a Vuestra excelencia con una brava epístola y armas de Córdoba en la fachada» (Vega, 2018a: 463), recibiendo la tasa el 13 de julio de ese año el tomo impreso por la viuda de Alonso Martín y a costa de Alonso Pérez. Podemos decir, con García Reidy (2013c: 338), que «con su implicación directa en la impresión de su teatro Lope empezó a construir [...] una "autoría bibliográfica"».

Más allá de la participación directa en la publicación de sus comedias o su autorización, en el caso de algunas de las *Partes*, Lope organiza una serie de estrategias de escritura y editoriales en aras de conseguir diferentes propósitos o aspirar a determinadas situaciones. No olvidemos que la producción del Fénix podía determinar desde el cambio de tendencia y de gusto en el teatro nacional, que deja fuera a quien no siga sus premisas, como Cervantes, o determinar totalmente la fortuna de una compañía teatral, como la de Antonio de Riquelme, a quien Lope llega a salvar del encarcelamiento componiéndole rápidamente los autos para el Corpus de 1608. Teniendo en cuenta este poder de Lope, debemos considerar, también, que a veces la estrategia de redacción no esconde una voluntad estilística ni de cierta autoproyección de cara a su imagen social como poeta de un tipo o de otro, sino que se guía simplemente por el cumplimiento de una serie de elementos circunstanciales. La finalidad, hasta cierto punto, era contentar a sus clientes, fueran estos empresarios teatrales que pagaban bien su trabajo o estamentos de poder de quienes ganar la benevolencia y que le conferían, trabajando a su sombra, un estatus social diferenciado.

La estrategia teatral clave de la publicación de sus comedias lleva aparejadas otras operaciones. La primera, ya comentada, es el intento por la vía legal, el pleito contra Francisco de Ávila. Otra de ellas, de la que también hemos hablado, es la fijación de las obras que han salido de su pluma, que realiza en el prólogo de *El peregrino en su patria* (1604), estableciendo su corpus de comedias para marcarlas como suyas y descartar a la vez las falsas atribuciones y el uso fraudulento

OLMEDO CLÁSICO

de la marca *Lope*. En esa misma obra narrativa, en su parte final, podemos apreciar otra operación en su faceta dramatúrgica, con las numerosas y convencionales alabanzas que dirige a varios autores de comedias en la despedida: al final del libro V, tras finalizar la historia de los protagonistas, indica que las ocho primeras noches tras la boda de estos se representaron ocho comedias suyas que saldrían en otra parte «por no hacer aquí mayor volumen», y detalla los directores de compañías (reales, no ficticios) que las interpretaron, con sus respectivas alabanzas (Porras, «Autor famoso»; Alcaraz, «único representante y de sutil ingenio»; Pinedo, «maravilloso entre los que en España han tenido este título»; Cisneros, «a quien desde la invención de las comedias, no hace comparación alguno»; Ríos, «mar de donaire y natural gracia»; Villegas, «celebrado en la propiedad, afectos y efectos de las figuras»; Santander, «digno de ser oído»; Granados, «gallardo, galán, gentil hombre, y de la tierra del Peregrino»; Vergara, «general en todo género de representaciones» y Pedro de Morales, «cierto, adornado y afectuoso representante») (Vega, 1973: 481-482). Lope parecer querer congraciarse con los poseedores de sus originales teatrales.

c) Publicación del *Arte nuevo*

La redacción del *Arte nuevo* es una estrategia fundamental de defensa de su postura, manifiesto de su manera de concebir el arte teatral, alegato contra el arte desde el arte, a favor de la potestad del vulgo pero también de la tradición, discurso de convalidación de su teatro como literatura, etc. Hablaremos del *Arte nuevo* al abordar las estrategias literarias, pero no podemos dejar de señalar aquí, como estrategia editorial, un elemento que no se suele recordar a menudo: Lope no solo compuso el *Arte nuevo* como estrategia de proyección pública, a petición de un público muy exclusivo de literatos, escritores y nobles de una academia madrileña ante los que tenía que presentarse entre la justificación y el orgullo de autor, sino que realizó otra operación más, que podemos entender como estrategia editorial, de alcance social más amplio. Si Felipe Pedraza tiene razón en su hipótesis sobre la datación del opúsculo, Lope habría decidido publicarlo precipitadamente junto a sus *Rimas* en la edición de 1609, a pesar de ser un texto, como tantas veces se ha señalado, apresurado y escrito de forma rápida[11], copiando los modelos de manera casi literal[12] y con bastantes errores[13], y que fue concebido como un discurso retórico más que estético, con limitado valor literario, en suma. Debemos preguntarnos, por tanto, a qué obedece la inclusión del opúsculo en un volumen eminentemente lírico, género literario por excelencia del siglo XVII, y tratar de comprender, incluso, cómo el *Arte nuevo* se convierte en algo diferente tras su

11 Recordemos al maestro Rozas (1976: 51): «fue escrito en una mañana y una tarde, o quizás en una mañana sólo, con el tiempo justo para acudir a la reunión de la Academia», o antes a Schack o Montesinos (1967: 6-7): «con rapidez vertiginosa».

12 Ya Morel-Fatio (1901) señalaba los pasajes traducidos de Robortello, y en su edición Felipe Pedraza y Pedro Conde (en Vega, 2016) detallan al máximo este aspecto de las fuentes de Robortello y Evancio-Donato en los comentarios a Terencio (sea desde su original latino, como señala Pedraza [en Vega, 2016: 205], sea también en la traducción al español de Simón Abril [*vid.* Rubiera, 2009], como plantea Conde [en Vega, 2016: 669-670]).

13 Pedro Conde se encarga de demostrarlo (2010: 48-52 y en Vega, 2016: 227-229 y 669-670).

paso por la prensa, o que hay que aprehender desde otro punto de vista y probablemente otra genericidad. Probablemente Lope quiso sacar rentabilidad de su discurso, incluyéndolo como reclamo en la venta de las *Rimas*, porque era consciente de que era su teatro lo que atraía a un público más extenso, y sabía también la polémica que la nueva forma que se había impuesto había suscitado entre aristotélicos y moralistas detractores del teatro. Por eso se entiende que aunque el *Arte nuevo* no esté, posiblemente por incluirse a última hora, en el índice del volumen de las *Rimas*, sí está en la portada, como gancho comercial (Pedraza, 2009: 78).

No conocemos ninguna edición suelta del discurso, pero lo cierto es que Lope decidió publicar la obra, con vistas a una rentabilidad, pero también como modo de fijación y afirmación de lo dicho en la academia. Mucho se ha discutido sobre el carácter no doctrinario o de manifiesto del texto por su cualidad de circunstancial y el público concreto (para algunos, como para Rozas o Froldi, algo malintencionado, para otros, como Pedraza [en Vega, 2009a: 55-57] seguramente favorable) al que iba dirigido, no obstante, Lope decide que el *Arte nuevo* sea parte de su corpus a la altura de las propias *Rimas*, y que esté disponible a todo el mundo que quiera acercarse a él para saber lo que dice de su propio teatro o poética dramática. La publicación no es solo una manera de asegurar que las palabras pronunciadas en un espacio cerrado no se tergiversen, sino que además es una estrategia para darles valor e insertarlas en la posteridad.

Creo que Lope es consciente de que el *Arte nuevo*, con su publicación, será el único texto directo que sus contemporáneos —y las generaciones posteriores— podrán leer como una declaración específica y completa sobre su teatro en su propia voz. Lope introduce muchos elementos de teoría dramática e ideas sobre el teatro en sus comedias y otros escritos, lo que Evangelina Rodríguez (en Vega, 2011: 236) llama «poética invisible»; no hay más que acudir al libro de Pérez y Sánchez Escribano, *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática (a base de cien comedias)* (1961), al recopilatorio de Pedraza y Rodríguez Cáceres, *El teatro según Lope de Vega* (2009) o a la edición por Case de *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega* (Vega, 1975b) (de las que Sáez Raposo [2011] hace el estudio en cuanto al contenido sobre teatro), pero el *Arte nuevo* es la obra en la que el *ethos* (y nunca mejor utilizado el término, puesto que es una obra eminentemente retórica) se configura como el de un dramaturgo hablando de su trabajo, donde departe en primera persona sobre su trabajo teatral.

Lope decidió que fuera este, y no otro, el texto que representara sus ideas sobre el teatro. Tuvo toda una vida para haber compuesto con detenimiento y esmero una obra exponiendo sin ambigüedad y defendiendo su escritura dramática —y quizá lo hiciera aunque no se publicara, según podríamos interpretar de las palabras de Montalbán en su *Para todos*: ««frey Lope de Vega Carpio, con la gran noticia que en esta parte tiene, ha escrito copiosa y científicamente un tratado solo en abono de este ilustrísimo arte y ejercicio [el teatro], a cuya edición, que saldrá muy presto, me remito…» (*Para todos*, edic. 1645, fol. 279 *r.*). Esto se escribía en 1632» (Rennert y Castro, 1968: 339)—, pero fue el *Arte nuevo* el único que estratégicamente quiso publicar y dejar como legado.

Entendido así el *Arte nuevo*, desde su publicación como estrategia, el «carácter del género

OLMEDO CLÁSICO

oratorio circunstancial» del que hablaba Orozco (1978: 58) vira con el paso por las prensas hacia una escenificación editorial de un discurso hecho poema. Lope introduce el opúsculo en una edición de lírica culta y refinada de poeta serio, y se encarga de añadir en el título «Dirigido a la Academia de Madrid» tras «Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo». Con la publicación y el paso a la comunicación escrita del *Arte nuevo* se produce la literaturización del discurso, pues la textualidad que le imprime (literalmente) la fisicidad de su escritura varía muchos mecanismos de recepción y transmisión. La audiencia se ficcionaliza («there exists a tradition in fictionalizing audiences that is a component part of literary tradition», dirá Walter J. Ong [1975: 12]) en dos sentidos. Por un lado la audiencia original de la Academia de Madrid a la que Lope alude en el público tendrá que ser imaginada por el lector, creando en su lectura el contexto desde una imaginación que no ha presenciado la escena ni el público concreto que la formaba. Por otro, la nueva audiencia receptora del *Arte nuevo* se formará a sí misma como grupo de lectores observadores de una comunicación entre Lope y una Academia que en último término y en el ámbito de la pragmática es ficticia, en cuanto es recreada en la lectura.

En este sentido y en la comunicación literaria que se da en la lectura del *Arte nuevo* en el tomo de las *Rimas* de 1609, la obra es un discurso ficcional, porque lo es su audiencia; lo es la temporalidad en que se expresa el texto, que es un falso presente, un *ahora* ficticio, pues Lope expresó esas ideas determinadas en un momento muy concreto, que ya no puede ser nunca el momento de lectura, y ese presente original en la Academia determinó el contenido y el tono del discurso, que leído posteriormente en su versión publicada, aunque contenga exactamente las mismas palabras, queda fosilizado en su sentido pero condicionado por lo que suma a su significación la voluntad de su publicación, que también suma intención de significado. Y lo es también el *yo* enunciador, que ya no es Lope en persona tomando la palabra, sino una voz enunciadora que pasa a ser yo poético, inserto en un texto escrito en verso, dentro de un volumen de rimas, en un contexto de poesía culta barroca. El yo se ha convertido en un ausente que ha dejado su aura plasmada en la imagen de la escritura, a modo de huella del yo. El orador se ha convertido en el texto en personaje, al que imaginamos pronunciando su discurso en una escenificación que configuramos en la lectura. La pérdida de la oralidad hace que el *ethos* se haga inmutable y quede establecido en un yo estable y mitificado que representa al Lope de finales de 1608 e inicios de 1609.

La inclusión del *Arte nuevo* en el volumen de las *Rimas* produce también que la defensa de la heterodoxia de su fórmula teatral y la asunción del mercado como nuevo espacio literario se traslade también a su lírica y su característica variedad. La poética que defiende Lope en el *Arte nuevo* para su teatro es por tanto válida igualmente para su poesía lírica, que mediante las nuevas estrategias de publicación y la manipulación por el autor de todo lo asociado a ellas provoca el paso del modelo cortesano de Castiglione-Boscán-Garcilaso a los círculos académicos de los doctos, hasta terminar en los caminos del amplio mercado editorial.

El caso de la publicación del *Arte nuevo* pone en evidencia la diferenciación necesaria entre la intencionalidad creadora y las estrategias

OLMEDO CLÁSICO

editoriales, con una voluntad distinta a la original en muchos casos. En *La vega del Parnaso* encontramos también un buen ejemplo de este tipo de estrategia extratextual en la que la intención editorial es diferente a la original. El «Poema al nacimiento del Príncipe» es la primera obra por encargo que nos encontramos en dicho libro. Es este el poema más antiguo de la colección, de abril o mayo de 1605 —recordemos que *La vega* está publicada póstumamente en 1637 y proyectada por Lope, que tengamos noticia, desde 1633—. Es un encargo del ayuntamiento y el arzobispado de Toledo para celebrar el nacimiento del heredero a la corona, el futuro Felipe IV, el 8 de abril en Valladolid. Su calidad de encargo evita la pregunta de por qué escribe Lope el poema, y la motivación de su primera publicación en la «Relación de las fiestas que la imperial ciudad de Toledo hizo al nacimiento del Príncipe» se conecta con «el deseo de figurar en la sociedad toledana y de hacerse notable a los ojos del arzobispo don Bernardo de Sandoval, tan próximo al poder y tan interesado en las cuestiones literarias», como dice Pedraza (en Vega, 2015a, I: 284), pero ante los más de treinta años que transcurren hasta su publicación en *La vega* y la gran distancia temporal que lo separa de la mayoría de textos restantes de la colección, cabe preguntarse por qué lo incluye en esta obra de vejez. Probablemente esta maniobra no tenga que ver tanto con el encargo original y sus clientes, sino más bien con el dedicatario y protagonista del poema, Felipe IV. Antes siquiera de atender al contenido del poema laudatorio del Príncipe, podemos decir que su incursión en *La vega* es una forma de mostrar al ya rey Felipe IV, ante cuya falta de atención arremete Lope en varias ocasiones en la obra, que incluso desde su mismo nacimiento ya estaba el poeta loando su figura y ejerciendo a su servicio.

d) Otras publicaciones

Otras estrategias extralingüísticas y editoriales tienen que ver con qué escribir y publicar, independientemente del contenido concreto de las obras: nos referimos a qué géneros, qué estilos, qué temas, etc., pues estos no son escogidos azarosamente, sino generalmente con una intención determinada que podemos asociar a la figura en la que Lope quiere convertirse a ojos de la sociedad, de los nobles o de la monarquía. Dos casos muy claros podrían ser la escritura de comedias históricas de tema contemporáneo en los casos que no son encargos, y que fácilmente podríamos vincular a la ambición de Lope de conseguir el puesto de cronista real, y por otro lado el giro que quiere dar Lope en su carrera con la publicación, en un breve periodo de tiempo, de tres obras con las que pretende coronarse como poeta serio y que escribe también para un público culto, en géneros mayores, en estilo elevado y sobre temas importantes: la *Arcadia*, *La Dragontea* y el *Isidro*.

Las comedias españolas sobre historia contemporánea son, respecto al resto de Europa, mucho más numerosas, y están dirigidas, al igual que las inglesas, al público mucho más amplio y variado del teatro comercial, no a los círculos políticos cerrados en que se mantenían las italianas y francesas (Pedraza, 2012: 6-7). Esto se explica parcialmente por el papel que desempeña Lope en el corpus del género, contribuyendo con su feracidad habitual a desequilibrar la balanza, pues es un subgénero dramático que era muy de su agrado. Esta abundancia se puede explicar, con Lázaro Carreter (1966: 19), porque «Lope sueña con su pueblo el sueño imperial y canta, sin temores, las hazañas heroicas», o atendiendo a que muchas de

OLMEDO CLÁSICO

esas obras fueron encargos directos de familias o personas concretas, y a que Lope, como atestigua en varios lugares de forma directa, como ya hemos repetido, optó en diferentes épocas al puesto de cronista real, y como tal se quiso presentar en muchas de sus obras.

Un ejemplo claro es *El triunfo de la fe en los reinos del Japón* (1618), ensayo histórico con el que el poeta aspiraba a mostrar sus habilidades en esta tarea en aras de conseguir el puesto de cronista real, como vemos en la carta que envió al duque de Sessa por entonces: «Mi estudio estos días ha sido una historia de unos mártires, o digamos *Relación*, a que ha obligado haberme escrito unos padres desde el Japón. […] Pienso que agradará: que también sé yo escribir prosa historial cuando quiero» (Vega, 2018a: 484-485). Hay varias comedias de historia contemporánea compuestas sin encargo o sin la pretensión de ofrecer un servicio particular a una familia o a la corte, algunas sobre victorias militares de España fuera de la Península, como *El valiente Céspedes*, *La Santa Liga*, *Los españoles en Flandes* y *El asalto de Mastrique*, otras que narran una victoria diplomática, como *Carlos V en Francia*, o la conversión entendida como victoria religiosa en *El bautismo del príncipe de Marruecos* (Usandizaga, 2014: 277-278). Lope no perdió ocasión de demostrar sobre las tablas su conocimiento de la historia en su especial carrera hacia el puesto de cronista, y en consonancia con esta actividad comenzó igualmente a teorizar y defender la utilidad y la necesidad de la relación entre teatro e historia. Para la loa de la segunda parte de la *Historial alfonsina* que le encargaron, Lope sugirió, como demuestran los documentos conservados, el tema de «la utilidad de las comedias historiadas», que era uno de los caballos de batalla utilizados en la defensa del teatro. Por las mismas fechas en que recibió el encargo de esta comedia doble, entre 1617 y 1622, fue cuando Lope comenzó a teorizar sobre esta utilidad (Ferrer Valls, 1993: 92-93 y 392). La dedicatoria a *El primer rey de Castilla* es una buena muestra de cómo en sus dedicatorias de estos primeros años del reinado se explaya «en la defensa de la función de la historia llevada al teatro, «que hace resplandecer la ilustre sangre»» (Ferrer Valls, 2012: 54), o la dedicatoria de *La campana de Aragón*, publicada en 1623 en la *Parte XVIII*.

A pesar de sus esfuerzos, no solo no consiguió el Lope aspirante a cronista real el ansiado cargo, sino que su concepción de la historia dramatizada, o más bien de las comedias historiadas, que incluía el derecho a la libre fabulación en aras de mantener el interés del público, le produjo no pocos disgustos, lo cual no resulta demasiado extraño habida cuenta de su concepción del teatro histórico. No sorprende en absoluto, por tanto, conocer que hubo familiares disconformes con el retrato que las comedias ofrecían de sus heroicos antepasados, como ocurrió con *El valiente Céspedes*[14] y *Los porceles de Murcia*, o la prohibición por mandato del rey y posterior enmienda por parte de Antonio Hurtado de Mendoza para la representación en Palacio de la comedia hoy desaparecida sobre la muerte de Gustavo Adolfo II de Suecia en la

[14] En el prólogo *Al lector* de esta tragicomedia trata Lope el asunto, justificándose y utilizando a los antiguos como *auctoritas* para su fabulación (*vid.* ficha correspondiente en Vuillermoz [dir.], «Idées du théâtre»).

batalla de Lützen (Ferrer Valls, 2012: 55-59; Vega García-Luengos, 2012: 66).

En lo que respecta a la publicación consecutiva de la *Arcadia*, *La Dragontea* e *Isidro*, no cabe duda de que es fundamental la circunstancia de la prohibición de representar comedias desde noviembre de 1597 a abril de 1600, al principio solo en la corte madrileña debido al luto por la muerte de la hija de Felipe II, Catalina de Saboya, y después en todo el reino por la polémica que se generó respecto a su licitud. Este impedimento podía afrontarlo Lope cultivando cualquier otro género, pero decidió aprovechar la circunstancia para aparcar su lado más popular, el de los romances y comedias tan conocidas ya en la época, y optar por la publicación de géneros más importantes, por el bucolismo, la épica y la hagiografía, y de esta manera iniciar una carrera de poeta serio, ganar una respetabilidad y un público más selectivo de nobles cortesanos y potenciales mecenas dentro de los círculos de poder, fueran refinados cortesanos, nobles militares, cargos eclesiásticos o autoridades institucionales. No es casualidad que Lope ligara cada una de estas tres obras a un poderoso patrón a través de su dedicatoria: *Dragontea* dedicada al heredero al trono (el futuro Felipe III), *Arcadia* al duque de Osuna y el *Isidro* a los gobernantes de Madrid. Todo esto se va revelando como una amplia estrategia de recopilación de valor simbólico a través del moldeado de su imagen social.

Está claro que Lope aprovecha la coyuntura de la prohibición de las comedias y del cambio de reinado para diseñar y proyectar, con la fama previa ya a sus espaldas, una imagen mejorada, que revalorizara su percepción y le hiciera elevarse en la escala social, posicionándose más cerca de nobleza y monarquía. Hay incluso quien ha interpretado, como Sánchez Jiménez, Wright o Carlos Gutiérrez, la estrategia editorial de Lope con la publicación de la *Arcadia, La Dragontea* y el *Isidro*, dentro de los *career studies*, como un intento de configurar su carrera literaria en el espejo de la *Rota Vergilii*. No parece, sin embargo, coherente amoldar un esquema genérico progresivo triple a tres obras que solo pueden encajar en dos de esos compartimentos genéricos, con lo que la *rota* quedaría incompleta, sin ninguna obra que se pueda asemejar o parangonar siquiera genéricamente a las *Geórgicas*, además de que, considerando la trayectoria lopiana posterior, en la que continúa con las comedias, y publica poesía lírica y burlesca, el seguimiento de la «rueda virgiliana» no parece encajar mínimamente en la estrategia seguida por Lope. Sí podía estar tratando de imitar en esta época, además de a Virgilio, a los tres grandes autores italianos que él consideraba fundamentales: Sannazaro (*Arcadia*), Torcuato Tasso (la *Jerusalén*) y Ariosto (*La hermosura de Angélica*, que sigue a su *Orlando*). Toda parece indicar que la última había empezado a escribirla al menos en 1598. En esta tarea estaba (quizá escribiendo las tres a la vez) cuando se le cruzó la necesidad o posibilidad de escribir otras dos obras, la primera un seguro encargo (la *Dragontea*), y la segunda un posible encargo o una iniciativa propia en la construcción de su pose de poeta madrileño por antonomasia, que canta al futuro santo de la ciudad: el *Isidro*. Con este último quiso ensayar en español la fórmula del poema épico cristiano, siguiendo los modelos que él mismo cita en su prólogo: Sannazaro (*De partu Virginis*), Vida (la *Christias*) o Battista Mantuano (la *Parthenice Mariana*).

Lo que sí es cierto es que Lope exploró con la publicación de la *Arcadia*, la *Dragontea* y el

OLMEDO CLÁSICO

Isidro un nuevo nicho en el campo literario. El nicho lopiano aprovecha la fama conseguida con sus romances y comedias para crear un estilo reconocible y consumible, una «marca *Lope*» que se imprima después en todo lo que acompañe a su obra, y que se traslade a los círculos en los que a Lope le interesa asentarse (*vid.* Sánchez Jiménez, 2009). La imagen de poeta culto y la elevación progresiva de sus obras se manifiesta en diversos elementos. Por un lado lo vemos en la elección del tema histórico y de hazañas bélicas en *La Dragontea* y en la conciencia y opinión general de que era la épica el género mayor y mejor valorado[15] (además de su constante vuelta a la historia contemporánea que ya hemos visto en las comedias historiadas por la intención de mostrarse como cronista capaz —aunque en este caso no acertara Lope, pues tuvo que publicar la obra fuera de Castilla por ser controvertidos su contenido histórico, su reparto del mérito de la victoria [*vid.* Sánchez Jiménez, 2008b] y su visión de Drake—). Además, esta imagen de poeta culto y progresiva elevación se manifiesta en el parangonarse al Virgilio de las *Bucólicas* con las églogas neoclásicas y el ambiente pastoril refinado y culto de las prosas y versos de la *Arcadia*, así como en la vastísima erudición que esta obra muestra, con sus tablas de referencias eruditas incluidas. Por último esa misma imagen de poeta culto se manifiesta en la selección de un tema hagiográfico que le vincula por un lado a Madrid y todos los madrileños (que era la tierra de Lope y la corte real castellana durante la mayor parte del tiempo que duró su vida), y por otro a la grandeza en la humildad y la sencillez[16], que vincula consigo y con su estilo poético, en una toma de posición respecto a la tradición.

La redirección de su carrera y su fama desde los géneros populares a los más elevados, reconvirtiendo su imagen a la de poeta culto, la lleva a cabo Lope no solo en la práctica de la redacción y publicación de nuevas obras como las tres comentadas que encajan con el nuevo perfil y nicho que trata de construirse, sino también con la defensa explícita y teórica del género lírico en su «Cuestión sobre el honor debido a la poesía» dirigida a Arguijo y publicada en las *Rimas*, donde hace alarde de su nueva proyección de poeta-filósofo.

e) Paratextos no lingüísticos

Lope reivindica explícitamente su autoría y la conciencia autorial y simbólica de su marca de forma no lingüística en los paratextos de algunas de sus obras. Un ejemplo claro son algunas de sus *Partes de comedias* y las *Rimas* con el famoso signo del sagitario, signo zodiacal de Lope. En consonancia con la estrategia editorial de la publicación de sus *Partes* de comedias en primera persona, la primera edición de una parte que presenta el emblema de sagitario en la portada es la *Novena* (1617), que es también la primera que él se encargó directamente de mandar imprimir. En ella aparece bien visible el mismo símbolo del centauro o hipocentauro (Brito, 1996: 376) que había utilizado ya en la edición de las *Rimas* de 1604, con la misma

---

15 Lope sabía que era en el *epos* donde debía triunfar si quería ser considerado como primer poeta de la poesía nacional, de ahí que compusiera cuatro modalidades distintas de poema heroico entre 1598 y 1609, *La Dragontea*, el *Isidro*, *La hermosura de Angélica* y *La Jerusalén conquistada* (*vid.* Ponce Cárdenas, 2010: 19).

16 El *Isidro* se muestra en este aspecto ejemplo claro de contradicción entre imagen proyectada y enunciada y realidad textual, pues no cumple como texto la supuesta sencillez de que tanto hace gala.

OLMEDO CLÁSICO

orla con el lema de «Salubris sagita [sic] a Deo missa» («Saludable es la flecha enviada por Dios») (*vid.* Vega, 1617, portada), lo cual evidencia la cualidad de firma del autor que tenía la viñeta para Lope y la estrategia simbólica que estaba llevando a cabo desde el paratexto. En la edición de las *Rimas* de 1602 el lema era aún «Arte y naturaleza», cambiado en 1604 en una «tácita y «dispositiva» declaración de principios» por este «más afirmativo y arrogante» (Novo, 1998: 276, n. 60). Así explica Pedraza la frase latina que acompaña al centauro en ciertas obras (además de la *Novena parte* y las *Rimas* de 1604, la *Jerusalén conquistada* [1609], la edición de la *Onzena parte* de Madrid, 1618 de la viuda de A. Martín de Balboa y A. Pérez, alguna de las tiradas de la *Dozena parte de las comedias*, la edición madrileña de 1620 de la viuda de A. Martín de la *Trezena parte*, la edición madrileña de la *Parte diecinveve, y la mejor parte de las comedias* [1625], etc.):

> La leyenda […] puede tener alguna relación con el mundo poético, ya que los centauros, considerados a menudo símbolo de la barbarie, son también depositarios de misteriosos saberes y se dedican con frecuencia a la música, la medicina y la adivinación, como los antiguos vates (Pedraza en Vega, 1993-1994, t. I: 124, n. 5-6).

Yolanda Novo también toma al centauro como símbolo de cualquier poeta, como servidor del dios Apolo, en trance de crear inspirado por las musas, y tiene en cuenta que sagitario es el símbolo zodiacal de Lope, pero más aún, interpreta toda la viñeta como estrategia de autorrepresentación simbólica, sustituyendo la presentación tradicional del frontispicio, el relato, por otra más codificada pero de igual peso autorial, en tanto en cuanto liga el emblema con una marca y un nombre, Lope de Vega, y a este con unos valores y una esencia poética: «esta exhibición de sí mismo seguramente compensase la ausencia de su retrato en este frontispicio, cosa bastante habitual en otros libros de "rimas" suyos. Lo que viene a querer decir, ya desde la apertura del libro, algo así como "aquí estoy yo, el poeta de los dioses, con mi concepción personal de lo poético"» (Novo, 1998: 276, n. 60). Como dirá Anne Cayuela (2009: 381), quien mejor ha estudiado los paratextos en nuestra literatura áurea, «se trata de un símbolo editorial, símbolo de su derecho de autor, de quien redacta obras para publicarlas, y desea ejercer un control sobre su producción en tanto que producto comercial».

Otras estrategias paratextuales son los retratos y otro tipo de imágenes que introduce en los paratextos de muchas de sus obras, en un momento histórico que Pierre Civil definió como la «era del frontispicio» (*apud* García Aguilar, 2006b: 19), en el que las efigies cobran un gran valor. Muchas de ellas tendrán que ver con la nobilización que

OLMEDO CLÁSICO

ESTE GIRON PARA EL SVELO. SACO DE SV CAPA EL CIELO

ARCADIA,
PROSAS, Y
VERSOS DE LOPE
de Vega Carpio, Secretario del
Marques de Sarria.
CON VNA EXPOSICION
de los nóbres Hiſtoricos, y Poeticos.
A DON PEDRO TELLEZ
Giron, Duque de Oſuna. &c
CON PRIVILEGIO.
En Madrid, Por Luis Sanchez:
Año 1598.
Vendeſe en caſa de Iuan de Montoya.

DE BERNARDO ES EL BLASON LAS DES DICHAS MIA SON

Lope pretende para sí mismo, adjudicándose un linaje nobiliario por diferentes vías. Si bien es verdad que sus descendientes llegaron a Castilla desde «la montaña», pues eran cántabros, lo cual ya añadía ese elemento de limpieza de sangre que caracterizaba a ojos de la sociedad a los habitantes de esas zonas, era bien conocido por todos que su familia era humilde y su padre un bordador. Lo primero que hizo Lope para ennoblecerse fue añadir desde cierto momento a su nombre el apellido «Carpio» («discutible aditamento», como dirá Simón Díaz [1983: 40]), que utilizaría con regularidad. En consonancia con esto, empezó a imprimir sus libros con el supuesto escudo de armas de Bernardo del Carpio en la portada, un escudo con diecinueve torres, que subrayaban, de manera un tanto ridícula, la nobleza por abundancia, como si existiera una proporción directa entre número de torres y nivel social. Aunque el escudo era verdadero, no invención del Fénix, como se ha creído a veces (Sánchez Jiménez, 2018: 37-38), él lo usaba de manera poco lícita, con el agravante de que era de conocimiento de todos el origen no nobiliario de Lope y por tanto quedaba en evidencia la fabulación. Se contrapone, además, al escudo de los Girón, linaje de su dedicatario, que se sitúa en la parte superior de la portada, con el lema «Este girón para el suelo / sacó de su capa el Cielo», y que es, este sí, verdadero. El escudo de los Girón vuelve a aparecer, con el mismo lema en los laterales, al final de la obra.

Lope imprimió el escudo del Carpio en la *Arcadia* (1598), *La Dragontea* (1598), el *Isidro* (1599), *La hermosura de Angélica* (1602), *El peregrino en su patria* (1604) y la *Jerusalén conquistada* (1609), en las dos primeras en la portada y en las restantes bajo su retrato, y volvió a referirse a él en otras obras, la primera, *El casamiento de la muerte y hechos de Bernardo del Carpio*, como dirá Morby (en Vega, 1975a: 227), donde leemos «[REY ALFONSO:] ¿Cuántos castillos has ganado? [BERNARDO:] He sido / dichoso en esto: diez y nueve tengo; / todos los doy, mi padre sólo pido» (Vega, 1966: 70). En la propia *Arcadia* hace alusión a ello: «Este ligero que sobre aquel caballo juega la espada, y en cuyo pavés resplandecen diez y nueve castillos en campo rojo, es el leonés Bernardo del Carpio» (Vega, 1975a: 227), igual que en la epístola al contador Gaspar de Barrionuevo: «Pobre nací: bien ayan mis mayores; / dezinueve castillos me an honrado» (Vega, 1993-1994, II: 295). Cito las *Rimas* por la edición de Pedraza, aunque la última, de Sánchez Jiménez y Rodríguez-Gallego en la RAE, es de 2022 (Vega, 2022b).

En la misma portada de la *Arcadia*, sobre el escudo aparece una banda con el lema «De

OLMEDO CLÁSICO

Bernardo es el blasón, las desdichas mías son», que parece llevar una reserva implícita a la adjudicación para sí mismo del blasón del Carpio (Vega, 1975a: 227, n. 26), pero desde luego el lema no es suficiente para justificar a Lope o contrarrestar el orgullo con el que luce un escudo que no le pertenece y se atribuye un linaje de tradición en parte fantástica y literaria (él mismo trataría la leyenda en dos comedias, la ya mencionada y *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, o en algunos fragmentos de *La hermosura de Angélica* [2005a: 429 y 711 y ss.]). No lo es a nuestros ojos, aunque entendamos el contexto y la ambición que le movió a ello, pero tampoco lo fue para sus contemporáneos, que no solo no creyeron la argucia de Lope, pues era de sobra conocido su origen, sino que se mofaron de su fabulosa estrategia, como lo hizo Góngora, y probablemente otros autores.

La práctica editorial de la inserción de un retrato del autor en los preliminares de las obras impresas era «uso y costumbre» de la época, como señala Cervantes en el prólogo a las *Novelas ejemplares* (1613). El retrato en los libros termina de difundir la ya muy famosa imagen de Lope, antes constituida virtualmente por su marca «Lope de Vega» y su obra, y después de estas prácticas paratextuales, convirtiéndose en un elemento mitificado también en imagen iconográfica. Comenzaron a abundar los retratos de Lope en las casas, como escribió Pérez de Montalbán (2001: 30) a su muerte: «no hay casa de hombre curioso que no tenga su retrato o ya en papel o ya en lámina o ya en lienzo». El retrato autorial, que se popularizó en los libros impresos entre los siglos XVI y XVII, en parte favorecido por la nueva tecnología editorial, cumple un rol básico en el proceso de consolidación del concepto de autor moderno (Rodríguez Mansilla, 2008: 284-285), el de singularizar la obra y autentificarla.

Así es, también, en el caso de Lope. Los retratos, además, no buscan un realismo naturalista, sino que son estrategias de promoción social que buscan manipular la imagen pública del autor. En el paso, en libros impresos, del grabado renacentista y manierista al barroco, hay un cambio en las portadas, de la composición narrativa al contenido alegórico (García Reidy, 2013c: 226). En esta tradición de codificación y desciframiento simbólico se situaría asimismo Lope.

También en los preliminares de la *Arcadia* imprimió Lope un retrato suyo, que es el primero que conocemos. En su edición príncipe ocupa el reverso del octavo folio preliminar, haciendo frente al primero de texto, y aparecerá también en la segunda edición de la obra y en la primera del *Isidro* (Vega, 1975a: 52). Contrasta

la arquitectura imponente del frontispicio con la modestia del formato de la obra, en octavo, y el retrato de Lope como caballero con el junco flexible que evoca su propia naturaleza dócil y su origen humilde (Profeti, 1998: 46). Que el poeta plebeyo se presentara como noble con escudo de armas puede entenderse en realidad como un paso lógico en su obra pastoril, pues de los romances pastoriles, populares, pasa con la *Arcadia* a una obra bucólica culta, género en el que los libros y poemas solían disfrazar a nobles con nombres pastoriles. Así, el Lope-Belardo que aparece en ocasiones en la *Arcadia* ya no será el de los tan conocidos romances, sino que junto a las representaciones del duque de Alba y sus amores intenta adjudicarse la nobleza de los demás acompañantes en la obra y que normalmente se escondía en la clave pastoril. En las obras siguientes, como el *Isidro*, la *Hermosura de Angélica*, el *Peregrino* o la *Jerusalén*, cambia el retrato por uno de similares rasgos (un Lope joven, con bigote y de aspecto noble con su lechuguilla y su jubón, como perfecto caballero). En *La hermosura de Angélica* (1602), en cuya portada también aparece el segundo retrato con el escudo del Carpio con las diecinueve torres debajo, continúa Lope con la estrategia dignificadora de las tres obras con las que había coronado el siglo anterior con tres géneros elevados, y lleva a cabo una continuación del *Orlando furioso* de Ariosto. Prosigue, por tanto, cultivando la

épica, como en la *Dragontea*, pero con otra temática, y añade a su edición los poemas líricos de las *Rimas*, en concreto los doscientos sonetos (a los que añadirá las églogas, epístolas y epitafios para la edición exenta de las *Rimas* de 1604). A lo largo de los veinte libros de *La hermosura de Angélica* vemos gran cantidad de apóstrofes en los que el yo poético ofrece elogios al nuevo rey Felipe III a cambio de premios y mercedes (Wright, 2001b: 519-520). Como estudia José Lara Garrido (1999: 347-372), la obra puede entenderse en su conjunto (y en virtud de sus paratextos, añadimos) como una autocoronación con los laureles de un poeta erudito.

Donde Lope aparecerá como poeta coronado gráficamente con laureles será más adelante en la única obra en la que se representa a sí mismo haciéndose pasar por otro: en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634), en cuyos preliminares aparece el retrato del supuesto Tomé, con un parecido más que reconocible con los retratos anteriores del Fénix. En este retrato el poeta se representa además mucho más joven de lo que era, tanto el Lope «real», que contaba ya con 70 años, como el supuesto Tomé de Burguillos, que era en su virtualidad un hombre mayor. En ese segundo retrato, el de *La hermosura de Angélica*, repetido más adelante, la única coronada con laureles es la calavera situada sobre la orla que enmarca el retrato de Lope: representa la muerte y se rodea con el lema que comentaremos en el apartado siguiente. Otros retratos que conocemos del Fénix en sus preliminares son el de la *Jerusalén*, de gran despliegue arquitectónico y gran cantidad de emblemas, con Lope como busto escultórico, ya mitificado, y encima de todo esto la dedicatoria a Felipe III. Lope se presenta aquí como un escritor que ha alcanzado ya la cualidad de clásico, inmortalizándose como escultura de medio cuerpo y con toga romana. También los de los *Triunfos divinos* (1625) y *El laurel de Apolo*, ambos retratos más sobrios, con un Lope ya más maduro y con hábito de sacerdote.

El *Laurel de Apolo* y sus preliminares también son claves en el camino de la construcción de una nueva imagen de autor. Lope se olvida de todas aquellas torres y la arquitectura ostentosa de los retratos de décadas anteriores y se presenta, ya con 70 años, como hombre de letras, escritor digno y de rostro severo, ostentando la cruz de Malta de la orden de san Juan que había conseguido, como vimos, gracias a la *Corona trágica* y a una serie de estrategias previas para ganarse la amistad del círculo romano del Papa. La imagen es del mismo I. Courbes

OLMEDO CLÁSICO

que había firmado el retrato de María Estuardo en la *Corona trágica* y que realiza aquí un retrato sobrio con elegantes volutas (Profeti, 1998: 51-52). Destaca en todos los retratos lopescos la ausencia de cualquier símbolo de su actividad como escritor, ninguna pluma o una representación escribiendo[17]. Esto, además de convención de la época (García Reidy, 2013c: 237), responde al deseo de Lope de presentarse ante todo como un noble importante, como una figura más de la elevada élite nobiliaria, y hacerlo por sí mismo, no supeditado a una profesión que le situaría por debajo de los demás, que ocupan su posición por nacimiento. La profusión de retratos de Lope en sus preliminares es lo que le convierte «en el escritor español de su época más obsesionado por dejar constancia de su apariencia física», según Portús (1999: 165).

Finalmente, podemos señalar entre las imágenes simbólicas de los paratextos de Lope, la famosa estampa del escarabajo que se inserta en la *Expostulatio Spongiae*, estampa que vuelve a insertar en el paratexto de su última obra publicada en vida, *La Dorotea* (Cayuela, 2009: 383), lo cual deja marca en los textos en su defensa de su propia participación, y de la presencia de sí mismo escondido en aquellos textos ajenos.

La publicación sucesiva de *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624), con ediciones mucho más cuidadas, material y tipográficamente, con gráficos elegantes y grabados elaborados, con dedicatarios del más alto nivel (Leonor Pimentel y el Conde de Olivares), equiparados a la ambición de las obras, y unidas por compartir en su interior las *Novelas a Marcia Leonarda* y por el soneto «La calidad elementar resiste» con el que cierra la primera y lo repite, autocomentándose, en la segunda, es otra estrategia editorial de Lope en una época en la que era un poeta consagrado en muchos ámbitos pero en la que recibía ataques de los que sentía la necesidad de defenderse y de seguir promocionando su figura y autoexaltándose (Profeti, 1998: 39 y 50; 2000: 683).

La estampa del escarabajo y la rosa, presente en la *Expostulatio Spongiae*, pone de manifiesto cómo Lope organizó también varias estrategias en las que él no intervino como tal, sino que las llevó a cabo a través de las acciones o palabras de otros, pero sin duda con

[17] Es una excepción comprensible, por cuanto tiene de privado, el retrato del que habla Montalbán en la *Fama póstuma*.

conocimiento de ello e involucrado, como es la publicación de esta respuesta a la *Spongia* de Torres Rámila[18], o la publicación del *Quijote de Avellaneda* (1614), detrás de la cual estaría Lope, aunque no fuera la pluma que lo escribió (si bien algún crítico ha llegado a pensar que sí) (*vid.* Criado de Val, 1981).

Una estrategia editorial de gran predicamento en la época es la inserción de elogios y poemas laudatorios de amigos y otros autores que el escritor hubiera podido recabar en los preliminares de las obras. En *La vega del Parnaso* esta es una decisión estratégica extralingüística que se revela en el texto por ausencia, si aceptamos la hipótesis de que esto es decisión de Lope: la de no seguir la práctica de situar poemas en alabanza del autor al inicio de la obra, hábito recurrente en las obras impresas del Siglo de Oro, objeto incluso de parodia por parte de Cervantes por lo excesivo de su uso en casos como el de Lope (Montero Reguera, 1999: 322). Otra posibilidad, que excluiría la estrategia, es la de que no los lleve por ser una obra póstuma. Felipe Pedraza (en Vega, 2015a, I: 57) hace notar que en la trayectoria de Lope como «publicista lírico» puede observarse una gran oscilación entre la grandísima cantidad de poemas laudatorios en los preliminares que aparecen en sus obras tempranas y la escasez o ausencia de los últimos libros. Más que la pérdida de interés por las estrategias e imágenes autoriales paratextuales, creemos que la ausencia certifica una estrategia en sí misma: la de mostrar la falta de necesidad del engrandecimiento del mérito desde ningún ámbito externo, ante el nombre de un autor y una obra que dan cuenta de sus méritos por sí mismos, sin necesidad de autoridades exteriores que lo validen ante los receptores.

La mayoría de sus obras publicadas en vida, no obstante, sí contenían poemas laudatorios de amigos en los preliminares. Hay muchos nombres que se repiten en estas amplias listas de poemas laudatorios de las primeras obras publicadas, y entre ellos encontramos muchos grandes nobles españoles, pero también escritores como Quevedo y secretarios de personalidades nobles, como lo fue Lope mismo. Llama la atención entre los poemas elogiosos, por ejemplo, ver a Cervantes en los de la edición barcelonesa de 1604 de *La Dragontea*. Kenji Inamoto sostiene que estos versos se escribieron en alabanza de *La hermosura de Angélica* pero por alguna razón se colocaron al frente de *La Dragontea* (Pedraza, 2006b: 29, n. 25). Hay que tener en cuenta que la epopeya se publica junto a *La hermosura de Angélica* y las *Rimas*, y que las tres partes tienen una «portadilla aparente» (Pedraza, 1995: 238), que podía haber servido para una encuadernación en tres volúmenes diferentes. La inserción de este poema se explica porque la famosa y fuerte enemistad entre Lope y Cervantes no se daría hasta ese año de 1604 (*vid.* Pedraza, 2006b: 34; Madroñal, 2012), pues antes ambos mantenían buena relación (Montero Reguera [1999: 322] cree que 1602 supone ya una inflexión en sus relaciones) y se prodigaban halagos mutuos, como lo hace Cervantes, cuando en el *Canto de Calíope*, al final de *La Galatea* (1585), menciona

[18] La participación de Lope en esta respuesta se puede percibir también en detalles como la identificación del grajo con el mal latinista en la *Expostulatio Spongiae* y en la comedia lopesca *Dios hace reyes*, de esa época. Si en la *Expostulatio* aparece la «secta de los grajillos críticos», la imagen del grajo como el mal latinista aparece en la comedia junto a la alusión a la envidia y al juego de palabras con el apellido lopesco (González-Barrera, 2011: 29).

OLMEDO CLÁSICO

a Lope entre los ingenios españoles más distinguidos.

Frente a la abundantísima lista de poemas de alabanza de sus primeras obras impresas, la *Corona trágica* (1627) solo tiene un poema de Juan Pérez de Montalbán, y en *El Laurel de Apolo* (1630), una de las últimas que llevó a las prensas, se recogen una serie de fragmentos en latín firmados por eminentes personalidades de la época, pero que aparecen precedidos de una carta firmada por don Francisco López de Aguilar (aunque está comprobado que es del propio Lope, pues se conserva el autógrafo en el Códice Daza) «a los lectores bienintencionados» explicando que es él quien las hace introducir, ante el poco gusto de Lope por las alabanzas (Vega, 1630: fol. 5r).

Lope consigue así colocar alabanzas dirigidas a él, en latín, en consonancia con la imagen culta que pretende proyectar en esta obra, y hacerlo además salvaguardando la máscara de humildad de poeta laudatorio de otros, y no al revés. Igualmente, la *Expostulatio Spongiae* en defensa de Lope, de la que recientemente se ha descubierto el autor, Juan de Fonseca y Figueroa (*vid.* Conde Parrado y Tubau, 2015), contiene una serie de treinta y ocho elogios de hombres ilustres en defensa de Lope de Vega, la mayoría extraídos de preliminares de sus obras publicadas y traducidos del español al latín para la ocasión (se puede ver una tabla con todos ellos y su procedencia en Tubau, 2008: 66-69).

Otra estrategia editorial que encontramos en las obras iniciales es la inserción de anexos como la «Exposición de los nombres poéticos e históricos contenidos en este libro» de la *Arcadia*, la más larga, o los *marginalia* del *Isidro* o *La Jerusalén conquistada*. Estas exposiciones tienen la clara intención de adornar con un sello erudito las obras a las que acompañan, elemento habitual en Lope (*vid.* Heiple, 1986), intentando incluso epatar al lector con esa gran cantidad de referencias que supuestamente el autor ha leído y controla para componer su obra (*vid.* Conde Parrado, 2017 y 2018). Esta táctica de voluntad erudita y de proyección de una imagen letrada desaparece con el tiempo en la obra de Lope, que no la vuelve a utilizar en las obras de más madurez, quizá por darse cuenta de que lo excesivo de su orgullo erudito era probablemente contraproducente para su imagen, más aún sabiendo, como sabemos hoy, que muchas de esas referencias no las consultó de primera mano, sino que están sacadas de las tan utilizadas polianteas y repertorios de la época, de los que tanto gustaba Lope.

Para marcar la erudición y otros elogios no se utilizaban solamente los poemas preliminares o finales y las tablas de nombres poéticos e históricos o las glosas eruditas en los márgenes, sino también las aprobaciones de las obras, que desde un momento se popularizaron y tuvieron también sus fórmulas y esquemas retóricos. Padilla, que había recibido el mismo cumplido en una aprobación anteriormente, no dudó en señalar en su aprobación al *Isidro* (1599) de Lope de Vega, en términos similares a los que Ercilla había utilizado para él, que era una «lectura de singular aprovechamiento, estilo galanísimo y erudición notable». Vicente Espinel relaciona la erudición con el *gravis stylus* en su aprobación a *La Filomena* (1621) de Lope (Vega, 1983b: 570).

Por último, como postrera estrategia editorial, podemos señalar el formato en el que Lope publicó sus obras en la imprenta, pues,

OLMEDO CLÁSICO

fuera decisión suya o del librero el tamaño de cada libro, los formatos nos dan pistas de la estrategia publicitaria y de impresión de la obra. Aunque una serie de obras hacen patente la fuerte presencia del formato en cuarto de la lírica impresa en el Siglo de Oro, la poesía de Lope, que era el más consumado poeta áureo, se adaptó en general a formatos menores. *La hermosura de Angélica*, que es la primera obra en la que incluirá esas «diversas rimas» que son los primeros poemas introspectivos y líricos que publica, irá en octavo, pero la primera edición exenta de sus *Rimas* (1604) se publica en dieciseisavo. En el mismo tamaño se editaron las *Rimas* con el *Arte nuevo* en 1609 y las sucesivas reimpresiones en Milán (1611), Barcelona (1612, 1613), Madrid, (1621) y Huesca (1623), así como todas las ediciones de las *Rimas sacras*: Madrid (1614, 1615 y 1619), Lisboa (1616) y Lérida (1626).

Es señal esta tendencia de que la poesía de Lope se comercializaba como libro de bolsillo para poder ser llevado siempre encima o consultado en cualquier momento; eran obras pensadas editorialmente desde la cantidad y no la calidad, intentando llegar a más público al reducir el papel y abaratar las impresiones (como se sabe, el precio de los libros estaba fijado por la Tasa, impuesta por el Consejo). Solo la edición de las *Rimas* en Lisboa, a cargo de Craesbeeck (1605), adoptó un formato de escritorio. Las *Rimas de Burguillos* salen en cuarto (igual que el *Laurel de Apolo*), quizá por la necesidad de resaltar un libro del que se estaba escondiendo la autoría de Lope con el juego del heterónimo Burguillos. Este formato es el que escogieron a su muerte para publicar *La vega del Parnaso* (García Aguilar, 2009: 207-208).

Estrategias lingüísticas

Títulos y subtítulos de las obras

El primero de los elementos lingüísticos extraliterarios es aquel más visible en la portada de las obras: el título. Lope y sus contemporáneos eran muy conscientes de la importancia de este primer acercamiento a la obra, que sirve como gancho comercial y da claves de lectura para el texto que acompaña. Los impresores llegaban incluso a escoger ellos mismos los títulos o cambiar los propuestos originalmente por el autor, según el atractivo que una u otra intitulación pudiera ejercer sobre el potencial público comprador, de lo cual se quejaba Juan Luis Vives, quien no veía que los títulos que le ponían a sus obras se correspondieran con su contenido (Bouza, 1997: 38). López Pinciano en su *Philosophia Antigua Poetica* (1595) daba cuenta de los mecanismos formales y la recurrencia a los modelos previos en lo que respecta a los títulos de las obras literarias, empleados tanto en prosa como en verso para la configuración de esta marca preliminar. El autor de la primera versión de la *República literaria* (1612) (quizá Saavedra Fajardo, autor de la segunda versión, que se publica póstuma y bajo pseudónimo en 1655) arremete contra lo que considera prácticas paratextuales deshonestas, como la intitulación, usadas por los impresores para infundir un prestigio artificial a sus obras y aumentar las ventas (García Aguilar, 2006b: 37). Lope también nos muestra con sus actuaciones editoriales su conciencia de lo manipulable del título como maniobra consciente. *La vega del Parnaso*, la última obra que preparó, parece portar, sin embargo, y por razones que desconocemos, un título diferente al que habría proyectado inicialmente para ella. En 1633, cuando dedica *Amarilis. Égloga* a la reina de Francia, Ana

OLMEDO CLÁSICO

de Austria, Lope se refiere a ese conjunto de obras, a las que posteriormente se añadirían sus últimas composiciones, como *El Parnaso*: «Ya tengo *El Parnaso* en estado y presto besará vuestra mano impreso...» (2015a, t. II: 657). Lo que se publicó, póstumamente (1637), se intituló *La vega del Parnaso*, tal como hoy lo conocemos. Puede que Lope abreviara el nombre de *La vega del Parnaso* en aquella carta o que aún no tuviera decidido su nombre y pusiera *El Parnaso* provisionalmente. Si es así, el título de *El Parnaso* con el que Lope pensó su proyecto era una clara estrategia de canonización con la que quería autoensalzarse a lo más alto de la República de las letras, utilizando el *topos* de la montaña mítica tan utilizado en el Siglo de Oro (*vid.* Vélez-Sainz, 2006), y englobando con ese título buena parte de lo que consideraría su mejor producción de los últimos años. La adición de «*La vega*» a *el Parnaso* pudo realizarse por aprovechar el juego de palabras con su apellido, que Lope no utilizó en exceso para sí mismo[19], pero que fue muy recurrente en la época y en bastantes de los preliminares que otros elaboraban para sus obras (*vid.* Vega, 2015a, I: 27-28; 1993: 470), siempre con un uso adulatorio (por ejemplo: «Vega a quien el Parnaso reverencia», de Isabel de Rivadeneyra en los preliminares de las *Rimas* [Vega, 1993-1994, t. I: 171]).

Cronológicamente, donde primero vemos sus estrategias al titular sus obras es en la publicación de la *Arcadia*, obra homónima a la de Sannazaro, lo cual puede entenderse, además de como una estrategia, como una arrogancia de alto nivel. Llevará a cabo unos años después una estrategia pareja con la *Jerusalén conquistada*, de título muy similar al de Torquato Tasso: *Gerusalemme liberata*. También vemos una clara estrategia por esa misma época en la publicación de *La Dragontea*, que había tenido que publicar por primera vez en Valencia. Tras el incidente con Antonio de Herrera y la revisión de la obra por Alonso Molina de Medrano, que deriva en la nueva normativa de que cualquier libro que trate sobre historias de Indias deba pasar antes de publicarse por el Consejo de Indias, Lope consigue publicar *La Dragontea* en Castilla camuflándola en el volumen misceláneo titulado *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas*, ocultando así «la Dragontea» entre esos diferentes versos rimados que pasan desapercibidos en segundo lugar, y cuya denominación *rimas* llevarían al receptor a pensar en poemas líricos —como las *Rimas* que también se incluyen ahí y que más adelante se publicarían exentas—, y no a asociarlas con la épica heroica de *La Dragontea* (García Aguilar, 2006b: 36).

Un muy buen ejemplo de estrategia al intitular sus obras nos ofrecen los *Cuatro Soliloquios de Lope de Vega Carpio; llanto y lágrimas que hizo arrodillado delante de un crucifijo pidiendo a Dios perdón de sus pecados, después de haber recibido el hábito de la Tercera Orden de Penitencia del seráfico Francisco, en Valladolid. Es obra importantísima para cualquier pecador que quisiere apartarse de sus vicios y comenzar vida nueva* (1612). Esta primera edición de los *Soliloquios* será ampliada posteriormente en *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* (1626), firmada por Gavriel Padecopeo, anagrama de

[19] Sí aparece, por ejemplo, en el prólogo que dirige *El teatro a los lectores* en la *Parte XV*, en el *Isidro*, *La hermosura de Angélica* o en un soneto de Burguillos.

OLMEDO CLÁSICO

Lope de Vega Carpio, y supuestamente traducidos por el mismo Lope. El largo enunciado del título está en consonancia con el nuevo rumbo de su producción literaria y su temática, y tiene la clara intención de ofrecer la imagen de un Lope penitente. Una nueva circunstancia biográfica se transforma con el paratexto en un enunciado autónomo y narrativo, que sirve a la construcción de una nueva máscara, no exenta, por tanto, de cierta teatralidad (Cayuela, 2009: 381-382). La representación en el título del poeta «arrodillado delante de un crucifijo» corrobora la necesidad de presencia concreta de Lope en los poemas de los *Soliloquios*, escenificación que imagina Lope poéticamente con su encarnación. Así recuerda además la importancia otorgada a la contemplación de la Cruz en los ejercicios ignacianos, que proponen una meditación sobre la realidad corpórea de Cristo (Amselem-Szende, 2003: 29). Además, y a pesar del contenido religioso y penitente del título, no evitará Lope o el impresor dejar un espacio final publicitario («es obra importantísima para cualquier pecador…»), que sirve igualmente para ensalzar la relevancia de la obra, como reclamo para todos los lectores, y para recalcar de nuevo que Lope es un penitente, pecador arrepentido, pero ejemplo de comportamiento para todos aquellos que lo lean.

Otro momento en el que vemos la manipulación del título como estrategia de constitución de la imagen es el subtítulo *poema castellano* que acompañaba al *Isidro* (1598). El subtítulo contiene más información sobre el poema que el propio título, pues la onomástica no aporta más datos que el acercarnos previsiblemente a la épica sacra o hagiográfica. El sintagma «poema castellano», en cambio, sitúa al receptor en una tradición literaria cercana, presenta la toma de posición de Lope y avanza la línea que seguirá tanto en el prólogo, en el que defiende de la poesía octosilábica tradicional española, como en el resto del poema, donde se privilegia, sin dejar las quintillas, la herencia literaria española frente a la presión de las nuevas corrientes cultistas (García Aguilar, 2006b: 39).

El marbete *rimas*, que Lope utiliza como núcleo del sintagma del título en tres de sus obras más importantes (*Rimas*, *Rimas sacras* y *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*) y como secundario en otras muchas (*La Hermosura de Angélica, con otras diversas rimas*, *La Filomena, con otras diversas Rimas, Prosas y Versos*, *La Circe, con otras Rimas y Prosas*, *Triunfos divinos, con otras Rimas Sacras* y *Laurel de Apolo con otras Rimas*), no es, habida cuenta la reiteración, casualidad. La alusión a las *rimas* hace alusión consciente y recuerda el carácter petrarquista del volumen, presentando la obra que encabeza genéricamente y en cuanto a estilo y características como seguidora de las *Rimas* de Petrarca. Estas se presentaron en el siglo XVI bajo otros títulos (*Le cose volgari*, *Opere*, *Il Petrarca*, *Soneti*, *Canzoni e Triomphi di M. F. Petrarca*, *…*), y hay obras de autores anteriores de cuyas obras hablamos como «Rimas», pero solo a partir de las ediciones de Petrarca durante el Cinquecento, con este término encabezándolas[20], el rótulo se convirtió en uno de los favoritos de poetas y editores para denominar cierto tipo de escritos poéticos, aquel que servía para denominar el cancionero

20 Procedente, sin duda, del primer verso del soneto que abre el *Cancionero* petrarquiano: «Voi ch'ascoltate in *rime* sparse il suono…».

OLMEDO CLÁSICO

petrarquista sin ambigüedad o peligro de referirse a otra obra del poeta italiano (Novo, 1992: 130; García Aguilar, 2006b: 39).

La utilización en 1614 de la misma denominación *Rimas* en las *Rimas sacras* por parte de Lope no solo remite a la obra petrarquiana, sino que pone de manifiesto la voluntad lopesca de establecer un diálogo entre sus dos obras líricas, existiendo correlaciones directas entre algunos de sus poemas (*vid.* Grieve, 1992: 415; Sánchez-Jiménez, 2010: 82). El uso del marbete *Rimas* en los títulos de colecciones de obras en verso hacía suponer ya la variedad argumental, de tonos poéticos y estrategias retóricas, aunque con carácter pretrarquista, es decir, con predominio de una dicción intimista y personal y unos moldes estróficos *a la maniera* de Petrarca, como el soneto o la canción.

Aunque las *rimas* sea un marbete que admite variedad de temas y estilos, Lope siente la necesidad de justificar en el Prólogo al lector, ante lo poco ortodoxo de ese tipo de composición en un volumen de *Rimas*, la presencia de los dos romances que inserta en las de 1602, por su raigambre tradicional española y porque «los hallo capazes, no sólo de exprimir y declarar cualquier concepto con facil dulçura, pero de proseguir toda grave accion de numeroso poema» (Vega, 1993-1994, t. I: 163). Tras la publicación por Lope de sus *Rimas* en volúmenes exentos, esta denominación se generaliza, y autores como Jáuregui (*Rimas*, 1618), Salcedo Coronel (*Rimas*, 1627) o los hermanos Argensola (*Rimas*, 1634) la utilizan para titular sus agrupaciones de poemas (García Aguilar, 2006b: 41). La utilización del título *Rimas* en los tres poemarios líricos más importantes de Lope marca los pasos que este va fijando en el *genus* lírico en su recorrido editorial y su carrera literaria, pues al contrario que los poetas líricos anteriores, no esperó a su muerte para dejar publicar su obra en la imprenta. Esta espera había sido el modelo que fijó Petrarca y que daba unidad y coherencia biográfica a la *variatio* de su *Canzoniere*, la cual correspondía supuestamente a las mutaciones vitales que el poeta experimentaba en cada momento. Esta ficción biográfico-poética marcaba la fortuna editorial de su obra, que solo se distribuía al final de su vida, pues antes no podía considerarse como terminada[21]. Así fue también en España con la primera generación de poetas españoles italinizantes o petrarquistas, publicándose las obras de Garcilaso y Boscán juntas tras la muerte del segundo. Desde entonces, en general solo imprimen sus versos en ediciones póstumas o antologías de los impresores (Pedraza en Vega, 1993-1994, I: 15).

Siendo Lope quien se decidió a romper con esta dinámica y dar sus poemarios líricos a las prensas, no podía mantener ya la cualidad unitaria del yo lírico que conferían los conjuntos póstumos de *Rimas* que pretendían mostrar un ser cerrado y completo. Lope mantiene la unidad de su lírica mediante el marbete de *Rimas*, pero quiere también proporcionar a cada volumen su unidad y coherencia interna, rompiendo así la exclusividad del yo lírico y la biografía lineal que expone. Los tres estadios de la lírica de Lope comienzan con unas *Rimas* petrarquistas de un yo amante y orgulloso de

[21] Como ha expuesto Ruiz Pérez (2013: 165), hubo varias excepciones a esta generalización, pero eran publicaciones ligadas a un gesto excepcional, sin continuidad en la vida y carrera de estos poetas, al contrario que el caso de Lope.

OLMEDO CLÁSICO

su éxito, que sigue las pautas italianistas sin renunciar a lo más propio de la poesía castellana y su tradición, como los romances (que sigue cultivando hasta la etapa de senectud: *vid.* Vega, 2018b). Terminan con unas *Rimas de Burguillos* que ni siquiera se atribuye a sí, que suponen en buena parte una parodia del petrarquismo (de igual manera que la misma rotulación como *Rimas* puede ser leída como paródica a estas alturas del siglo. *Vid.* Ruiz Pérez, 2013: 166, n. 3), con ese cancionero a Juana, y de su lírica anterior, y que mienten en su denominación de *humanas y divinas*, por ser una «bimembración falaz» (García Aguilar, 2006b: 42). Y pasan por unas *Rimas sacras* que suponen un cancionero a la divino, en el que el enamorado vuelve ahora su alma a Dios, y los pecados de amor se purgan en la postración ante Cristo, marcando el *contrafactum* un nuevo paso poético y en la vida del escritor, que se mostrará ahora penitente, antes de ordenarse sacerdote (a pesar del retrato como clérigo en los preliminares de las *Rimas sacras*, que se publicaron poco después de esa ordenación, el poemario tuvo que escribirse cuando Lope no era aún sacerdote. Además, en el título de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, al decir Lope *no sacadas de biblioteca ninguna* se está burlando de José Pellicer de Salas, que acababa de publicar las *Obras de Anastasio Pantaleón* (de Ribera) señalando «Salen a la luz de la biblioteca de D. José Pellicer» (Rennert y Castro, 1968: 311, n. 43).

Otro título importante, añadido al título principal de las *Rimas*, es el del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, con un sintagma, *arte nuevo*, que algunos han visto como un oxímoron (ver Pedraza, 2013), pero que sobre todo refleja el aprecio por la novedad en el ámbito literario, que en España observamos ya en Boscán («nuevos tiempos requieren nuevas artes»), ligada a la aparición de la conciencia autorial (Ruiz Pérez, 2009: 32). Lope luce su orgullo de autor en el título del *Arte nuevo*, y hace ostentación de su cualidad de autor especial, de fundador de discursividad, como creador de la Comedia Nueva.

La Jerusalén conquistada es ejemplo que hace referencia explícita e intencionada a los títulos anteriores a los que Lope quiere honrar, imitar y de algún modo enfrentarse, la *Gerusalemme conquistata* (1593) y sobre todo la *Gerusalemme liberata* (1580) de Torquato Tasso, su fuente principal y modelo de la épica culta en el Renacimiento europeo. Lope titula de este modo su segundo intento de epopeya, tras el «fallido» de *La hermosura de Angélica*, a sabiendas de que ganaba en la referencia a la obra de Tasso lo que perdía en la «discordancia entre título y contenido» (Lara Garrido, 1981: 199), hecho que señalaron ya intelectuales aristotélicos coetáneos como Mártir Rizo. El subtítulo que le añade de *Epopeya trágica* es una declaración de intenciones respecto a la genericidad de su obra en un momento en el que España, siguiendo los pasos de Italia o Portugal con Tasso o Camõens, iba a valorar la épica por encima de otros géneros y enmendar el vacío que el siglo XVI había dejado en el género. Como dice Lara Garrido, «Lope de Vega ha sentido muy tempranamente la carencia de una épica española» (1981: 187), y, de hecho, escribió muy joven, probablemente en la Semana Santa de 1582 (Sánchez Jiménez, 2018: 59), una epopeya sacra que anticipa las venideras, los *Cinco misterios dolorosos de la Pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo*. La denominación de «epopeya trágica», sin embargo, muestra una anfibología genérica, pues la tragedia, aunque asociada a la

OLMEDO CLÁSICO

epopeya desde la Poética aristotélica, se utilizaba para determinar el género teatral, y fuera de él es difícil su enmarcación o la caracterización de la obra que califica, como demuestra el hecho de que todavía en la actualidad se debata el género de la *Jerusalén* en virtud de su subtítulo (*vid.* D'Artois, 2006).

Otro subtítulo que llama la atención por cuanto inscribe la obra a la que precede en un nuevo género y advierte de la separación entre esta y el género dramático, por estar prohibida la impresión de comedias en el momento de su publicación (*vid.* Moll, 1979), es el de «acción en prosa» que sigue a *La Dorotea* (1632). La *prosa* aleja la obra del verso característico del teatro áureo, elemento fundamental e indiscutible del género en aquel momento, pero la *acción*, tal y como se entendía en la época, en relación a *actor* o *actuar*, marca el carácter dramático de una obra cuya enunciación está en manos de los propios personajes, de modo que no hay interludios, reflexiones ni circunloquios o digresiones, solo la acción propiamente dicha que nos marcan los personajes en sus diálogos en prosa (*vid.* Florit, 2006). En este sentido, *La Dorotea* sigue el camino abierto por *La Celestina*, la otra gran «acción en prosa» de la literatura española (*vid.* Morros, 2001).

En los títulos de las obras dramáticas, los subtítulos secundarios que marcaban el subgénero nos proporcionan una idea de la clasificación genérica según era entendida por Lope: desde la última década del siglo XVI hasta 1634 utiliza «tragedia» en seis ocasiones y, atendiendo a las obras a las que se la aplica (*La inocente sangre*, *Roma abrasada*, *El marido más firme*, *La bella Aurora*, *El castigo sin venganza* y *Adonis y Venus*), podemos observar que no es solo el desenlace desgraciado lo que marca para él el subgénero, sino también la relación con una materia noble, mítica o de la Antigüedad grecorromana (exceptuando *El castigo sin venganza*). Otras obras son denominadas en su subtítulo de una forma y de otra en la despedida, como *Adonis y Venus* (tragedia en el título y tragicomedia en la despedida), *El duque de Viseo* (tragedia en la despedida y tragicomedia lastimosa en el título), etc. Además, algunas obras cambian su etiqueta desde el manuscrito a la publicación en su *Parte* correspondiente, como *La desdichada Estefanía*, que pasó de tragedia en el autógrafo a tragicomedia en la *Parte XII*. Sin embargo, «tragicomedia» es la forma preferida por Lope (la utiliza en más de treinta ocasiones de la producción que conservamos), de acuerdo con la mixtura característica de la comedia nueva, aunque no suponga esto una diferencia real en la genericidad de la obra, sino más bien solamente en la denominación que el autor hace de ella (Morby, 1943; Profeti, 2003: 796-797; D'Artois, 2007 y 2012; Blanco, 1998).

Lemas

Escritos usualmente en latín y en ocasiones en castellano están los lemas que acompañan a grabados, retratos e imágenes en las portadas u otros preliminares de las obras de Lope, y que sirven como concentrado de una idea que intenta sugerir el autor y que pretende sirva para caracterizarle en el momento en el que esa obra se publica. Ya hemos visto que la portada de la primera edición de la *Arcadia*, con el escudo del Carpio y sus tan comentadas diecinueve torres, llevaba en lo alto «Este girón para el cielo / sacó de su capa el Cielo», y en la parte inferior «De Bernardo es el blasón, las desdichas mías son». El retrato que apareció

por primera vez en la *Arcadia* iba acompañado de la frase «*Quid humilitate invidia?*», haciendo referencia a esa obsesión lopesca, y que subraya además adornando la efigie de Lope con un marco en parte formado por una serpiente, lo que servía para representar tradicionalmente el vicio de la envidia (Portús, 2008: 141). En la portada de *El peregrino en su patria* aparece a la izquierda del título, con una espada en la mano derecha y un corazón en la izquierda, rostro demacrado y la cabeza repleta de culebras, la representación de la Envidia, y bajo ella, acompañando a la idea gráfica, la inscripción latina «*Velis nolis Invidia*». A la derecha del título está la representación del peregrino («detrás de cuyos rasgos se esconde Lope» [Cayuela, 2009: 383]), y bajo él la inscripción «*Aut unicus aut peregrinus*». Como explica Hartzenbusch, y ratifican Avalle-Arce o Ehrlicher, «entre las leyendas de los dos pedestales faltan un nombre o un pronombre, y un verbo; pero están suplidos por el escudo de Lope de Vega, que equivale a las palabras "*Lupus est* o *Ego sum*": de manera que todo junto debe querer decir: "Envidia, quieras o no quieras, Lope es (o yo soy) o único o muy raro" (ingenio, se supone)» (2004: 253. *Vid.* también Ehrlicher, 2012: 214 y Ponce Cárdenas, 2010: 15). Hay otra posibilidad (que no excluye la expuesta) de entender la primera frase, que podría ser su sentido original: «Quieras o no quieras, (hay/está/siempre habrá/siempre atraerás) la Envidia», por ser «aut unicus aut peregrinus»; o incluso: «por lo tanto, tú sé *aut unicus aut peregrinus*».

La identificación de Lope con el peregrino, figura que lejos de constituir un nuevo arquetipo literario áureo junto con el pastor y el pícaro, como pretende Cayuela (1996: 282), había gozado de gran popularidad en los textos literarios del siglo XVI, persigue la autoestilización en una nueva estrategia de autoconfiguración o *self-fashioning* que sí es nueva a la conceptualización del peregrino. Además de en la escenificación autorial de la portada, el peregrino se tematiza desde la aprobación de Tomás Gracián Dantisco, que presenta a Lope como «peregrino y fenis en nuestros tiempos por sus muchas, dulces y apacibles poesías». La acepción de lo peregrino como *raro* o *extraordinario*, que ya tiene originariamente en latín (*vid.* Conde Parrado, 2004: 61-66), se había establecido ya en el manierismo italiano, convirtiéndose en un rasgo para la valoración ética o estética, pero en este espacio paratextual lopesco sirve también para otras acepciones, en su polisemia. Los nueve poemas laudatorios que preceden a la obra presentan diferentes usos de la palabra en sus once apariciones, y Lope mismo lo utiliza con diferentes valores en las cuatro ocasiones en las que hace uso de él en su dedicatoria a Pedro Fernández de Córdoba. El uso triple del término sirve para unir a Lope y su señor, otorgándoles el mismo atributo distintivo que los conecta entre sí y los separa del resto, los hace *peregrinos* en cuanto que en sus respectivos ámbitos son raros, especiales y extraordinarios. En los tres poemas finales de Lope y Juan de Piña que cierran los paratextos, el propio peregrino toma la palabra respondiendo, y quedando así identificado con Lope, a quien Juan de Piña se había dirigido antes. Aquí el peregrino pasa a significar extranjero, extraño fuera de la patria, como en la paradoja del título de la obra, que juega con la doble acepción de extraordinario, y la paradoja del extranjero dentro de la patria (que puede interpretarse así por su regreso tras el exilio y por la marcha de la corte de Madrid a Valladolid) (Ehrlicher, 2012: 214-215) o el que no es profeta en su tierra (Ponce Cárdenas, 2010: 14).

OLMEDO CLÁSICO

Sobre el título en la portada de *El peregrino en su patria* sitúa Lope la figura de Pegaso, con la inscripción «*Seianus michi Pegasus*», es decir, «*Seianus mihi Pegasus*» («Pegaso ha sido para mí el caballo fatal de Seyano»), que viene del dicho latino «*Equum habet Seianum*», incluido y comentado por Erasmo en sus *Adagios*. Como dice Hanno Ehrlicher (2012: 216-217), en «el prólogo queda claro cómo hay que entender ese lema: si, en el camino hacia la fama, Pegaso se convirtiera realmente en caballo seyano que hace caer al jinete en la perdición, la culpa no sería del poeta sino de la envidia de los otros». En el retrato de Lope que acompaña a *El peregrino*, además, se puede leer alrededor del marco que lo rodea la sentencia «*Nichil prodest-Adversus invidiam-Vera dicere*. Demosth. ex 2.ª Epístola» («Contra la envidia, de nada sirve decir verdad»). Debajo del escudo este otro texto: «*Quid difficilius, quam reperire quod sit omni ex parte in suo genere perfectum?* Cic. in Laelio»: «¿Qué hay más difícil que hallar cosa del todo perfecta en su género?». Para reforzar esta idea de la envidia, en el soneto laudatorio de Quevedo en los preliminares dice esto: «La envidia su verdugo y su tormento / hace del nombre que cantando cobras, / y con tu gloria su martirio crece», y en el soneto de D. Antonio Ortiz Melgarejo: «Y a pesar de la envidia y del secreto / olvido, durará siempre extendida / su fama y canto y peregrina historia». Y el propio Lope en su prólogo: «Todos reprehenden; mas no dan la causa… que ya se juzga o por envidia o por malicia o por ignorancia». Y más adelante: «Si algo agrada comúnmente, alaban el natural del dueño, niegan el arte». Pues ¿qué importa, habiendo dicho Tulio que muchos, «*naturam ipsam sequuti, multa laudabilia fecerunt?*». Más adelante añade que algunos leen sus escritos con afición en Italia y Francia y las Indias, donde no se atrevió a pasar la envidia, y añade finalmente que la fama se obtiene con el trabajo, no con la infame murmuración y la envidia detractora (Hartzenbusch, 2004: 253-254).

También en el retrato de *El peregrino*, aparece en la parte superior del marco la calavera coronada de laureles con el lema «*Hic tutior fama*» («Aquí está más segura la fama»), igual que en el de *La hermosura de Angélica*, la edición del *Isidro* de 1602 o *La Jerusalén*. En el texto «A don Juan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla» de la edición de *La hermosura de Angélica con otras rimas* (1602) el propio Lope hace referencia al grabado con la orla de la calavera y el lema latino, dejándonos claro a qué hace alusión: «Y pues en aquel libro y en éste, en aquella y esta pintura es una misma la pluma y los pinzeles, no será fuera de propósito responder algo, no que parezca defensa ni satisfación, que tan mal suelen dar autores vivos, y por esso dize bien aquella inscripción del hieroglífico, donde está la muerte laureada: *Hic tutior fama*» (Vega, 1993-1994, t. I: 139). También en las portadas de las ediciones llamadas por la editora A, B y C de *La hermosura de Angélica* aparece un escudo del dedicatario con la inscripción «Virtud y nobleza / Arte y naturaleza» (Vega, 2005a: 175). Y debajo del segundo retrato incluido en *La hermosura de Angélica con otras rimas* (Madrid, 1602), en la edición de la *Dragontea* de Madrid, 1602, y de *El peregrino* (Sevilla, 1604) podemos leer el dístico latino *Sat potuisse manum miram pinxisse figuram; / quod latet in docto pectore nulla potest* (Vega, 1993-1994, t. I: 11, n. 5) («Bastante es que una mano haya podido pintar una admirable figura; sin embargo lo que se esconde en el corazón de una persona instruida ninguna lo puede» [Brito, 1996: 359-360]). La portada con la efigie de Isidro en la hagiografía

del madrileño, aparece con el siguiente lema en los laterales: «Quien aguija hasta Dios llega, / Si bien siembra, mejor siega». La condición de labrador de Isidro y la humildad del trabajo rural como camino hacia Dios caracterizan el grabado, y el idioma castellano escogido esta vez está en consonancia con el «poema castellano» que encabeza.

Ya vimos que en la portada sevillana de la primera edición de las *Rimas* (1604), que se reproduce idéntica en la *Jerusalén conquistada* (1609) y en algunas otras obras del Fénix, se estampa el grabado de un centauro con el lema latino «*Salubris sagitta a Deo missa*» («Saludable es la flecha enviada por Dios») (García Aguilar, 2009: 65-66). En la portada de la *Jerusalén conquistada* aparece la siguiente frase de san Jerónimo: «*Legant prius, et postea despiciant, ne videantur non ex iudi-/cio, sed ex odij praesumptione ignorata damnare. Hiero. / in praefactione Isay. ad Paul. et Eust.*» («Que lean primero y desprecien después, para que no parezca que condenan lo que ignoran basándose en la soberbia de su odio y no en la razón»). Lope comienza ya aquí con la autoridad de san Jerónimo (no es casualidad que haya escogido una cita de este santo. Para la relación de este con la envidia en el contexto de la *Jerusalén*, *vid.* Leahy, 2009) con la pirotecnia de erudición que marcará toda la epopeya, suponiendo el lema una autolegitimación y una autoapología que defiende su posición estética y social, en un momento en el que Lope ya había sido atacado y criticado por muchos flancos (Leahy, 2009: 58-59). En el retrato con arcos y el busto de Lope en esta obra —un retrato de autor anónimo—, leemos debajo de la efigie la inscripción «*Aetatis suae nichil* [*nihil*]» (*vid.* Vega, 1951, I) (A la expresión «aetatis suae» debería seguir un número que indicara la edad que tenía el personaje retratado al hacérsele el retrato. Aquí parece querer decir que no tiene edad («a ninguna edad suya» o «a los ningunos años de edad»), o que su edad será siempre la que aparenta en ese —juvenil— retrato).

A partir de 1621 Lope comienza una estrategia de acercamiento a las élites por otra vía, que inicia con *La Filomena*. En esta obra se aprecia una actitud distinta en la presentación del autor y del dedicatario desde la misma portada. Los jactanciosos lemas de obras anteriores («Virtud y nobleza / arte y naturaleza» o «*Hic tutior fama*»), son sustituidos por un lema con «un sintomático recogimiento neoestoico: *Nec timui, nec volui* [«Ni temí, ni deseé»]» (García Aguilar, 2009: 165). En *La Circe* (1624), dedicada al conde-duque de Olivares, cuyo escudo de armas aparece flanqueado por dos lemas latinos, hay dos figuras rodeando el título: la de la izquierda porta una corona de laurel, atributo del héroe, y viste de guerrera; en su base se lee el mote «*Optimo tutelari*» («Al defensor perfecto»); la de la derecha lleva una rama de olivo, recordando al dedicatario Olivares, y está rodeada por libros y objetos para la medición de los astros, y en su base leemos el texto: «*Musarum instauratori*» («Al instaurador de las musas»).

En los *Triunfos divinos, con otras Rimas Sacras* (1625), se han depurado también los valores ornamentales, en consonancia con la proyección espiritual de la obra, y en este desvío religioso podemos leer el mote de origen senequiano «*Simplicius longe posita miramur*» («Admiramos más sinceramente lo que está lejano») (en ese pasaje de Séneca, de la obra *De la vida bienaventurada*, entre sus *Tratados morales*, habla precisamente de la *invidia* [1991: 80], lo cual no parece casualidad). En la *Corona trágica* la

OLMEDO CLÁSICO

sobriedad es total; podemos leer solamente en la portada el lema «*versa est in luctum cithara mea*», por la muerte de María Estuardo que trata la obra (*vid.* Vega, 2009b: 9)[22]. En la estampa que acompaña al *Laurel de Apolo* (1630), en la que el poeta está representado con el hábito de San Juan, aparece el lema en escudete («*Et urbi et orbi*», aludiendo al mecenas pontificio, Urbano VIII), y la inscripción en latín en el marco del óvalo, donde explícitamente se reconoce su hegemonía poética —«*F. Lopio Felici de Vega Carpio Musarum non alumno sed parenti*»— («A F[élix] Lope de Vega Carpio, no alumno, sino padre de las Musas») enfatizada en la *suscriptio* del tarjetón: «*Nata fuit Lopio Musarum sacra poesis: / illa perire potest, iste perire nequit*» («Nació con Lope la sagrada poesía de las Musas: / ella puede desaparecer, sin embargo él no») (*vid.* Vega, 2002c: 8). Tras la dedicatoria al Almirante de Castilla, Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, rematada por su nombre, como «capellán y criado de V. Excelencia», coloca Lope el dístico latino «*Quid timeam hostili[s] minantia spicula dextrae / si mihi tu clipeus, si mihi Caesar ades?*» (Vega, 1630: 3v) («A qué temer de mano enemiga el dardo amenazante, / si tú a mí de escudo me sirves, tú a mí de César» [Conde Parrado y Tubau, 2015: 369]). El dístico, que parece secularizar el versículo de San Pablo «*Si Deus pro nobis, quis contra nos?*» (Conde Parrado y Tubau, 2015: 186), mostrando por tanto a su benefactor no solo como su escudo y como nuevo César, sino como el mismo Dios, no es creación suya, pues había aparecido ya unos años antes con alguna variación bajo el escudo del duque de Sessa (con mayor sentido por tanto en su contexto original, por la identidad entre la imagen y el escrito) en los preliminares de la *Expostulatio Spongiae* que publicaron los amigos de Lope en su defensa contra Torres Rámila, siendo el autor original Juan de Fonseca y Figueroa, autor de la mayor parte de la *Expostulatio*, quien ya había empleado además la expresión *clypeus alicui* en una epístola manuscrita a Octavio Corsini (Conde Parrado y Tubau, 2015: 186).

Aparece también en los preliminares del *Laurel de Apolo* la siguiente frase en latín, compendio de la nueva actitud del Lope *de senectute*: «*Summa felicitas inuidere nemini*» («La mayor felicidad es no envidiar a nadie»)[23]. José de Pellicer, cuya enemistad fue de las mayores que tuvo que enfrentar el Fénix, aprovechó este lema que Lope había colocado al frente del *Laurel de Apolo* para responder con un punzante retruécano en sus *Lecciones solemnes* dedicadas a comentar al gran rival de Lope, Luis de Góngora: «*Summa infelicitas inuideri a nemine*» («La mayor infelicidad es no ser envidiado por nadie»), acompañado con la empresa «*Ultrix inuidiae modestia*» («La modestia es enemiga de la envidia») y los símbolos del erizo (Pellicer) y los lobos (Lope) (Brito, 1996: 364-365).

En *La Dorotea* leemos «*Exi de teatro, Cato; adhibe mentem, Cicero*» («Catón, vete del teatro[24]; Cicerón, atiende»). El lema sirve de guía de la obra y resume un programa literario que

---

22 El verso procede de un motete de carácter fúnebre basado en pasajes del libro de Job.

23 Boadas y Conde Parrado (2021) demuestran que tomó la frase de una de sus fuentes de erudición más habituales, el *De methodo studenti* de Matteo Gribaldi. Explican también que Pellicer hizo imprimir su mote en ese mismo año, en el mismo lugar de la portada y enmarcado por una orla exacta a la de Lope.

24 Véase el prólogo y el epigrama 1 del primer libro de Marcial.

OLMEDO CLÁSICO

se desarrollará a lo largo de los preliminares y de la obra (Montero, 2009: 191). La *Dorotea* se despide también con una conocida cita ciceroniana en latín: «*Lectionem sine ulla delectatione negligo*» («Desprecio la lectura que no aporte algún placer»), correspondiente a *Tusculanas*, II, 3 (*vid.* Montero, 2009: 192, n. 24). También en *La Dorotea* nos encontramos el mismo emblema que en la obra que publicó en su defensa el círculo cercano al Fénix, la *Expostulatio Spongiae* (1618), en la que, junto al grabado —posiblemente dibujado por Lope mismo (Hernández Miñano, 2015: 41)— del escarabajo (Torres Rámila) muerto al lado de un rosal (Lope), se puede leer el lema «*Odore enecat suo*» («Mata con su aroma»), y en la parte inferior: «*Audax dum Vegae irrumpit scarabeus in hortos, / fragrantis periit victus odore rosae*» («Osado irrumpe en el jardín de Vega el escarabajo y cae por el aroma de la rosa vencido») (Tubau, 2008: 79-80). La simbología de la rosa estaba ligada a la sangre de Cristo y era considerada la reina de las flores por sus extraordinarios colores y porque su perfume es, según Ripa, «olor de dioses», porque atrae a los insectos, en especial a la abeja y al escarabajo. A partir del Renacimiento el escarabajo comienza a ser interpretado como el hombre vicioso que muere ante la fragancia de la virtud.

La coincidencia del mismo grabado en la obra en su defensa en 1618 y, tantos años después, en 1632, en *La Dorotea*, muestra una identificación clara a través de un modo de firma autorial (más aún con la autoidentificación de Lope con el rosal) que reconoce su participación en ambos proyectos. En el otro emblema que acompaña a esta obra en latín el coleóptero está atravesado por una vela encendida, cuya luz subraya el contraste entre esta y lo que representa el escarabajo-Torres Rámila. En la parte superior leemos «*Suo se lumine prodit*» («Se delata por su luz»), y en la inferior el dístico «*Cur pueri dorso scarabei lumina figunt? / Nonne satis sese prodit odore suo?*» («*¿Por qué al escarabajo velitas le clavan los niños? / ¿Es que él no se delata de sobra por su olor?*» [Conde Parrado y Tubau, 2015: 387]) (solo en algunos ejemplares de la *Expostulatio* [*vid.* Conde Parrado y Tubau, 2015: 170]).

En las *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos* (1634) el grabado del retrato del supuesto Burguillos (los rasgos podrían ser perfectamente del Lope histórico, tal y como lo conocemos por otros grabados, pero la inscripción bajo el retrato dice «El licenciado Tomé de Burguillos», siguiendo con el juego de identidad del heterónimo) con la sotana universitaria y coronado de laureles (o quizá de tomillo, como aparecerá en uno de los poemas del interior de la obra) muestra en la parte superior «*Vtrumque*» («a uno y a otro», probablemente en referencia a Burguillos y Lope, queriendo decir algo así como que «este retrato, lector, representa a uno y a otro», puesto que ambos nombres aparecen en el título que estaría inmediatamente antes, en la portada de la obra [*Rimas humanas y divinas, del licenciado Tomé de Burguillos ... por frey Félix Lope de Vega Carpio, del hábito de san Juan*]. Las dos grandes plumas que flanquean la hornacina en la cual se inscribe el lema harían referencia igualmente a ambos autores (real y fingido[25]), y alrededor

[25] Sánchez Jiménez cree que puede hacer alusión a que es licenciado en leyes tanto civiles como eclesiásticas (2006: 224).

OLMEDO CLÁSICO

del óvalo: «*Deus nobis haec otia fecit*» («Un dios nos procuró estos momentos de ocio»), una cita de la égloga I de Virgilio (*vid.* Sánchez Jiménez, 2006: 223), que puede referirse irónicamente a la ausencia de mecenas en ese *otium* que es habitualmente entretenimiento cortesano de los nobles, o bien al dedicatario, el duque de Sessa.

Vemos, en definitiva, cómo los lemas son instrumentos estratégicos que ayudan a la conformación semiótica de preliminares y elementos iconográficos como retratos y otro tipo de grabados, y que Lope hizo uso de ellos, tanto en castellano como en latín, citando a autores clásicos o con sus propias palabras, para seguir construyendo una imagen convincente para la proyección buscada en cada momento de su vida y su carrera literaria.

Aprobaciones

1609 es el momento de «los inicios de la aprobación politextual» (García Aguilar, 2009: 101), pues Cristóbal de Virués, que había tenido mucho éxito en la épica, publica este año sus *Obras trágicas y líricas*, que habían sido editadas antes en tierras italianas, añadiendo en sus preliminares la aprobación que le habían otorgado para su estampa en Milán y que en Castilla, por supuesto, no tenía valor legal alguno. A esta aprobación se suman en los preliminares una aprobación de «El Doctor Cetina» y otra de «El Presentado Fray Juan Bautista». Comienza así el aprovechamiento de las aprobaciones en los preliminares como estrategia publicitaria, al que Lope sacará partido en sus propias obras y como censor, escogiendo qué obras aprobar y alabar y qué decir en ellas en su propio beneficio o defendiendo una visión de la poética que se ajustara a su propia producción. Dos aprobaciones adornan la edición oscense de las *Rimas sacras* (1615) de Lope, la de Antonio Vallejo, con que salía la edición madrileña de un año antes, y la de Francisco Virgilio, obispo de Lérida y del Consejo de su Majestad (García Aguilar, 2009: 101-102). Lope aprueba el *Garcilaso de la Vega* (1622) de Tamayo de Vargas y la edición cordobesa de las *Rimas* de Paredes ese mismo año, apoyando así su ideal poético castellano —Garcilaso— y el marbete petrarquista que él mismo había popularizado en España —Rimas—. En la misma línea, un lustro después, el mismo año que murió Góngora y que López de Vicuña recopiló para la imprenta de la viuda de Luis Sánchez su *Obras en verso del Homero español*, se estampa en Valladolid *El poeta castellano* (1627), de Antonio Balbás, con un título que da ya pistas sobre la propuesta que contiene. Juan Gómez aprueba el volumen y lo hace también Lope, considerado el mayor representante de los poetas castellanos del momento, que firma la segunda aprobación celebrando el título y vinculando estilo e identidad nacional (García Aguilar, 2009: 109-110).

Dedicatorias

Uno de los elementos paratextuales más importantes, por su valor en la búsqueda del mecenazgo, en el reconocimiento de favores o como escaparate para todo tipo de reflexión literaria o social y como modo de trabajo de figuración (Goffman) o toma de postura (Bourdieu), son las dedicatorias, cuya importancia en la representación social y «puesta en escena» de los autores como actantes en una escenografía social conocían ya los escritores de época romana. En Francia, como explica Roger Chartier (1996), los libros más importantes eran dedicados al rey (o al Papa), y los que

OLMEDO CLÁSICO

eran dignos de su biblioteca eran aceptados por él e incluso leídos en público ante él. En el frontispicio figuraba a menudo la dedicatoria o imagen del autor entregándoselo al poderoso dedicatario. Evidentemente, un profesional de la experiencia de Lope y con su minuciosa actitud estratégica hacia su obra literaria y su comportamiento social, no podía ser ajeno a las posibilidades de estos textos: más bien, era un experto en esta forma autorial de «gestión de la impresión» (Fuhrer, 2014: 215). Como dice Cayuela (2009: 385), «Lope fue un auténtico profesional de la dedicatoria». Nada nos hace pensar que el Fénix obtuviese beneficio económico directo por sus dedicatorias, pero sí diferido, además de un importante rédito institucional: el caso de la dedicatoria de *La Corona trágica* al papa Urbano VIII con la que consigue el hábito de san Juan y el título de doctor en Teología es un caso muy elocuente de esto.

Lo habitual hasta la publicación de *La Filomena* en 1621 había sido que el Fénix dedicase el resultado de su práctica poética a un único sujeto. Pero aquí, la heterogeneidad de un volumen que contiene una larga fábula mitológica, unas novelas breves, y unas epístolas, permite la proliferación de dedicatarios: uno al frente del volumen general y, más adelante, distintos personajes al inicio de cada una de las partes de que consta el libro, destacando la designación de Marcia Leonarda como la receptora interna de las novelas.

Esta misma práctica es la que lleva a cabo con sus *Partes de comedias* a partir de la *Parte XIII*. La *Parte IV* (1615) estaba dedicada al duque de Sessa, y estaba firmada por el librero amigo de Lope Gaspar de Porres, pero escrita por el mismo Lope (se conserva el autógrafo). Las *Partes VII* y *VIII* (1616) también están dedicadas a su patrón, esta vez a mano del librero Miguel de Siles. La *Parte IX*, la primera de cuya edición se encarga Lope directamente, está también dirigida, esta vez por él, al duque de Sessa, y en la *XIII* (1620) es cuando decide multiplicar las dedicatorias (*vid.* Tropé, 2015), lo que debió de acarrearle algunas críticas, como insinúa en el prólogo de la *Parte XX* (Vega, 1975b: 234), última que contiene esas dedicatorias múltiples. Probablemente en la España de la época, sobre todo entre determinados sectores poblacionales y escritores de alto nivel social, se vería como muestra de indigno servilismo la abundancia de dedicatorias, tan llenas de elogios, o que se dirigieran a tantas personas, como se criticaba a finales del siglo XVI en el tratado del veronés Giovanni Fratta, *Della dedicatione de' libri*.

La *Arcadia* estaba dedicada a don Pedro Téllez Girón, *Duque de Osuna, marqués de Peñafiel, conde de Ureña, señor de Morón y de Archidona, etc.* Como señala Morby (en Vega, 1975a: 55), era el tercer duque, denominado *el Grande*, virrey de Sicilia y Nápoles y amigo y protector de Quevedo. Lope les inscribe a él y a su padre en la lista de ingenios que incluye en esta obra, y hay un soneto suyo en los preliminares de *La Dragontea*. Se había casado con Catalina Enríquez de Ribera, lo cual pudo tener cierto interés morboso para el lector de la época dado el carácter de obra en clave del libro (doña Catalina es posible original de la Anarda de la novela, rechazada por el duque de Alba D. Antonio —el Anfriso de la misma— a favor de doña Mencía de Mendoza, tradicionalmente identificada con Belisarda). Sus armas están en la portada de la *Arcadia* y en el vuelto del último folio del texto. La *Arcadia* está muy relacionada con una obra publicada bastantes años después, que se suele considerar

OLMEDO CLÁSICO

un *contrafactum* o una reescritura a lo divino de esta primera obra bucólica: *Los pastores de Belén* (1612). Lope mismo insiste en esta relación en la dedicatoria de esta obra a su hijo Carlos Félix (Vega, 2012a: 52-53).

La Dragontea está dedicada «al príncipe nuestro señor», el futuro Felipe III, y declara de forma explícita el triple objetivo de esta epopeya: glorificar la victoria española-católica ante los ingleses-herejes, desmitificar las victorias de Francis Drake, y recordar al futuro rey la deuda por esta hazaña con algunos de sus súbditos: se refiere por un lado a los héroes que derrotaron al inglés, como Suárez de Amaya o Hurtado de Mendoza, pero por otro también a poetas como él mismo, que son quienes difunden las hazañas, dan a los héroes su fama y los motivan así para realizar nuevas gestas a favor de la patria (Sánchez Jiménez en Vega, 2007: 19-20).

En el *Isidro* cabe destacar que la dedicatoria de su primera edición, en Madrid en 1599, «Dirigido a la muy insigne villa de Madrid», se transforma en la edición barcelonesa de 1608 en una dedicatoria en su portada al conde de Santa Coloma, Dalmau de Queralt. El nuevo impresor intenta acercar la dedicatoria al entorno geográfico en que pretende vender el libro, y se vale del prestigio de Lope para intentar ganarse el favor de la autoridad nobiliaria, empleando como librero una de las estrategias de la escritura. Las *Rimas*, por su parte, también sufrieron un cambio en su dedicatoria. Están dirigidas «a Don Juan De Arguijo, veinticuatro de Sevilla», pero en la primera edición, con *La hermosura de Angélica*, escribe Lope: «Había escrito y dirigido estas rimas a la Magestad de Filipe Hermenegildo, cuando en sus tiernos años se comenzó a ejercitar en la lección de algunos libros, y faltándome tiempo de corregirlas, han dormido hasta ahora, que el amor que a V. m. tengo las ha despertado de mis papeles» (Vega, 1993-1994, t. I: 155). Parece ser que Arguijo ayudó, al menos, a costear la impresión de la obra, por lo que Lope retiró la dedicatoria al rey para incluir la suya; y esa misma percepción es la que obtenemos de la dedicatoria que escribe para el veinticuatro sevillano muchos años después en *La buena guarda* (*Parte XV*, 1621): «A sombra de su valor tuvo vida mi *Angélica*, resucitó mi *Dragontea* y se leyeron mis *Rimas*» (Vega, 2005a: 181). En la segunda edición la dedicatoria reza lo siguiente: «A persuasión de algunas personas que deseaban estas *Rimas* solas y manuales salen otra vez a la luz, honradas del nombre de V. m., indicio que su censura y autoridad no las desprecia» (Vega, 1993-1994, I: 155). Lope, probablemente debido a que su protector era rico pero no noble, insiste en el valor del ingenio y la inteligencia del mecenas (Vega, 1993-1994, I: 54). Y le dedica después unos versos que tienen como modelo la dedicatoria que Catulo antepuso a sus *Carmina*, dirigida (muy probablemente) a Cornelio Nepote y en los que señala Lope que esos son los últimos versos amorosos que escribirá, además de anticipar su *Jerusalén conquistada*, que estaba componiendo ya en aquel 1604, y con la que cambiará los amores por las armas (Vega, 1993-1994, I: 158 y 160).

En la edición de Lisboa, 1605, el librero dedica la obra a don Fernando Coutinho con un texto en portugués, y le dirige también el poema; y en la edición de Milán, 1611, el impresor antepone una dedicatoria al «ilustrísimo señor don Pedro de Velasco, señor de la Villa de Cirreruelo y Valle de Ciudad de Hebro, capitán de lanzas de la guardia del Excelentiss. señor

OLMEDO CLÁSICO

condestable de Castilla, governador del Estado de Milán» (Vega, 1993-1994, t. I: 156). Queda claro que los impresores y libreros aprovechan también las dedicatorias para congraciarse y buscar el favor de las autoridades y poderes locales.

El peregrino en su patria está dedicado a don Pedro Fernández de Córdoba, Marqués de Priego y Montalbán, señor de la casa de Aguilar, y de las antiguas torres de Cañete. En esta dedicatoria el concepto del peregrino cristiano que viaja a Roma se traslada al peregrino poeta cuya meta es su señor (una idea presente también en algunas composiciones de Góngora, como su magistral soneto a Cristóbal de Mora, fechado en 1593, que comienza «Árbol de cuyos ramos fortunados», o el final de la dedicatoria de las *Soledades* al duque de Béjar): «Iban a Roma, cabeza del mundo, los peregrinos, a alcanzar gracias y a ver grandezas; bien acertó el mío en ir a V. Excelencia, cabeza de la ilustrísima casa de Aguilar, a alcanzar su gracia, y a ver las grandezas de su entendimiento» (Vega, 1973: 47). La *Jerusalén conquistada* (1609) se dedica a Felipe III, en cuanto rey de Jerusalén a quien justamente debía dedicársele. Honra así Lope a su rey, como descendiente heredero de quienes realizaron las hazañas que relata, pero dignifica a la vez con ello a su obra, otorgándole un dedicatario a la altura de una «epopeya trágica», como denomina a su *Jerusalén*. Un segundo destinatario, además del rey, es el hijo del duque de Lerma, al que dirige el prólogo «al conde de Saldaña».

La Filomena (1621), como libro, se dedica «A la ilustrísima señora Doña Leonor Pimentel», de sangre real, y se le vuelve a dedicar a ella la segunda parte del volumen. En cuanto a las obras incluidas dentro de esa miscelánea, *Las fortunas de Diana* van destinadas «A la señora Marcia Leonarda», la *Descripción de la Tapada* al Duque de Berganza y *La Andrómeda*, nuevamente, a Leonor Pimentel, cerrando así el círculo con su dedicatoria al inicio, en el medio y al final de la obra. Después se insertan hasta diez epístolas para resaltar la importancia de los destinatarios, nueve de Lope a destinatarios reales o ficticios, y la última de Baltasar Elisio de Medinilla a Lope. La división de la obra en partes, bien delimitadas y marcadas, permite la inclusión de más elementos paratextuales entre dichas partes, y de este modo la mayor interacción con los dedicatarios y el acercamiento a los círculos de poder. Esto se verá en mayor medida incluso en su siguiente obra, de portada similar realizada con los mismos recursos y estrategias iconográficas, también miscelánea y de título y temática mitológicos, y con parecida articulación de las dedicatorias: *La Circe* (1624).

Como en *La Filomena*, hay en ella un dedicatario para todo el volumen: Olivares. Desde la portada, como se explicó más arriba, queda ya prefigurada la importancia del dedicatario, con su escudo de armas flanqueado por lemas latinos y dos figuras en torno al título, una coronada de laurel y vestida de guerrera, que lleva en su base el mote «*Optimo tutelari*» («Al defensor perfecto»), y la otra sujetando una rama de olivo, acompañada de libros y objetos para medir los astros, y en cuya base leemos «*Musarum instauratori*» («Al instaurador de las musas»). Olivares se configura así simbólicamente como el perfecto noble, instruido en armas y letras. En 1621 le había dedicado ya en la *Parte XVI* de sus comedias *El premio de la hermosura*, escribiendo, de acuerdo con la fama del valido, que «como otros buscan un príncipe porque ampare, yo porque entiende»

OLMEDO CLÁSICO

(Vega, 1975b: 146), y en 1625 le dedicará también *El Brasil restituido* (Vega, 1975b: 142). Su intento de acercarse a Olivares se aprecia de forma análoga en la estrategia de la aproximación a sus personas cercanas. *La limpieza no manchada*, de la *Parte XIX*, está dedicada a doña Francisca de Guzmán, marquesa de Toral, quien sería la consuegra de Olivares desde 1625. Aprovechando la heterogeneidad del volumen y la división en partes de *La Circe*, que contiene diferentes obras, sigue esta misma estrategia: *La rosa blanca* está dedicada a la «ilustrísima señora doña María de Guzmán, hija única del excelentísimo señor Conde Olivares». Previamente, en el primero de los textos, había dirigido la dedicatoria de *La mañana de San Juan de Madrid* al «excelentísimo señor conde de Monterrey, presidente de Italia», cuñado de Olivares. Después de estas dos obras inserta una nueva dedicatoria, que antecede a las tres novelas para «la señora Marcia Leonarda»: «Al excelentísimo señor don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares». Según Montalbán, Lope consiguió una pensión de 250 ducados de la corona merced a la influencia del de Olivares; a ella debe de aludir Lope en la epístola a don Antonio Hurtado de Mendoza, en *La Circe*, donde hablando de Olivares dirá: «Pintad un claro príncipe, que sabe, / porque sabe premiar quien lo merece, / no porque yo de que lo fui me alabe» (Vega, 1983a: 1196).

Leonor de Pimentel ya no es solo la dedicataria de la obra, sino que pasa a ser materia poética al introducirla en los versos como oyente privilegiada, con la que Lope se relaciona en el interior de la ficción. El *incipit* de la dedicatoria de la tercera novela incluida en la *Circe*, *Guzmán el bravo* (y repárese en el nombre del héroe, que corresponde a un muy ilustre apellido que prolifera a lo largo de toda la obra), a Marcia Leonarda nos muestra cómo paratextos tales no servían solo para la comunicación entre escritor y dedicatario o como muestra pública, fuera de afecto o de servidumbre, sino que también eran leídos con atención y tenidos en cuenta por los lectores y otros autores de la época. En este caso ese *incipit* fue reescrito (podemos decir parodiado) con ciertas modificaciones por un desconocido Don Francisco La Cueva para dedicar su *Mogiganga del gusto en seis novelas* «A mi señora doña Tomosa Valera y Daria, dama pedigüeña de la Corte».

En los *Triunfos divinos* (1625), su ensayo de poesía teológica que sigue en buena parte los *Triomphi* de Petrarca, continúa la estrategia comenzada en *La Circe*[26], dedicando la obra a la esposa del conde-duque, Inés de Zúñiga y Velasco, la condesa de Olivares. También a la condesa dedica los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* el año siguiente. Aunque los *Triunfos divinos* sean en parte continuadores de las *Rimas sacras* que había publicado Lope unos años antes, en cuanto que contienen una serie de sonetos en la misma línea que siguió en aquellas, la dedicatoria tiene una función muy diferente, y ha subido de nivel, desde su confesor en 1614, un pretendido igual que le negaba la absolución en esos momentos, a la mujer de un superior del nivel del valido, al que intenta acercarse con elogios y dedicatorias directas o indirectas a través de su hija o su mujer.

---

[26] También *La discreta venganza* (*Parte XX*) está dirigida a Isabel de Guzmán, duquesa de Frías, cuñada de la hija de Olivares, María de Guzmán, e hija de Francisca de Guzmán.

El *Laurel de Apolo* (1630) está dedicado a Don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla, con un prólogo que le dirige y que culmina con un dístico latino que aparecía ya, con ciertas modificaciones, en la *Expostulatio Spongiae* (Vega, 2002c: 15). Es este un modelo de dedicatoria que deja de lado los aspectos personales (a su hijo, a su capellán), económicos y literarios (a Juan de Arguijo) por una figura noble legitimadora de lo escrito, un dedicatario prestigiador que sirve para dignificar la obra que se le ofrece al mismo tiempo que se busca el mecenazgo. La dedicatoria de *La Dorotea* (1632) sigue la misma estrategia prestigiadora y dignificadora, dirigiéndose a don Gaspar Alonso Pérez de Guzmán, conde de Niebla, primogénito del duque de Medina Sidonia. Las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634) están dedicadas al duque de Sessa, único mecenas duradero del Fénix, a pesar de su extraña relación con él, en una obra de reverso del desengaño y en la que la queja por la falta de correspondencia a sus méritos y sus servicios es continua.

La vega del Parnaso, obra póstuma, está también dedicada al duque de Sessa, y presenta su escudo de armas en la portada, pero la dedicatoria la escribe esta vez Luis de Usátegui, yerno y albacea literario de Lope. Como con algunos de los poemas presentes en *La vega*, escritos al final de su vida, cabe preguntarse si Lope hubiera dedicado la obra a la misma persona o hubiera accedido a que otros lo hicieran. *La vega del Parnaso* es una obra llena de quejas hacia los poderosos, en una cantidad y una magnitud que no se había visto en otras obras de Lope. Muchas de esas quejas se emiten ante la falta de premio por parte de la monarquía y la ausencia de mecenas, pero se acompañan también esos desengaños de obras panegíricas y laudatorias de los gobernantes. Esta, conjetura Pedraza (1993: viii), puede ser la razón para la autocensura de Lope, que explicaría que la obra, ya «preparada» en 1635, no se publicara en ese momento. Ortiz de Villena o Luis de Usátegui incluyeron después la probablemente no rematada silva moral que abre el volumen y las comedias, cuatro de ellas palatinas (según Profeti puede tener que ver con la queja a la monarquía española y la llamada de atención al reinado francés), y quedaron así estas incluidas en una obra con esa dedicatoria al duque de Sessa. Esta inclusión posterior pudo llevar a equívoco (sobre todo si no se explicita y se tenía claro en la época que se había incluido después, que en el caso de las comedias es algo que todavía se discute) o suponer una pequeña traición a Lope —porque una dedicatoria al duque de una obra tan crítica es una incoherencia a la que quizá no se habría prestado— o al propio Sessa —puesto que se le está dedicando una obra en la que implícitamente se le critica en muchos de los poemas, y en otros muchos se ensalza y alaba de forma directa a los gobernantes de los que era enemigo, estando en el bando de la oposición y en muy malas relaciones con el privado. Hay que recordar, sin embargo, como hacía Rozas (1990: 112), que en los dos últimos años de su vida Lope no dedica ningún poema a personas reales ni a nadie de Palacio, y sí ofrenda en el plazo de unos meses tres obras al duque de Sessa: la *Pira Sacra* (elegía a la muerte de su hermano don Gonzalo, también presente en *La vega*), las *Rimas de Burguillos* y *El castigo sin venganza*. No era lo normal la dedicatoria pública al de Sessa, al que en treinta años solo había dedicado un libro, la *Parte IX* de sus comedias, lo cual hace pensar en una claudicación definitiva de sus pretensiones en la corte, después de una etapa final del ciclo *de senectute* de absoluta obsesión.

Además de en poemas como los de *La vega del Parnaso*, Lope también vuelca en sus dedicatorias personales y familiares su queja desengañada por el fracaso de sus aspiraciones sociales y económicas con los poderosos. En la dedicatoria a su hijo Félix en *El verdadero amante* (*Parte XIV*, 1620), dice: «pues aunque viváis muchos años, no llegaréis a hacer a los Señores de vuestra patria tantos servicios como yo, para pedir más premio» (Vega, 1975b: 85), o en la dedicatoria de *El alcalde mayor* (*Parte XIII*, 1620): «vivo sin envidia, sin deseo, sin temor, y sin esperanza, vencedor de mi fortuna, desengañado de la grandeza, retirado en la misma confusión, alegre en la necesidad; y si bien incierto del fin, no temeroso de que es tan cierto» (Vega, 1975b: 33).

Reivindicaciones de autoría y quejas en paratextos lingüísticos[27]

Las impresiones de las *Partes*, con sus dedicatorias para cada una de las obras a partir de la *Parte XIII*, nos ofrecen una gran variedad de dedicatorias (por más que las abundantes citas de autoridad sean en su mayoría extraídas de una misma poliantea [Conde y Boadas, 2019]), por un lado, y por otro manifiestan, con la recuperación por parte del propio Lope de comedias que hacía años que había entregado a los compradores, de qué modo funcionaba el mercado teatral para los dramaturgos de la época, que no solían conservar copia de sus propias obras, así como la preocupación de Lope por el estado de sus composiciones y por el buen nombre que había ganado, en una serie de expresiones de orgullo autorial y conciencia de propiedad intelectual que se veía perturbada por las circunstancias. Por eso le gusta a Lope presentar sus obras pasadas como «hijos pródigos» que vuelven a casa irreconocibles tras pasar de mano en mano (Pedraza en Vega, 1993-1994, I: 184), y por eso accede a publicar sus obras teatrales aunque ese no fuera su fin primero proyectado, para conservar el texto; de ahí que diga que «el menor daño es imprimirlas» (Prólogo a la *Parte XVII*, Vega, 1975b: 16). En la dedicatoria a Juan de Piña en *El dómine Lucas* afirma: «hallela en esta ocasión pidiendo limosna como las demás, tan rota y desconocida cual suelen estar los que salieron de su tierra para soldados con las galas y las plumas de la nueva sangre, y vuelven después de muchos años con una pierna de palo, medio brazo, un ojo menos, y el vestido, de la munición, sin color determinada. Hice por corregirla, y bien o mal, sale a luz con el nombre del mayor amigo» (Vega, 1975b: 16). En la dedicatoria a Baltasar Elisio de Medinilla de *Santiago el Verde* explica: «Mis comedias andaban tan perdidas, que me ha sido forzoso recibirlas como padre y vestirlas de nuevo, si bien fuera mejor volverlas a escribir que remediarlas» (Vega, 1975b: 16), y en la de *Los muertos vivos* a Salucio del Poyo escribirá:

> no hay cortesana que haya corrido a Italia, las Indias, y la casa de Meca, que vuelva tan desfigurada como una pobre comedia, que ha corrido por aldeas, criados y hombres que viven de hurtarlas, y de añadirlas. En esta parte he desconfiado de muchos papeles míos, a quien yo llamo *Pródigos*, porque ni puedo vestirlos ni negarlos (Vega, 1975b: 17).

---

[27] PRESOLO, Prácticas editoriales y sociabilidad literaria en torno a Lope de Vega, de la Universidad de Córdoba, ofrece en su web una biblioteca de los paratextos de Lope de Vega o relacionados con él.

OLMEDO CLÁSICO

Y en el prólogo a la *Parte XV* (1621), de *El Teatro a los Lectores*, dirá:

> El [Autor] hace lo que puede por ellas; mas puede poco; que las ocupaciones de otras cosas no le dan lugar a corregirlas como quisiera; que reducirlas a su prima forma es imposible; pero tiene por menos mal que salgan de su casa, que no de las ajenas, por no las ver como primeras en tal desdicha, ya con loas y entremeses que él no imaginó en su vida, ya escritas con otros versos, y por autores no conocidos, no sólo de las musas, pero ni de las tierras en que nacen (Vega, 1975b: 114).

La justificación por la publicación de sus comedias y los «arreglos» que hace de estas para su impresión están en estrecha relación con la reivindicación de la autoría como base para la fundamentación de una institución autorial que contemple los derechos de propiedad sobre la obra y los derechos de autor que incluyan el respeto del nombre del autor, aspecto importante de la marca de este (como dice Antonio Ortiz Melgarejo en su poema preliminar a las *Rimas*: «que ya, Lope famoso, / tu nombre a respetar tu canto obliga» [Vega, 1993-1994, I: 169]), que puede verse desvirtuado por la apropiación de obras que no le pertenecen o que han sido retocadas o copiadas defectuosamente por otros. Son muchos los textos, entre piezas literarias, dedicatorias y prólogos, donde Lope reivindica estos derechos y se queja de las prácticas a las que sus obras —sobre todo sus comedias— estaban siendo sometidas, al igual que su nombre, que se utilizaba ilegítimamente como gancho comercial en detrimento de la fama del autor. Ya en la introducción de la *Parte IV*, firmada por Gaspar de Porres pero escrita por Lope, encontramos una queja explícita a este respecto, lo mismo que hallamos quejas como estas en la epístola al contador Gaspar de Barrionuevo en las *Rimas* (Vega, 1993-1994, II: 291-293). Y se repiten en diferentes momentos hasta las obras finales, como en la «Égloga a Claudio», presente en *La vega del Parnaso*: «Mas ha llegado, Claudio, la codicia / a imprimir con mi nombre las ajenas, / de mil errores llenas […] / y —aunque esto siento más, menos condeno— / algunas mías con el nombre ajeno» (Vega, 2015a, II: 66). También las dedicatorias y prólogos a sus comedias fueron lugar para la pública reivindicación de sus derechos de autor y de acusación de los desmanes que se hacían con sus obras, defensa que otros autores contemporáneos siguieron cuando esa práctica cayó sobre ellos (*vid.* Vega García-Luengos, 2016). En la dedicatoria al Dr. Gregorio López Madera de la comedia *La Arcadia*, en la *Parte XIII* (1620), Lope pide la protección a un amigo miembro del Supremo Consejo del rey, encargado de la jurisdicción de los corrales, y acusa de ladrones a quienes plagian sus obras (Vega, 1975b: 15).

En el «Prólogo del Teatro a los lectores» para la *Parte XI* (Vega, 1860: XXI) también hace alusión a los memorillas, quejándose de sus prácticas y del Consejo, que permite su venta y circulación sin licencia ni ningún tipo de legalidad, y aparecen sus protestas y lamentos por el estado en que dejan sus obras, y por tanto la reputación de su nombre. En el Prólogo a la *Parte XVII* (1621), el asunto seguía sin resolverse, y, recordando el Prólogo que acabamos de mencionar y los pleitos por la publicación de sus obras de los que hemos hablado con anterioridad, expresa lo siguiente:

> Solía el Teatro hacer aquestos prólogos; y cansado de las quejas de los autores *que dicen que les imprimen sus comedias en daño de su hacienda*, remite el de esta Parte a uno de los académicos de la Corte, para que, en vez de introducción, satisfaga por los poetas a sus voces y peticiones injustas. Dos veces se les puso pleito a los mercaderes de libros para

OLMEDO CLÁSICO

> que no las imprimiesen, por el disgusto que les daba a sus dueños ver tantos versos rotos, tantas coplas ajenas, y tantos disparates en razón de las mal entendidas fábulas y historias; vencieron, probando que *una vez pagados los ingenios del trabajo de sus estudios*, no tenían acción sobre ellas: y así se determinaron a pedirles que se las dejasen corregir, y que habiendo de imprimirse, no fuese sin avisarlos. Esto se ha hecho, y las comedias salen mejores, como muestra la experiencia (Vega, 1975b: 15-16).

En la ya citada dedicatoria de *Los muertos vivos* de esa *Parte XVII* al licenciado Salucio del Poyo, hace Lope una traslación del problema del hurto de su nombre a su dedicatario, también dramaturgo, exagerando así la fama de este para ensalzarle a la vez que hace hincapié en la nueva autorialidad y los problemas que acarreaba (Vega, 1975b: 169-170). El Prólogo a la *Parte XVIII* no lo firma Lope, sino Sebastián Francisco de Medrano, y a través de este se transmite nuevamente el problema del uso del nombre del autor «Lope de Vega» y la nueva conciencia autorial, que, expresada por boca ajena, deja de ser una autoconsciencia creadora para ser un movimiento de causa-consecuencia de apertura del concepto de autor en la época (Vega, 1975b: 186).

Los paratextos de sus obras no destinadas al tablado son espacio también para la queja, a veces haciendo pasar su voz por la de otro, como en el Prólogo de *La Dorotea*, firmado, que no escrito, por Francisco López de Aguilar (Vega, 1996: 94). También en sus cartas a su señor el duque, Lope expresa lo contrariado que está con el asunto de la impresión ajena de sus comedias, y urge a aquel a darse prisa en lo que a su parte respecta (Vega, 2018a: 512), pues otros libreros intentan imprimir volúmenes en otra imprenta «y solicitan criados de vuestra excelencia, si será bien darnos prisa, vuestra excelencia lo vea» (Vega, 2018a: 504). Otros autores después de él, como Montalbán, utilizaron también los paratextos de sus publicaciones para denunciar estas acciones que atropellaban los derechos de los autores, de propiedad y de nombre-fama. Así lo hará este discípulo suyo en el «Al que ha de leer» del *Para todos* (*vid.* Moll, 1992).

Como hemos señalado previamente, Lope comenzó, a partir de la *Parte XIII*, a dedicar cada una de las comedias que imprimía a personas diferentes, práctica que no tenía precedente en otros autores y que se criticó por abusiva, por lo que tuvo que justificarse (Vega, 1975b: 20). La multiplicación de dedicatorias hace que el número en estas partes se eleve hasta noventaiséis dedicatarios, de los cuales noventa y cuatro son personas diferentes. Estos textos forman un corpus peculiar, en cuanto que tienen elementos de diferentes tipologías textuales y géneros: contienen tópicos retóricos propios, sobre todo respecto a la *laudatio* de los personajes nobles a los que se dirigen algunas, pero realizan en muchas ocasiones las funciones que convendrían a un prólogo, contienen muchos elementos doctrinales e ideas de Lope sobre conceptos y circunstancias literarias de la época, pero también ofrecen muchos datos autobiográficos y personales del Fénix, con un estilo cercano e intimista próximo al que se puede apreciar en sus cartas privadas, pero con conciencia y voluntad de que fueran leídas por un público amplio (recordemos que «Lope fue un intimista profesional», Cabranes-Grant, 2004: 9). Hemos visto ya algunas con las protestas contra los abusos de los libreros y autores de comedias con su obra, y otras muchas contienen la gratitud hacia los amigos que le defienden, su cariño afectuoso de padre

o la pasión por su amante Marta de Nevares, pero también su desagrado por la nueva poesía o su reacción ante los ataques en la *Spongia*.

En algunas dedicatorias se disculpa por no escribir sus comedias bajo los preceptos aristotélicos, pero se ve detrás de ello en ocasiones que la razón es el acatamiento de la erudición respetuosa con las reglas clásicas del noble o intelectual a quien se dirige la dedicatoria, ante quien ve la necesidad de excusarse, o una complicidad ante la connivencia del noble, en un ambiente donde se supone que ambos debían conocer y respetar tales normas. Muchas de las afirmaciones recuerdan a ideas y expresiones concretas del *Arte nuevo de hacer comedias*, como las que se leen en la dedicatoria a Francisco de la Cueva y Silva de *La mal casada* (Vega, 1975b: 24).

Al poeta italiano Juan Bautista Marino, que tantas veces había traducido, imitado o incluso plagiado sus poemas (*vid.* Alonso, 1972: 13-108), le escribe la dedicatoria de *Virtud, pobreza y mujer*, explicándole la importancia en España de unas normas teatrales más importantes que las aristotélicas, las de la tradición, las consuetudinarias, que se podrían aplicar al mismo Lope más que a ningún otro (Vega, 1975b: 24-25). También sobre la mixtura genérica y su rechazo de la denominación *tragedia* escribirá en la dedicatoria de *Las almenas de Toro* a Guillén de Castro (Vega, 1975b: 25).

Por otro lado, en la dedicatoria de la comedia *La madre de la mejor*, a Fray Plácido de Tosantos, reconoce la causa de su preferencia por la comedia —al menos cuantitativamente en su carrera—, admitiendo la profesionalización y la cualidad de poeta *pro pane lucrando* (Vega, 1963: 182-183).

Una de las temáticas más reiteradas en las dedicatorias de las partes de comedias es la crítica a los culteranos, su poco natural lenguaje, sus latinismos y su uso excéntrico del castellano, como se aprecia en la dedicatoria de *Pedro Carbonero* a Diego Félix Quixada y Riquelme (Vega, 1975b: 101), en la de *La pobreza estimada* al príncipe de Esquilache (Vega, 1975b: 195) o en la de *El marido más firme* a Manuel de Faria y Sousa (Vega, 1975b: 261). También en las dedicatorias de carácter más personal e íntimo, como la que dirige a su hijo Lope en *El verdadero amante*, introduce sus ideas respecto a este asunto, haciendo una defensa del castellano frente al latín, en cuyo estudio está iniciándose el joven Lopillo, y aconsejándole que se aleje directamente del griego (Vega, 1975b: 103-104). A pesar de todas estas palabras contra los seguidores de la nueva poesía de Góngora, la segunda comedia de la *Parte XIX*, *Amor secreto hasta celos*, está dedicada al *príncipe de los ingenios*, tendiéndole la mano y ofreciéndole su admiración e incluso su amistad, que el cordobés nunca aceptó (Vega, 1975b: 219)[28].

Además de la polémica con Cervantes, que se remonta a muchos años atrás, o con Góngora, con quien vemos que buscaba reconciliarse, a pesar de seguir hasta el final enfrentado a sus seguidores e imitadores, Lope se vio inmerso en una fuerte polémica contra los aristotélicos, sobre todo contra Pedro de Torres Rámila, también poeta de estilo gongorino, que escribió

[28] Para la relación de Lope con Góngora y el culteranismo en general ver Gutiérrez Valencia, 2021. Omito en este libro la mayoría de elementos sobre este asunto tan relevante, por haberlos explicado ya en detalle en ese capítulo.

OLMEDO CLÁSICO

libelos contra el Fénix y otros ingenios amigos, el más importante de los cuales fue la *Spongia* (1617), obra en latín contra las obras supuestamente antiaristotélicas[29] de Lope, sobre todo las comedias y la *Jerusalén conquistada* (a juzgar por la extensión que se dedica en la *Expostulatio* a su defensa [González-Barrera, 2011: 40]) («Mi *Jerusalén* padece», dirá en la dedicatoria de *El cuerdo loco* a Tomás Tamayo de Vargas [Vega, 1975b: 109]), aunque también contra la *Arcadia*, la *Dragontea*, el *Isidro* o *La hermosura de Angélica*. Buena parte del ataque de la *Spongia* se basaba en el pretendido desconocimiento de la lengua latina por parte de Lope, de ahí el alambicado y complejo estilo latino que tendría la obra, para cuya intelección Lope tendría que acudir a sus amigos más expertos (*vid.* Conde Parrado, 2012; Conde Parrado y Tubau, 2015). Lope contestó a Torres Rámila en la segunda parte de la *Filomena*, y sobre todo, a través de la escritura por parte de manos amigas (en especial Juan de Fonseca y Figueroa, según descubrió Pedro Conde Parrado [2012]) de la *Expostulatio Spongiae* (1618), por la que podemos conocer parte del contenido de la *Spongia*, de la que no se conservan ejemplares. En el Prólogo dialogístico a la *Parte XIX*, entre un Poeta y el Teatro leemos: «*Poeta*: Calla, Teatro, no busquen algún maestro de Alcalá [Torres Rámila] o alguna fantasma de Lusitania [¿Cristóbal Suárez de Figueroa[30]?], que nos hagan algunas anotaciones que salgan en su nombre, aunque ellos blasonan de haber hallado una copiosa enciclopedia de todas las ciencias» (Vega, 1975b: 213). Varias de las dedicatorias de las *Partes* están dirigidas a amigos que participaron en su defensa en la *Expostulatio*, y en algunas de ellas vemos agradecimientos al dedicatario por su defensa o alusiones a Torres Rámila, los detractores de Lope o la envidia: en la dedicatoria de *Los locos de Valencia* a Simón Xabelo (Chauvel) menciona la envidia de quienes pretenden parecer sabios sin serlo, a expensas de la buena opinión de los otros (Vega, 1975b: 68). En la dedicatoria de *Santiago el Verde* a Baltasar Elisio de Medinilla, uno de los amigos a los que Lope acudía para esconder su ignorancia del latín según denunciaba la *Spongia*, vuelve Lope al tema de la envidia maledicente, y reitera sus quejas por las críticas de quienes no escriben nada ellos mismos (Vega, 1975b: 70). También en la *Parte XIII*, la dedicatoria de *El desconfiado* a Alfonso Sánchez, autor declarado de la *appendix* a la *Expostulatio Spongiae*, amigo y defensor de Lope, y como Torres Rámila, catedrático en la Universidad de Alcalá, resalta la importancia de la defensa y pondera las virtudes de su amigo en la protección ante las calumnias que ha recibido (Vega, 1975b: 60-61).

Esta dedicatoria tiene muchos puntos en común, citas compartidas y expresiones seguramente tomadas de su Prólogo al *Triunfo de la fe en los reinos del Japón* (1618), el ensayo

---

29 Julián González-Barrera, editor y traductor de una versión de la *Expostulatio Spongiae* al español, sostiene que la polémica de estas obras no tiene que ver con el aristotelismo, como venían sosteniendo Entrambasaguas y Tubau (2006, 2007, 2008, 2009, 2010) en extensos estudios, sino con la coetánea polémica gongorina (2011: 75-85), pero la contraargumentación a esta idea dada por Conde y Tubau me parece que no deja lugar a la duda, demostrando el carácter marcadamente aristotélico de algunas de las ideas expuestas (*vid.* 2015: 129-131).

30 Este había publicado uno de los libros que más detalladamente atacan el teatro de Lope, *El pasajero*, el mismo año que la *Spongia*, en 1617.

OLMEDO CLÁSICO

histórico publicado un par de años antes, donde se refiere a la *Spongia* y Torres Rámila. Dedica el prólogo a Juan de Mariana, que también había sido blanco de las críticas de Torres Rámila y gran ejemplo de historiador español, como pretendía serlo Lope, por lo que le llama el Tito Livio cristiano. Acusa a Torres Rámila de criticar a los escritores sin serlo él mismo, buscando así la fama, de utilizar un latín bárbaro, no conocer su lengua, escudarse en los grecismos y utilizar los adagios de Polidoro Virgilio. Lope parece estar bien informado del contenido de la *Spongia* cuando realiza esta crítica, pues el característico latín, los grecismos y los adagios de Polidoro y de otros paremiólogos antiguos son característicos de la obra en su contra (*vid.* Conde Parrado y Tubau, 2015: 26-27).

Continúa afeándole que pretenda pontificar sobre materias que él mismo no practica o normas que él no cumple, que se apropie de la autoría de obras que no ha escrito él sino otros amigos, califica la *Spongia* de «ridícula», dejando aquí claro el objetivo de su ataque en este prólogo, y criticando la nueva moda poética del culteranismo y sus extravagancias lingüísticas latinizantes (Vega, 1618: 4v-5r.)

En el famoso Prólogo a *El peregrino en su patria*, además de incluir la célebre lista de comedias que había escrito, poniendo con ella en marcha la función-autor para indexar un *corpus* específico y colocarlo en un orden vinculado al nombre del escritor que realiza el catálogo (Rodríguez Cuadros en Vega, 2011: 21, n. 15; García Reidy, 2013c: 314), Lope da inicio a este paratexto con el tópico *ab adversariorum persona*, como un ataque contra los murmuradores que por ignorancia o envidia le critican (sea la alusión por Góngora, según Wright, o por Cervantes, según Martín Jiménez [2006: 295 y 2014: 68-69]) (García Reidy, 2013c: 312). Como explicaba Avalle-Arce, tiene este prólogo varias intenciones: además de hacer alarde de sus más de dos centenares de comedias, apabullando con su número y coartando la usurpación, se jacta también de su erudición profana y sacra para crearse un puesto entre los humanistas cristianos, crear el pórtico adecuado a una novela imbuida de los ideales de la Contrarreforma católica y hacer de la defensa su ataque contra sus enemigos, ante los que blinda la obra con erudición, citas bíblicas, alusiones a la envidia, etc. (en Vega, 1973: 21).

En el Prólogo dialogístico que introduce en la *Parte XVI* de sus comedias, «Quejas del teatro contra las comedias de tramoya», en el que Lope presenta en conversación al Teatro y un Forastero, haciendo gala de su gusto por la teatralización y la expresión de ideas propias en modo dramático incluso en los aparatos paratextuales, literaturizando los apartados no literarios de las obras, expone la moda de los artificios y las tramoyas y otros artilugios y trucos visuales en los teatros, a los que se opone, como Tirso y frente a Vélez de Guevara, por ejemplo, por ser los versos y la fábula escuchada lo importante en una obra de teatro (*vid.* Vega, 1860: XXV-XXVI y Asensio, 1989: 243). También se quejaba Lope de este exceso en *Lo fingido verdadero*, donde Ginés se burlaba de un autor de comedias «que las funda todas / en subir y bajar monstruos al cielo» (Vega, 1992: 98-99), el *Arte nuevo* y «A Claudio», y mostraba su postura y su tácita respuesta a sus críticos en 1619 a través de la creación de *Querer la propia desdicha*, una comedia sobria de aparatos, desgajada de todo lo que no fuera la palabra poética, en la que quiere mostrar que sin tramoyas ni otros aditamentos extralingüísticos puede crear una gran obra (Asensio, 1989: 241-242).

OLMEDO CLÁSICO

Textos ajenos en los preliminares

Otras estrategias lingüísticas extraliterarias serían las inserciones de textos en los preliminares de obras de otros autores, muchos de ellos poemas (se pueden leer en Vega, 1961, editado por Zamora Lucas, o en Zamora Lucas, 1965, 1968 y 1969), generalmente laudatorios, pero cuya literariedad queda en segundo plano dada la función principal de su escritura y su inserción en ese lugar: la vinculación del nombre de «Lope de Vega» al del autor cuya obra acompaña, con términos adulatorios, independientemente de cuáles fueran estos, o de si los poemas estaban formados por tópicos y una manida retórica precisa de poemas prologales. Los textos en los preliminares ajenos servían como sello de calidad de la obra, en base al argumento de autoridad literaria que suponía la aceptación de Lope y su panegírico paratextual.

ESTRATEGIAS LITERARIAS

LA FICCIONALIDAD DEL YO POÉTICO LOPESCO

El sintagma «Vida y obra» aplicado al caso de Lope de Vega no ha sido solo un remanente de la crítica positivista que tomaba como objeto de estudio la biografía de un autor para la exégesis de su obra, sino que fue un principio crítico impuesto por el propio autor mediante la ficcionalización continua de su biografía, la creación de máscaras que ocultaban, subrayándola, su propia identidad, el juego onomástico, los pseudónimos, heterónimos y la retórica de la sinceridad de su yo poético. Lope, en un ejercicio siempre literario, pero a veces textual y a veces extratextual, creó la necesidad histórica, y sin embargo continuada desde entonces, de la lectura de su obra desde su vida, tanto desde sus sentimientos como desde los hechos biográficos más concretos. La necesidad de una lectura de la «vida y obra», por tanto, no proviene de determinada crítica del siglo XIX, sino de la propia voluntad de Lope de presentarse, por primera vez, como un *autor*, es decir, no solo como un narrador que cuenta una historia o una voz elocutiva enamorada, sino como una instancia que se identifica con un hombre concreto que escribe una serie de cosas porque las ha vivido, y como resultado de su experiencia.

En este sentido el autor como necesidad creada históricamente para la lectura interpretativa, tal como lo explicaba Foucault, está ya de manera pionera en la escritura de Lope de una forma instigada por él que no existía en los autores anteriores. Tiene que ver esto, en parte, con que publicara su obra, sobre todo lírica, a lo largo de su vida y de forma actualizada (excepto algunas obras en las que expone acontecimientos vividos mucho tiempo antes, como en *La Dorotea*), y no ya tras su muerte. Esto fue generando, según ya se expuso más arriba, un seguimiento de sus circunstancias a tiempo casi real, y, en relación a esto, que su vida y sus andanzas, que no fueron pocas, fueran conocidas y comentadas por todos en la época no solo por su literatura, sino porque como escritor, como *autor*, era una figura pública conocida y reconocida en su tiempo, y formaba parte de la sociedad como tal escritor de vida pública, lo cual era un caso nuevo que despertaba la curiosidad biográfica del público lector y espectador que comenzaba a leer su obra con suspicacia biografista, lectura en la que él iba dando claves de interpretación.

Una especial mixtura entre elementos de la crítica positivista y de la post-romántica es

lo que ha caracterizado la amplia mayoría de lecturas de Lope hasta nuestros días. Del positivismo historicista queda la voluntad de descubrir en los datos y la erudición histórica elementos para la comprensión de las obras. Pero, dado el característico biografismo de gran parte de la producción de Lope (señalado muy tempranamente y estudiado en distintas fases por Spitzer [1932] sobre la literaturización de la vida en *La Dorotea*, Vossler [1933], Weiger [1980] o Sánchez Jiménez [2006, 2018]), y la variedad y espectacularidad de esa biografía, el historicismo ha girado la tuerca hacia la lectura en clave biográfica, y la conversión de las obras literarias de Lope y sus textos en fuentes para el descubrimiento de su vida. Así se construyen sus biografías, desde la primera de Montalbán hasta la de José Florencio Martínez publicada por PROLOPE (2012) o la más reciente de Sánchez Jiménez (2018), pasando por la revolucionaria *Nueva biografía* de la Barrera (1973) o la más consultada de Rennert, Castro y Lázaro Carreter en varias fases (para un panorama de la historia de los biógrafos e intérpretes de Lope *vid.* Pedraza, 2001 y 2008a: 13-54). La «fatamorgana del autobiografismo» (Márquez Villanueva, 1988: 296) llega hasta tal punto que se dan por hecho datos que solo conocemos por poemas líricos, o se leen poemas interpretándolos desde referentes históricos que no habían tenido aún lugar cuando la obra se escribió. Ejemplo de ambas cosas tenemos en *La vega del Parnaso*: la locura de Marta de Nevares se da por sentada a pesar de solo «conocerse» por la égloga *Amarilis* (Vega, 2010a), y el *Huerto desecho* se leyó como una referencia apenada al rapto de Antonia Clara, la hija de Lope, hasta que Eugenio Asensio publicó el poema en 1963 según una suelta de su propiedad de 1633 (un año antes del «rapto») (García Aguilar, 2013: 80; Rozas, 1990: 441).

El empeño crítico por leer en clave autobiográfica toda obra lopesca también ha llevado a diferentes críticos a tratar de desentrañar qué mujer real, supuesta amante de Lope, estaría detrás del nombre de «Celia», llegando a conclusiones diferentes entre sí, sin tener en cuenta que el nombre de Celia estaba extendido en el imaginario poético del romancero y la lírica tradicional asociado a una mujer desdeñosa y tan bella que es imposible describir su perfección (*vid.* Carreño, 1996: 32-33). Otro ejemplo claro es la discusión sobre el alistamiento de Lope en la Armada Invencible. Lope afirmó su participación en numerosas ocasiones, tanto en obras literarias, desde obras como *La Dragontea*, la segunda parte de *La Filomena*, la *Corona trágica*, o la «Égloga a Claudio», como en paratextos como el «Prólogo del autor» de *La hermosura de Angélica*, la dedicatoria a Claudio Conde en *Querer la propia desdicha* (*vid.* Schevill, 1941) o textos no literarios como cartas recogidas en su *Epistolario*, pero no ha sido hasta 2022 que hemos tenido prueba de su enrolamiento (*vid.* Parker, 2022).

Desde nuestro punto de vista no es importante si Lope estuvo o no enrolado en la Armada Invencible, ni siquiera para dilucidar si Lope mintió o no en las ocasiones en las que lo afirmó, puesto que la pragmática filosófica aplicada a la ficción literaria (Austin, Searle, Gabriel, Ohmann, Levin) hace tiempo que nos enseñó que las afirmaciones de una obra literaria no pueden medirse en parámetros de verdad / mentira respecto a nuestro mundo, y no tiene sentido siquiera hablar de esos términos, puesto que en literatura no se dan las circunstancias habituales de un acto de habla normal, bien porque sus afirmaciones se muestran indiferentes al criterio lógico de verdad y falsedad, bien porque en los actos de habla literarios el

emisor (autor) *finge* ser el personaje que está en el uso de la palabra o simplemente realizar actos de habla con auténtica fuerza ilocutiva. Hay que entender el discurso literario como un *uso parasitario*, *no serio* y, sobre todo, no pleno, y los actos de habla en que aparece como *cuasi-actos*, de modo que no tiene sentido decir que Lope *miente* o *dice la verdad* en sus obras literarias (Garrido Domínguez, 1997: 33). Lo único interesante, entendemos, es el por qué introduce Lope esa afirmación en esa obra y en ese pasaje en un momento y época determinados; esa es la manera de leer al autor autorrepresentándose estratégicamente y no al Lope hombre mintiendo o diciendo la verdad sobre su vida.

Parece una obviedad, pero vale la pena repetirlo: la grandeza del Fénix no estriba en su vibrante, animada y en ocasiones trágica biografía, ni en el hecho de que la utilizara como motivo para su obra, sino en la dimensión, cuantitativa y cualitativa, de su obra y de todas las estrategias que como autor y agente consciente del campo literario llevó a cabo para convertirse en LOPE DE VEGA con mayúsculas, autor central del canon, fundador de discursividad y agente fundamental para la evolución del concepto de *autor*.

En cuanto a los elementos remanentes de la crítica post-romántica, el principal criterio de valoración y clave del escrutinio es la sinceridad, con especial aplicación al género lírico, por la identificación romántica entre autor y yo poético. Desde la época romántica la lírica era entendida como el género en el que el poeta-genio volcaba artística pero directamente sus sentimientos, su yo y su personalidad. Ya Platón había apartado a la lírica fuera de la clasificación genérica de la literatura por no ser mimética, es decir, por expresar directamente, sin imitación, la voz del poeta, pero a partir del Romanticismo la poesía lírica se ha separado de la ficción, el drama y las artes plásticas, porque los poetas hacían especial hincapié en su identificación con la primera persona singular que hablaba en los poemas, y el público se ha inclinado a descifrar y así a demandar que los poetas expresaran sus emociones y sentimientos tal y como los habían vivido (Peyre, 1969: 154). Esto supone, sobre todo, la identificación entre hombre y autor, que se funden en uno, como ya antes había enseñado Rousseau (Peyre, 1969: 120), y como pretendía representar Lope adelantándose a su tiempo. En el Romanticismo, el criterio de valoración artístico para los poemas pasa a ser la sinceridad, que se emparenta directamente con las lecturas biografistas que hemos comentado, porque la extracción de datos biográficos e históricos de las obras literarias supone ya implícitamente que la poesía retrata verazmente los sentimientos y vivencias del autor (Sánchez Jiménez, 2006: 4). La crítica lopiana ha sido en su mayoría un reverso del positivismo unido a un criterio romántico, que ha dado como resultado una crítica similar a la que hacían los antiguos biógrafos grecorromanos, que deducían «el «hombre» a partir de la obra» (Saïd, 2001: 11). Así, biografismo y sinceridad se han unido en dicha crítica durante un largo recorrido en el que los estudiosos se han permitido juzgar como sincerísimas las expresiones de amor, sufrimiento o de arrepentimiento de Lope. No ha mostrado reparos este tipo de crítica, en general, por la incongruencia que supone afirmar que Lope es el autor más sincero y auténtico en su expresión poética y el que de forma más transparente y abierta mostró sus sentimientos amorosos y de contrición, pero hablar paralelamente de un servilismo vergonzante

OLMEDO CLÁSICO

en sus poemas panegíricos, o de una hipocresía patente en algunos de sus elogios o afirmaciones, viendo el formulismo en algunas de sus manifestaciones y no en otras, incurriendo en la falacia intencional para hablar de sinceridad o hipocresía, y en anacronismos al tratar de extraer la concepción del sujeto en base a una representación poética. La sinceridad, en contra de la creencia de muchos, no puede ser tomada como criterio de valoración artística, en primer lugar porque no puede medirse, y en segundo, porque, si pudiera ser medida, sería siempre desde el efecto en el lector, y no sería más que la eficacia de cierta retórica, la retórica de la sinceridad, que es más efectiva cuanto más se esconde a sí misma y oculta su propia existencia.

De cualquier forma, no nos libramos de la crítica subjetiva y el criterio de sinceridad, ni de la crítica psicologista: Francisco A. de Icaza creía que «las más de las veces la sinceridad de Lope no es sino inconsciencia» (1927: 57), Aragón Fernández dice de los versos de Lope que son «sinceros, sentidísimos» (1932: 135), Carlos Rico-Avello en su estudio *Lope de Vega (flaquezas y dolencias)* (1969: 15) habla de una psicopatología lopesca, y tacha a Lope de maníaco depresivo, «extremoso en sus afectos, egolátrico y melancólico», «ciclotímico y delirante sexual». Para Vallejo-Nájera, otro psicólogo, es «el eterno optimista» (*apud* Pedraza, 2001: 227). Pero no hay que recurrir a ejemplos tempranos ni lecturas de psicólogos: de quienes no lo esperaríamos también encontramos afirmaciones como que en un texto Lope presenta «signos visibles de depresión» (García Santo-Tomás, en Vega, 2006a: 17). Juana de José Prades, en su clásica edición del *Arte nuevo*, un opúsculo tan caracterizado por su ambigüedad, es un buen ejemplo de la contraposición sinceridad / hipocresía: «En cuanto al verso 168: «sabe Dios que me pesa de aprobarlo» es para nosotros —dicho sin ambages— uno de los más hipócritas del *Arte nuevo*. […] «Mas, pues del arte vamos tan remotos / y en España se le hacen mil agravios / cierren los doctos esta vez los labios». Aquí sí es sincero» (en Vega, 1971: 118). Si Menéndez Pelayo opinaba que había «mucho de infantil en el poeta» (citado por Sánchez Jiménez en Vega, 2012a: 574), Entrambasaguas afirmaba que «la sinceridad autobiográfica que requiere el lenguaje espontáneo, transparente y rápido de lo popular, aparece en todo momento» (1946, III: 393), que «la sinceridad del poeta ha dominado de tal suerte a la técnica poética, que falta por completo todo recurso metafórico» (1946, III: 384). Lázaro Carreter veía «en todo, ilusión, vitalidad, autenticidad de alma» (1966: 97), y Márquez Villanueva «un tono de sinceridad artística que aún sobrecoge» (1988: 252). Juan Manuel Rozas, sugiere que «Lope, tan hábil en callar y esconder, tiene una propensión a la sinceridad que resulta casi paradójica» (1990: 193). Parece hacerse patente, extrapolado a la lírica, el recurso dramático que Lope exponía en su *Arte nuevo* y que creemos que es la clave de este asunto: «El engañar con la verdad» (v. 319).

La recepción desde la sinceridad, espoleada por el propio Lope en su expresión y su estratégico comportamiento, llegó a tal punto, también en su época, que la verosimilitud, veracidad y credibilidad que se le adjudicaban excedieron los límites de la narración de su propia vida o de sus sentimientos, llegando a valer su palabra, literaria o no, como prueba de la santidad de hombres que estaban en proceso de canonización. El *Isidro* sirvió como prueba para la canonización del patrón de Madrid y Lope

OLMEDO CLÁSICO

en persona fue utilizado como testigo en esta (*vid.* Vega, 2010d: 42-43)[31]. Lo mismo ocurrió con san Juan de Dios y la comedia que Lope había escrito al respecto y que tituló *Juan de Dios y Antón Martín* (*vid.* Maggi, 2012), o en el mismo asunto con el poema de *La vega del Parnaso* «Canción al buenaventurado san Juan de Dios», que se utilizó para poner al frente de una de las biografías-hagiografías más importantes sobre el portugués, la escrita por Antonio de Govea (*vid.* Vega, 2015a, II: 477). Vemos, pues, cómo de eficaz era la retórica de la veracidad y sinceridad de Lope.

La *variatio*, la multiplicidad de roles, posturas o máscaras no es un obstáculo para que determinados críticos hagan una lectura conjunta de su *persona* y el reconocimiento de una sola subjetividad, sino que es aprovechada para subrayar lo contradictorio del sujeto, y armar una personalidad más compleja y moderna que las planas voces unitarias de los poetas anteriores de los que oíamos una sola voz lineal en sus obras publicadas conjuntamente al final de una vida ya cerrada, ofreciéndosenos con facilidad y en bandeja una lectura teleológica. Unidad en la unidad y unidad en la diversidad: es también nuestra lectura la que ficcionaliza una subjetividad poética para encerrarla en un discurso abarcable por la crítica. La única forma de evitar el peligro y hacer igualmente una lectura conjunta y abarcadora de los textos de un autor es sustituir la visión unitaria de la subjetividad por el concepto de *autor* que estamos defendiendo, capaz de diferentes voces y *ethos*, variadas poses, mutable en su recepción temporal o ideológica, pero unitario en la suma momentánea de proyecciones y recepciones.

Peligrosa es también la expansión de la lectura expresivista y unitaria a los géneros no líricos por el camino justificatorio de la autobiografía. Decía Azorín que «el romanticismo pronunciadísimo de *La Dorotea* estriba […] en el desbordamiento del yo del poeta. Todo es yo en *La Dorotea*. Todo es yo, en lo más íntimo, profundo y recatado que el yo tiene» o que «Lope se ha pasado la vida confesándose en público» (1960: 613). *La Dorotea*, como sabemos bien desde Spitzer y otros críticos o incluso leyendo la obra desde la ingenuidad total, utiliza materia biográfica del joven Lope y sus amores con Elena Osorio como tema y argumento; sin embargo, como sabemos desde antes aún, esto no quita para que *La Dorotea* sea una obra de ficción, comenzando desde su mismo género. El biografismo y sobre todo la presencia del yo, o más bien de la primera persona, no son criterios para hacer interpretaciones desde otros géneros que implican la subjetividad del Lope hombre. El romanticismo del que habla Azorín está sobre todo en su percepción, en su mirada que observa «el desbordamiento del yo del poeta» incluso en una obra exterior al contexto de la lírica. Su identificación podría llegar a hacer lecturas similares del teatro, donde todos los personajes hablan en primera persona, todos son *yo*, y sobre todo en los pasajes en que encontremos «Lopes» o «Belardos», con lo que esto tiene de descontextualización y tergiversación de la genericidad. Son los peligros

[31] No fue la única vez en la que Lope participó de procesos similares a este: se sumó al intento de promoción de San Tirso al patronazgo de Toledo (c. 1596) y participó en el proceso para canonizar a Simón de Rojas, sujeto de la comedia *La niñez del padre Rojas* (c. 1625), en cuyo proceso declaró como testigo (Sánchez Jiménez, 2018: 116).

del biografismo y la identificación de materia biográfica con confesionalismo transparente.

Felipe Pedraza (2006a: 69), uno de los estudiosos que mejor han entendido probablemente en la última época a Lope desde una perspectiva más abarcadora, escribió en un trabajo sobre el Fénix como poeta de la experiencia: «No hay que ser muy avispado para percatarse de que la subjetividad del poeta es una ficción, una representación de la subjetividad». Lo argumenta con la imposibilidad de la persona de conocer verdaderamente sus propias emociones, de emitir lingüísticamente esas interioridades, con el choque entre sinceridad subjetiva e intereses personales a defender e imponer y con la falta de relación entre subjetividad o sinceridad y calidad estética. Estamos de acuerdo con Pedraza en su razonamiento y sus razones, pero los ejemplos que hemos dado con anterioridad, que son solamente una muestra de los innumerables que se podrían traer a colación, demuestran que quizá sea necesario algo más que el ser avispado para percatarse de la importancia de la separación entre hombre y yo poético, subjetividad personal y retórica poética y de las emociones, de que el peso de la teoría lírica post-romántica sigue presente en nuestra concepción de la poesía. La teoría literaria actual nos puede ayudar a comprender las razones de Pedraza desde una mayor hondura teórica, que no apele solamente al sentido común.

Desde la Lingüística general, Émile Benveniste es el primero en identificar la diferencia entre el sujeto de una enunciación y el resto de signos lingüísticos: el *yo* y otras formas pronominales no remiten a la realidad, a un concepto o un individuo, ni a posiciones fijas en el espacio o tiempo, sino a la propia enunciación que los contiene, que es única y se realiza cada vez. Son signos vacíos de significado, que no remiten, como los demás signos, a una entidad léxica, sino que se «llenan» cuando un locutor los asume, actualizándolos y convirtiendo el lenguaje en discurso, lo general en concreto. El *yo* es, en esta circunstancia, el fundador del sujeto: para Benveniste la subjetividad solo se construye lingüísticamente, no hay un *yo* previo a su posición como sujeto que dice *yo* («es «ego» quien dice «ego»»), separándose del *tú* al que nombra, tomando conciencia de sí por contraste, siendo *tú* y *yo* reversibles dependiendo de quién tome la palabra. *Yo* no es un concepto globalizador que enuncie todos los individuos, como lo es el signo árbol: sirve para particularizar un individuo, pero cualquiera de ellos; se refiere al acto del discurso individual en que es pronunciado, y cuyo locutor designa. Es un término que solo se identifica con lo que Benveniste (1980: 175-176 y 181-183) llamó *instancia de discurso*, y que solo tiene como referencia la propia referencia actual del discurso. Remite solo a la realidad de la enunciación, es en esa instancia, la del discurso, en que *yo* designa el locutor donde este se enuncia como «sujeto».

Ya en el marco de lo literario, Genette abordaba en *Discours du récit*, en su *Figures III*, la instancia narrativa recogiendo los términos de Benveniste. Para Genette *yo* solo se identifica por referencia a él mismo, y el pasado transcurrido de la «acción» que se cuenta solo lo es por relación al momento en que la cuenta; es decir, que el punto de referencia del sujeto como del tiempo es la propia narración. La *narración* es el término paralelo en Poética de lo que en la Lingüística general sería la *enunciación*, la instancia productora del discurso narrativo. La instancia narrativa en un relato de ficción, el narrador, es un papel ficticio, aunque lo asuma

OLMEDO CLÁSICO

directamente el autor, y es una instancia que no tiene por qué ser idéntica e invariable a lo largo de la misma obra narrativa (Genette, 1989: 270-272). También Todorov explica que no hay que creer que la aparición de la primera persona, *yo*, basta para distinguir el habla del autor de la del narrador personaje, pues el narrador puede decir *yo* sin intervenir en el universo ficticio de la obra, representándose no como un personaje, sino como un autor que escribe la obra (ese «aunque lo asuma directamente el autor» que decía Genette). Los acontecimientos que se narran en una obra siempre son contados por una instancia, no pueden «contarse por sí mismos», el acto de verbalización, la propia narración es irreductible. La instancia que verbaliza nunca puede ser el sujeto del enunciado. Como explica Todorov (2004: 105-106): «Cuando el sujeto de la enunciación se convierte en el sujeto del enunciado, ya no es el mismo sujeto quien enuncia. Hablar de sí mismo significa ya no ser el mismo «sí mismo»». Un sujeto de la enunciación que dice *yo*, por tanto, no explicita su imagen, sino que se disfraza: «todo intento de explicitación solo puede conducir a una disimulación cada vez más perfecta del sujeto de la enunciación; ese discurso que confiesa ser discurso no hace más que ocultar pudorosamente su carácter de discurso» (Todorov, 2004: 107). El yo-narrador solo existe en su palabra, en el decir; no habla como un personaje más, sino que solo cuenta.

Decía Walter Ong (1975: 21) que «confessional literature is likely to wear the most masks of all. It is hard to bare your soul in any literary genre. And it is hard to write outside a genre». Así, en el género lírico, el yo poético que se enuncia a sí mismo y que identifica directamente sujeto del enunciado con sujeto de la enunciación intenta ocultar el carácter del discurso que tiene su enunciación, oculta su incapacidad de «decirse», porque el yo poético solo existe en su decir, es solo su enunciar palabras lo que le da realidad. Barbara Herrnstein Smith (1983: 24-25) explica así la ficcionalidad de la lírica: la ficcionalidad es la cualidad característica de la literatura (lo que para Aristóteles sería en términos generales poesía, las obras de arte verbales). Al igual que cuando vemos una obra de teatro entendemos que los actos sobre el escenario no están ocurriendo, sino que están siendo representados como si ocurrieran, en los demás géneros, incluida la poesía lírica, existen esas mismas convenciones que distinguen un poema como obra de arte verbal del discurso natural. Habiendo llegado el asunto del lenguaje específicamente literario y la definición lírica hegeliana asociada a la subjetividad primopersonal a un punto poco claro, son las convenciones que gobiernan nuestras respuestas ante determinadas estructuras lingüísticas las que hacen que percibamos un texto como poema. Las convenciones para los textos líricos desde la época post-romántica, sin embargo, incluyen la ilusión de que este tipo de textos no pasan por tales convenciones de ficcionalidad, cuando en realidad, la convención subyacente fundamental de lo literario, el hecho de que es una ficción mimética, una imitación o representación lingüística, es la base de nuestra concepción del arte y la literatura, y estaba ya en las más antiguas ideas sobre la poética, aunque la lírica no se introduzca en el sistema genérico mimético de la poética clasicista hasta *L'arte poetica* de Minturno (mucho antes en las poéticas árabes que asumen la teoría mimética aristotélica desde el siglo X [*vid.* Wahnón, 1998: 84-93]).

No queda claro, a veces, qué es lo que un poema imita o representa, pero si tenemos

en cuenta las explicaciones precedentes desde Benveniste a Todorov la respuesta es sencilla: lo que el poema representa es el propio lenguaje, el discurso, el decir humano, el acto de enunciación de un sujeto. La poesía, en contra de la apariencia, sí representa acciones y hechos, pero exclusivamente verbales, actos de habla; un poema es la representación de una enunciación, que no tiene por qué distinguirse lingüísticamente de una enunciación natural, sino que lo hace por la estructura de convenciones de los participantes en la comunicación literaria (Herrnstein, 1983: 25). Käte Hamburger puso en tela de juicio la ficcionalidad del género lírico en 1957 con *Die Logik der Dichtung* (*La lógica de la literatura*)[32], donde excluye a la lírica de los géneros miméticos y por lo tanto de la ficción. Lo que otorga estatuto de verdad y resta la ficción a la lírica es, para Hamburger, no el objeto que se enuncia, que bien puede ser ficticio, sino el sujeto de la enunciación, que en el caso de la lírica sería real porque se propone como tal, identificándose con el poeta. Creemos que la visión de Hamburger ha sido suficientemente refutada en las décadas anteriores con muchos argumentos. Fernando Cabo Aseguinolaza (1998: 17-23) explica en los mitos de Narciso y Filomela las dos grandes corrientes de la lírica contemporánea y la crítica poética moderna, la que problematiza la enunciación, una línea de influencia fenomenológica que insiste en la reconstrucción o reactualización necesaria de la enunciación a través de la lectura (Juan Ferraté, Martínez Bonati), y la de la lírica como lenguaje poético, intransitivo, desentendido de la representación y la enunciación, donde se da la desaparición del poeta como elocutor, primando la sonoridad, la melodía, la palabra. Ambas corrientes no son irreconciliables: más aún, ambas coinciden en el mantenimiento de la ficcionalidad como característica, desde diferentes puntos de vista del género lírico como discurso literario. Esta idea no es solo inherente a las teorías literarias contemporáneas de uno u otro signo, sino que estaba ya presente en las teorías clasicistas desde Cascales, que explica ya la lírica como género de ficción (Wahnón, 1998: 85). Para rebatir a Hamburger bastaría con esgrimir ejemplos de poemas líricos en los que no hay un yo enunciador o donde este es explícitamente ficticio: un monólogo dramático o un poema dialogístico, por ejemplo; pero incluso para la lírica que pretende ser confesional y subjetivista vemos poca cabida para la teoría de Hamburger, porque, como señala Martínez Bonati, ese sujeto enunciativo de la lírica es un hablante ficticio, ya que el carácter de realidad de una enunciación viene otorgado porque se realice en una situación comunicativa real, con la presencia simultánea en tiempo y espacio de emisor y receptor, y un poema es un «hablar imaginario» (Martínez Bonati) o una «representación de un acto de habla» (Oomen) (*vid.* Wahnón, 1998: 98-107). Para Martínez Bonati (1983: 134) «El hablante (lírico, narrativo, etc.) de las frases imaginarias es una entidad imaginaria como estas, a saber, una dimensión inmanente de su significado», por ello insiste en que el «hablante ficticio es necesario elemento de toda literatura (poesía)» (1983: 150). La misma visión de la producción literaria como la enunciación de enunciados fingidos sostienen Searle, (1975), Ohmann (1987) y Levin (1987) para defender

[32] Alfonso Martín Jiménez (2015; sobre todo pp. 104-117) sostiene esta misma idea, tratando de refutar la mayoría de estudios sobre pragmática de la literatura de las últimas décadas.

OLMEDO CLÁSICO

la ficcionalidad de toda literatura, y por tanto también de la lírica.

No quiere decir esto que la persona o el individuo al que se refiere en última instancia no exista, que los sentimientos que expresa sean falsos o que los hechos a los que alude sean ficcionales, sino que, como dice Herrnstein (1983: 28), «the speaking, addressing, expressing, and alluding are themselves fictive verbal acts».

El tiempo puede ser también ficcional de dos formas distintas: un eterno presente de enunciación («la imagen misma de la *presentez*», dirá Pozuelo [1998: 42 y 58-59]) que se realiza de nuevo en cada lectura (esto implica que el *yo* está también en un eterno presente, o la ficción de que el yo es invariable y unitario, etc.), o lo contrario, una enunciación intemporal, fuera del tiempo. Si la enunciación, el yo enunciador y el tiempo de la enunciación son ficcionales, representados, igualmente ficticia es la audiencia, que será también receptor representado, el *tú* o narratario (*vid.* Todorov, 2004: 109-110) implícito en la enunciación, aunque no esté plasmado o directamente apelado. La audiencia es una ficción que se representa cada vez con cada receptor concreto, que imagina bajo las estructuras lingüísticas y dentro de las convenciones genéricas y literarias no solo un destinatario del yo enunciador, sino también una audiencia ideal del autor implícito en el texto, que reconstruimos en cada lectura desde nuestras posibilidades culturales y personales. La audiencia receptora no es solo ficcionalizada por el autor, sino también por el receptor mismo, por la propia audiencia (Ong, 1975: 12; 1976: 6-18) y ambas partes coinciden en un escenario ficcional siempre que hablamos de literatura: como documento escrito, esta abandona la oralidad[33], pero finge continuarla, produce el nacimiento de la ficcionalidad del autor en la ficción del presente convencional en el que habla a alguien que sabemos ausente, y desde un decir pretendidamente espontáneo, que nace supuestamente de la interioridad y está apegado a sus sentimientos. Todo ello se produce desde el artificio del verso, los tropos y figuras literarias, las palabras elevadas o la medida justa y limada del endecasílabo melódico o yámbico.

Es lo que ocurre de forma tan explícita en todos aquellos textos de Lope que fueron discursos para leer o recitar en público, desde los presentes en *La vega del Parnaso* («Al nacimiento del Príncipe», u «Oración en el certamen en los Recoletos Agustinos») al más conocido, el *Arte nuevo de hacer comedias*. En sus versiones impresas estos textos ejemplifican de manera transparente la ficción de la presencia, un yo que quiere identificarse con Lope emitiendo un discurso ante una audiencia. En su lectura, tanto en el momento en que salieron los discursos de las prensas en el siglo XVII como ahora, sabemos que ni el yo enunciador ni la audiencia a la que pretende dirigirse están presentes, pero simulamos un presente del discurso, una enunciación y una comunicación real a la que asistimos, siendo espectadores privilegiados en nuestra simulación. En este sentido, hablaba Juan Manuel Rozas

[33] En el género dramático se mantiene la oralidad, pero la ficcionalización de audiencia y dramaturgo sigue siendo mutua en el pacto que se establece entre ambos. El esquema de la dramatología de la teoría dramática sistemática de García Barrientos (2009) lo expresa de forma elocuente.

(1976: 58) de *la presencia continua del yo* en el *Arte nuevo*, y esto está continuamente marcado en una lectura en la que tanto uno como otro están ausentes, en una «transcripción» de un discurso que pretende consignar también en la escritura a los participantes de la comunicación a la que el lector asiste: es una ficción de comunicación que se marca más cuanto más se apela al *yo* y al *tú*.

La ficción de la enunciación en los poemas de Lope se hace aún más patente en todos aquellos que sabemos suyos pero que Lope quiere hacer pasar por textos de otro autor o que se presentan anónimos —donde por lo tanto el yo enunciador es una ficción, un personaje hablante creado por Lope, aunque tenga un referente real—, o en los poemas en los que el yo poético es explícitamente otro, en una suerte de monólogo dramático o discurso ficcionalizado, admitiendo Lope su autoría, como dentro de *La vega del Parnaso* la «Oración que hizo don Antonio de Otero y Lanoye». Pero también en los poemas en los que el yo poético se identifica absolutamente con Lope se puede observar la ficción de la enunciación. En un poema de las *Rimas sacras*, aunque podríamos aplicarlo a todos los primeros *Soliloquios*, que titula *Llanto y lágrimas que hizo arrodillado delante de un crucifijo pidiendo a Dios perdón de sus pecados*, Carreño explica cómo «el yo lírico se figura de rodillas ante una cruz, abrumado por el dolor de sus pecados, compungido, deshecho en lágrimas, escindido de sí mismo» (2003b: XXII). Se hace evidente que el momento identificado como simultáneo a la enunciación es una ficción descrita en una primera ficción que es la del yo enunciador escribiente de esa descripción; el poema es una escritura que imita un acto de habla que pretende estar sucediendo en ese eterno presente lloroso ante la cruz: es una escenificación que el yo escribiente rememora presentándolo como si estuviera ocurriendo en el instante de la escritura. Esta escenificación es en el fondo una forma de ocultación de la metaficción que supone el poema lírico en presente, porque sabemos que el momento de la vivencia que se narra (el yo arrodillado y compungido ante la cruz, en este caso) no puede ser simultáneo a la escritura del poema, y sobre el pacto que asumimos como lectores líricos sabemos que lo que leemos es un poema y no una alocución real que se hace ante nosotros. Cualquier poema de este tipo, que establece una triple identificación Lope/yo escribiente/yo protagonista, es, en última instancia, una doble ficción, pues no solo tenemos que identificar a Lope con el poeta escribiendo esos versos, sino también a Lope con el arrodillado compungido, y al yo escribiente del poema (primera ficción) con el yo experiencial ante la cruz (segunda ficción).

También García Berrio apunta al soneto amoroso del Siglo de Oro como un pequeño drama en el que el autor deviene actor, declamador de un monólogo cuyo «actante objeto o término», cuyo tácito destinatario, es la dama. En ocasiones se introduce un «actante suplementario» (el confidente) y existe un «escenario en la acción lírica» (*vid.* Pedraza en Vega, 1993-1994, I: 33). Estos poemas amorosos dramatizan una comunicación ausente a la que el lector asiste en diferido, en un pacto ficcional respecto a la temporalidad, al igual que con el *Arte nuevo*, como hemos comentado, o con el resto de poemas que pretenden ser o fueron en un momento discursos orales ante un auditorio o como todos los poemas en los que el *yo* habla a instancias de un *tú*, sea un poema de confesión amorosa a una dama, una epístola o un discurso.

OLMEDO CLÁSICO

Se podría esgrimir que esta aplicación de las teorías contemporáneas sobre la ficcionalidad de la lírica supone un anacronismo, pues la concepción de lo literario, de los géneros y de la creación varía con el tiempo y su comprensión se ha de hacer desde la conceptualización de su propia época, pero no solo la base lingüística de las explicaciones sobre la ficcionalidad legitiman la validez «universal» de la ficcionalidad de los poemas, sino que se puede decir que el anacronismo es aún mayor si aplicamos la lectura inocente, subjetivista y biografista, que oculta la lírica como convención literaria o, más aún, asume la convención de que la lírica carece de ellas e identifica hombre y poeta asumiendo la sinceridad y la transparencia expresivas, porque esta forma de concebir lo poético es post-romántica, como hemos explicado, y no es aplicable a la lírica precedente, así como pertenece ya a la modernidad el concepto de sinceridad que manejamos[34]. Hemos visto, además, cómo Cascales, en sus *Tablas poéticas*, ya explicitaba la ficcionalidad de la lírica en virtud de su modo imitativo, llevando algo más allá las explicaciones de Antonio Minturno (Wahnón, 1998: 85). Pero incluso Minturno, aplicándolo a la lírica amorosa petrarquista, ya señalaba a la voz poética del poeta o su *persona* como una identidad diferenciada. Formuló una *persona* petrarquista estilizada similar a la contemporánea voz lírica del poeta, manteniendo que este dejaba a un lado su propia persona y tomaba la de un amante estilizado cuando se dirigía a su amada. Así, a comienzos del siglo XVII, el formalismo de un hablante lírico convencional llegó a tal artificialidad que todos los poetas tomaban el rol de amantes corteses, sin ya siquiera fingir que eran ellos mismos tales amantes. Algunos títulos de poemas de Góngora revelan el ejercicio retórico poético que suponía: «*En persona* de un galán a una dama que le había ofrecido ir a un jardín», «*En persona* de un portugués, a una dama que le había dado un búcaro», etc. (Brown, 1974: vi y 110).

No solo los tratadistas y teorizadores de la época eran conscientes de la entidad especial que suponía el yo poético en un poema lírico, sino que también los creadores, como vemos, entendían y ejercían la enunciación lírica a partir de este presupuesto. Lope no fue, obviamente, una excepción, a pesar de la continua ficcionalización de su vida y la insistencia en identificase a sí mismo con el *yo* de sus poemas. Lope utiliza su vida desde el comienzo de su producción como materia para su escritura, pero queda lejos de ser un biografismo inocente o ingenuo; antes bien, la dirección de la relación de su vida y su obra es bidireccional: su obra configura su vida («mi vida son mis libros», dirá en *La Filomena*, vv. 193-195) del mismo modo que su vida es proyectada sobre su obra, pero ya atravesada por lo literario. Como ha escrito Pedraza, «voz y carne se aúnan en Lope y se espolean mutuamente. A menudo el autor confunde una y otra. Convierte su biografía en creación literaria, al tiempo que actúa en la vida real de acuerdo con los modelos que le ofrecían los libros y la creación poética popular» (en Vega, 1993-1994, I: 32). Esto se manifiesta en una plasmación de un yo que no es solo amante o penitente, sino que es sobre

[34] Estamos de acuerdo con John Martin (1997: 1326) en ver la sinceridad entendida como expresión directa de los sentimientos y pensamientos en la enunciación como una categorización moderna, a pesar de las explicaciones del nacimiento de la sinceridad como concepto en el Renacimiento.

OLMEDO CLÁSICO

todo poeta, autor, no únicamente como sujeto escribiente o elocutor, sino también como sujeto vivencial de los hechos que se cuentan. El yo objeto de la enunciación es también un yo poeta, autor, además, de éxito y con una serie de características que son más un desiderátum en la vida de Lope que una realidad. El yo poeta que pretende ser referente de la enunciación primopersonal de la lírica de Lope es aquel que a Lope le gustaría ser como poeta, es la representación de su yo deseado, no de su yo real. La estrecha relación entre vida y obra en Lope es, como se observa, compleja. Hay muchos indicios que nos van señalando en Lope la conciencia de su actividad escritural en relación con su vida, puesto que lo que poetiza, a su vez, es su vida imbuida de literatura, dramatizada, idealizada, hecha obra.

Los dos elementos fundamentales para entender y rastrear la ficcionalidad de la lírica lopesca son la pretensión de identidad entre el Lope hombre y el yo poético y la autoconciencia autorial. La falta de correspondencia entre la realidad supuestamente referida en el momento presente y lo expuesto en el poema que pretende identificarse con ella marcan una conciencia de la maleabilidad de la imagen del yo que se muestra en la lírica. No podemos decir que Lope mienta cuando en un poema la realidad no se corresponde con lo enunciado, cuando, por ejemplo, el yo poético habla en presente y dice tener una edad inferior a la que sabemos que tenía en la etapa de escritura del poema, o cuando afirma que son los últimos versos de amor que escribirá (*vid.* Vega, 1993-1994, I: 160), o que publicará en breve obras que no llegaron a existir, porque la enunciación lírica no admite tales apreciaciones, pero sí nos sirve para sospechar de la inocencia con la que Lope traslada su vida a su poesía. Quizá por eso Juan Manuel Rozas describió a Lope en más de una ocasión como un «escritor falsificador de autobiografismo» (1990: 74 y 186).

Lope continúa el uso de la primera persona que se daba en la lírica petrarquista y renacentista en general, sumándole además un esfuerzo por identificarse con el yo poético para que todo el mundo lo reconociera como el amante o el penitente en sus poemas. Desde el mismo título que decide utilizar para sus colecciones líricas más importantes, con el marbete *Rimas* para sus (después llamadas) *Rimas humanas* y para sus *Rimas sacras*, marca el petrarquismo en el que pretende inscribirse y el *genus* lírico, «entendiendo esto último como la formalización de un discurso meditativo en verso surgido de las experiencias de un *yo* lírico que plantea una visión personal y subjetiva» (García Aguilar, 2006b: 39). Da, así, una clave de lectura subjetivista y confesionalista desde la demarcación genérica y de una tradición. Petrarca concebía su *Canzoniere* no ya como los cancioneros medievales, que rebasa y supera, sino como un discurso unitario que expone su vida completa a través de su escritura, como una unidad orgánica de sentido en la que todas las piezas colaboran solidariamente y en paralelo a su biografía, por lo que se ha identificado en su obra *yo* lírico con sujeto histórico. Como dice Ruiz Pérez (2009: 110), esta identificación hombre-poeta-personaje, que se daría desde Petrarca pero también en la *Vita nuova* de Dante, y que arrastra llevándola al límite la marca del «yo» desde la poesía grecorromana, especialmente de los elegíacos romanos, a través de la lírica provenzal y cortés y el *dolce stil nuovo*, «refuerza el sentido de un desplazamiento que lleva del orden colectivo medieval al despertar de la conciencia individual del Renacimiento».

OLMEDO CLÁSICO

Lope, sin embargo, que no podía esperar al final de su vida para publicar, en su proyecto de profesionalización a través de la imprenta, marca la identidad entre *yo* real y poético mediante la variabilidad que se da en la vida en lugar de a través de la unidad ontológica del yo; la imprenta, que va publicando sus obras en toda su disparidad de tonos y representaciones de diferentes estados de ánimo y etapas vitales y profesionales, desde el amante (con diferentes amadas) hasta el yo arrepentido y penitente, lo obliga a centrar su identificación hombre-yo poético en la actualidad de su mensaje poético, que se corresponde cada vez con su yo histórico circunstancial, no con un *yo* esencial identificable (*vid.* García Aguilar, 2006b: 44-45).

Pese a la variedad de *yoes*, tonos y *personae* en la obra lírica de Lope respecto a la lírica del *Canzoniere* petrarquista, Lope sí sigue esta tradición poética en la identificación hombre-poeta-yo poético, que estaba presente sobre todo en la figura del amante. Da igual que el poeta fuera un noble cortesano que un sacerdote o un joven dramaturgo: es tópico fundamental petrarquista la identificación con los lamentos amorosos y las confesiones apasionadas de los poemas. El poeta asumía esa identificación en una utilización de la primera persona aparentemente inocente, los comentaristas continuaban la confusión fuera del texto (caso claro son las exégesis iniciales de la obra de Petrarca o las *Anotaciones* herrerianas a los versos de Garcilaso, que insisten en el biografismo, aunque el propio Herrera como poeta atendiera más en su lírica a un lenguaje que sabía codificado [Ruiz Pérez, 2009: 28 y 190]), y el tópico era aceptado y asumido como tal hasta su olvido. Así fue durante todo el siglo XVI, llevándose al extremo con la lírica de Lope gracias a su propia insistencia, hasta revertirse en una lírica marcada por la distancia estética, la conciencia constante de la literariedad y artisticidad del producto lingüístico y la objetivación afirmadora de la conciencia autorial, lo que se plasma en la artificiosidad lingüística, el cultismo, la filigrana poética del gongorismo y sus poemas mayores[35] (*vid.* Ruiz Pérez, 2009: 32-33 y 237; 2010: 55 y 99).

Lope continúa, por tanto, la identificación del yo poético consigo mismo que estaba ya presente en el petrarquismo anterior como tópico, especialmente amoroso. Tanto García Berrio como Pozuelo señalan el carácter tópico del conjunto de la lírica amorosa del Siglo de Oro, de la que los poetas no pretenden desviarse, sino en la que pretenden inscribirse. Un tópico fundamental en ese imaginario es «la coincidencia entre *sujeto de la enunciación* y *sujeto del enunciado*» (Pedraza en Vega, 1993-1994, I: 32). Lope sigue, por tanto, la tradición de apelar a la experiencia propia para ser reflejo de la del interlocutor, que estaba ya en los viejos manuales de predicadores para dar fuerza a las afirmaciones (Vega, 1993-1994, I: 32), pero lo subraya a cada paso, esforzándose por que esa identificación sea clara y constante. La

[35] Víctor Pueyo (2014: 54) explica el carácter cultista de la poesía gongorina desde la concepción del *yo* en el Siglo de Oro, quizá a sabiendas de lo que escribía Inés Azar («What readers like Ciplijauskaité, Jammes, Paz and perhaps even the rest of us miss [in Gongora's poetry] is a *yo*» [1989: 236]): «Góngora, en otras palabras, no «se» expresa cuando escribe, sencillamente porque esta noción del yo como «sujeto libre», como elemento configurado a partir de su esfera privada, no existe en la sociedad neoestamental de la España del siglo XVII». Sobre la ausencia del *yo* y el *self* en la poesía de Góngora, *vid.* también Smith, 1986: 65-74.

OLMEDO CLÁSICO

manera más nítida de señalar a su propio yo histórico es el biografismo incluido en sus poemas, que es seguramente, como dice Díez de Revenga (1980: 264), una de las notas más peculiares de su lírica frente a la de sus contemporáneos. En las *Rimas* el biografismo que utiliza generalmente es el de sus amores, aprovechándose la identificación previa que ya había conseguido del protagonista con el Lope amante gracias a sus romances. En estos, la reiteración de los mismos pseudónimos (Belardo, Zaide, Filis, etc.) y los parecidos con su vida amorosa (que el mismo Lope divulga como chismes [*vid.* Carreño, 1978: 70]) dan las claves para la interpretación biografista de su lírica primera, aunque Sánchez Jiménez (2006: 22) afirme que «no existen datos suficientes para juzgar si el Fénix procuró que sus romances se leyeran *biographico modo* o si esto fue una tendencia ajena a sus designios». En el poema «Lope de Vega a Liñán» se autorrepresenta como poeta recopilando sus escritos, y asume como tantas veces los verdaderos sentimientos de los que los poemas eran resultado («Vivos retratos de pasiones mías»). Lope cierra una estrategia circular quejándose por las murmuraciones de su biografía amorosa deducida de su poesía pero haciéndolo a la vez que desvela su identidad en los pseudónimos y que los utiliza en obras de otros géneros. Hace así una reivindicación de la propiedad del pseudónimo *Belardo*, no solo identificándose con él, sino apropiándose de nuevo de los sentimientos aparejados (mis bienes, mis enojos, mi desdicha).

En la comedia *La devoción del Rosario*, los versos finales, donde el autor suele autorrepresentarse en algún tipo de referencia metaliteraria, enlazan al autor —la comedia era conocida de todo el mundo como de Lope, y se conserva, además, manuscrita— con Belardo, que es quien la ofrece, nombrándose con el pseudónimo pastoril que lo identificó en romances y comedias durante tanto tiempo, y mostrando una actitud que en lugar de ocultar, desvela: «ansí os lo ofrece Belardo» (Oleza, 2014: 387, n. 28). Lo mismo ocurre en *El acero de Madrid*, que finaliza «Aquí acaba la comedia, / en vuestro nombre, senado, / del *Acero de Madrid*. / Bésaos las manos Belardo» (Vega, 2000a: 297). El romance «Oídme, señor Belardo» satiriza los muchos disfraces bajo los que se oculta el ya conocido pastor, que es, a la vez, el protagonista del romance morisco «Sale la estrella de Venus», y los amores con la pastora Filis.

Aunque a largo plazo el autobiografismo de Lope, que aireaba a los cuatro vientos sus escándalos amorosos, no lo benefició en absoluto, siendo un inconveniente para su imagen de escritor serio de corte, aspirante a cargos en el reino y a posiciones de relieve en el campo literario y de poder, era consciente de que la difusión literaria de su vida privada, más allá de su gran capacidad, le estaba trayendo gran celebridad y fama, convirtiéndose en la comidilla de la corte. Lope fomenta la interpretación biográfica, además, porque con ello se presenta de forma implícita como un poeta al nivel de los que antes pretendieron hacerlo igual, como Virgilio, Petrarca o Garcilaso (en la secuencia intuimos también que el género, en este caso el bucólico, puede tener que ver con este afán), ganándose así la autoridad de estas figuras con las que se parangona (Sánchez Jiménez, 2006: 15). En Lope el carácter emocional y vitalmente exhibicionista, romántico como se ha dicho a veces, es en buena parte imitación de experiencias poéticas previas. Catulo, Ovidio, Tibulo o Propercio servirían a Lope como modelo para inscribirse en la tradición de la confesión autobiográfica, que se había consolidado y

OLMEDO CLÁSICO

triunfado en la poesía culta europea con el petrarquismo. Lo que pudo aportar Lope fue la renovación de la retórica de la sinceridad por la que rejuveneció la expresión confesional, desautomatizando las palabras que se habían ido desgastando y cuya experiencia referencial ya no resultaba creíble (Pedraza, 2006b: 77-78). Además, se precia, con la misma facilidad con la que hemos visto que se quejaba, de que se hable y se especule de su vida privada, como se hacía con Ovidio. Para ello se presenta en la comedia *Los locos de Valencia* con su pseudónimo de Belardo parafraseando unos versos del poeta latino que señalan precisamente esta situación, como un hombre que «escribe versos y es del mundo fábula / con los varios sucesos de su vida» (Vega, 2003b: vv. 2550-2551). Lope presenta alusiones semejantes en la comedia *La prueba de los amigos* y en las *Rimas de Burguillos* (Sánchez Jiménez, 2012: 16, n. 1), y se identifica también con Ovidio en el romance «De pechos sobre una torre», en el que haría referencia a unos versos de las *Heroidas*, y en las alusiones a su feracidad, como en la dedicatoria a la *Historia de Tobías* (Carreño, 1978: 178; Sánchez Jiménez, 2008a: 249-250), pero la aparición de Belardo parafraseando a Ovidio como hombre famoso por sus versos y su vida es de especial relevancia dado el contexto de la comedia.

En el soneto 142 de las *Rimas* también hace referencia a la difusión de su vida privada entre los habitantes de Madrid: «Hermosa Babilonia en que he nacido / para fábula tuya tantos años» (Vega, 1993-1994, I: 495), y se repite también esta idea con variaciones en *La hermosura de Angélica*: «Amé furiosamente, amé tan loco / como lo sabe el vulgo, que me tuvo / por fábula gran tiempo…» (Vega, 2005a: 679-680), o en *La Dorotea*: «Díxome un día con resolución que se acavaba nuestra amistad, porque su madre y deudos la afrentaban; y que los dos éramos ya fábula de la Corte» (Vega, 1996: 328). En una canción que se publica en 1605 en las *Flores de poetas* recogidas por Espinosa anota también la expansión que había tenido la lectura biográfica de sus poemas, y pide ayuda a las musas para que el «vulgachón» que le adivina, es decir, que le identifica con el protagonista de sus poemas, no lo entienda y deje de murmurar sobre él (en Zamora Lucas, 1965: 94). La misma canción le sirve, modificada, para incorporarla como uno de los poemas de las *Rimas de Burguillos*, hilvanando la identidad con el heterónimo, y aceptando, desde la pantalla de Burguillos, con algunos de los versos que incluye en la nueva versión, su parte de responsabilidad en la lectura biografista que el público hizo de sus poemas: cambia «Y no hay necio que pierda su alcaldada» por «culpa de mis hipérboles causada» (Vega, 2019: 543).

No es esta de las *Rimas de Burguillos* la única vez que aparece la asunción de la hipérbole en su poesía; en otra obra del último Lope, la exageración del sentimiento se presenta clara ante nosotros como una poética para todo aquel que juegue con la identificación yo poético-yo real. La emoción es real, y el poema parte de ella, pero la fantasía la aumenta hasta excederla, utilizándola solo como materia, excusa o trampolín de algo que cobrará una dimensión más grande que la del sentimiento del que surgió: «porque la fantasía / elige luego hipérboles que puedan / significar las penas o las glorias, / que al sentimiento, si es posible, excedan (Vega, 2002c: 168).

Lope era muy consciente de la ficcionalidad de su poesía, como vemos; no en el sentido de

OLMEDO CLÁSICO

que los sentimientos expuestos fueran falsos, pero sí en el de que estos eran una materia a partir de la que crear, con la que practicar el moldeado de su lenguaje, que exacerbaba líricamente todo lo emocional de lo que había partido. Tenía bien clara Lope la separación entre la vivencia pura, desnuda de lenguaje, y la que ha pasado por la conversión de la palabra, la experiencia tras la literaturización.

La idea de que amar y hacer versos de amor es una misma cosa y no se puede dar la una sin la otra le sirve para justificar el confesionalismo inevitable de sus poemas, y para emprender un enlace metafórico muy fructífero entre amor y escritura-amante y poeta que llevará a muchos pasajes metaficcionales que entrañan un juego de ocultación y alumbrado de la ficcionalidad de las escenas enunciativas que presentan sus poemas amorosos. Así, incluso en los escritos privados, como las cartas al duque de Sessa, pregona que es el mismo amor quien habla (Vega, 2018a: 480). Hubo en el campo literario quien se sorprendía y admiraba de la utilización de la materia personal (como escribía Juan Rufo en sus *Seiscientos apotegmas*: «Locos están estos hombres, pues se confiesan a gritos»). Los hermanos Argensola debieron de quejarse en varios lugares de los poemas autobiográficos de Lope, aunque no fuera él el único que ejercía tal práctica en sus romances (Liñán de Riaza también lo hacía). De Bartolomé Leonardo conservamos los versos que califican al Lope escondido en sus romances de «enfado general de nuestros días» (Vega, 1993-1994, I: 332). A un poema similar a este es al que contestaría Lope en el soneto 66 de las *Rimas*, dedicado a Lupercio, donde le interpela, respondiéndole:

> ¿Por qué os quexáis del alma que le cuenta?
> ¿Qué no escriva dezís, o que no viva?
> Hazed vos con mi amor que yo no sienta,
> que yo haré con mi pluma que no escriva (Vega, 1993-1994, I: 333).

La identificación entre amor y escritura (*vid* Egido, 2003: 53) se erige en centro semántico del poema, y subraya la doble cualidad del autor, amante y poeta, y la identidad absoluta e indivisible entre ambas facetas. El hecho de que el soneto sea una contestación a un escrito anterior de un poeta real y conocido, y que se dirija en segunda persona directamente a él, da verosimilitud y suma un argumento más a la asociación entre el yo poético —que está rompiendo una lanza por el biografismo y la identificación entre amar y escribir— y el Lope hombre-amante-escritor, ya inseparables. Lo mismo ocurre en todos sus poemas epistolares de las *Rimas* que se dirigen a personajes conocidos, o en «A Claudio».

La apelación a la experiencia tan característica en Lope, a la propia y con ella a la del lector, es lo que le sirve para soldar esta asociación. En «Felicio. Égloga piscatoria», obra de *La vega del Parnaso*, el personaje de Tirreno dirá que «es amor para los versos genio» (2015a, III: 371); en El *Laurel de Apolo* el narrador dirá «¿Quién pudo amar de veras / que versos no emprendiese? / Las acciones primeras / de amor es lamentarse en armonía» (Vega, 2002c: 168); en *La Dorotea* Fernando, el protagonista identificado con el joven Lope, también declara que «amar y hacer versos todo es uno» (Vega, 1996: 321); y en el epistolario remite de nuevo a la identificación entre *eros* y *poesis*: «como todo se remite a la pluma, no puede la

OLMEDO CLÁSICO

tinta tanto; que [se] echan ella y el papel como la hembra y el varon, el papel se tiende y la pluma lo trabaxa, como la forma y la materia, que todo es uno» (Vega, 2018a: 473). Lo que subyace a esta teoría no es solo la experiencia como seguro de realidad o verdad de lo expuesto, sino también que cuanto mayor el amor, mejor será la poesía, idea a la que incluso se le da una explicación médica en la época, enunciada en el *Cisne de Apolo* de Carvallo, obra contemporánea de las *Rimas* (Sánchez Jiménez, 2006: 54).

Se entiende así que Lope encarezca la dimensión de su amor, como también que en ocasiones, y en oposición al amante deprimido y autoflagelado de la lírica petrarquista, se presente arrogantemente como un gran amante, diestro en lides eróticas y amatorias. Estas declaraciones deben tomarse como reafirmaciones del valor literario de su obra (Sánchez Jiménez, 2006: 54). Frente a esta expresión orgullosa de sus dotes eróticas también observamos en otras ocasiones un erotismo velado, alegorizado, como en los versos que fueron tan bien acogidos por el público «Yo vi sobre dos piedras plateadas,» «colunas gentiles sostenidas,» «de mis brazos levantadas» «sobre mis hombros os llevara» «porque cayendo vuestro templo, diera / vida a mi muerte y muerte a mis deseos», interpretados por Pedraza como semipornográficos, por Sánchez Jiménez como «encendidamente erótico» (2019: 321) y por Carreño en cambio como de «sutil simbolismo erótico (de ningún modo «semipornográfico»)» (*apud* Brown, 2009b: 368). La exaltación del origen biográfico y personal de lo expuesto y narrado en los poemas hizo que Lope, en contraste con su actitud arrogante respecto a lo erótico, defendiera explícitamente su poesía amorosa, en términos morales, además de señalando lo inevitable de su expresión, proveniente de unos sentimientos irrefrenables que necesitan ser redimidos en la escritura, a través de la inscripción en la tradición lírica amorosa previa. El tema amoroso no es sinónimo de lascivia, y para señalarlo muestra casos de poesía amorosa aceptable y aceptada, elevando a Petrarca y sus seguidores como ejemplo, o la narración de Dido y Eneas por parte de Virgilio, aplaudida por san Agustín (Vega, 1993-1994, I: 641). Los poemas de Jorque Manrique o Juan de Mena son «Castísimos ... versos», «aquellos conceptos amorosos dichos con la blandura de los pensamientos ... no ofendiendo la gravedad de los que sentían» (Vega, 1993-1994, I: 643). Enfatiza además la legitimidad de sus versos amorosos utilizando repetidamente el vocabulario crítico del control moral, la castidad, la gravedad y la pureza, términos similares a los empleados para describir «los buenos versos, castos y medidos» de su *Isidro* (Brown, 2009b: 363) (obra utilizada en el argumentario para la beatificación del madrileño, recordemos).

Otra forma de marcar la experiencia que avala las aserciones poemáticas y de invitar a identificar directamente y sin suspicacias a Lope con el yo poético es la retórica de la presencia, un uso de la lengua que marque la subjetividad, el presente falsificado de la enunciación y el falso modo directo, no diferido, de la comunicación que se da en el poema. Para esta retórica es fundamental el uso de deícticos o *shifters*, esa clase de palabras cuyo sentido, o más bien referente, usando la terminología del signo lingüístico entendido triangularmente, varía con la situación o contexto: pronombres personales, demostrativos, localización temporal, espacial, términos de parentesco, etc. (*vid.* Kerbrat-Orecchioni, 1997: 45-71). Los deícticos producen el efecto de realidad, de

OLMEDO CLÁSICO

presencia. Jonathan Culler (2002: 175) se encargó de prestar atención al uso de los deícticos en la lírica y su asociación con la recreación de una voz hablante, para llegar a la conclusión de que «a whole poetic tradition uses spatial, temporal, and personal deictics in order to force the reader to construct a meditative persona. The poem is presented as the discourse of a speaker who, at the moment of speaking, stands before a particular scene». El *yo* y el *tú* no pueden faltar en los poemas más intimistas del Lope lírico, así como otros deícticos que van marcando la presencia y actualizan el sentido de lo dicho cada vez, recurso al que Lope acudió en muchas ocasiones.

No solo invita Lope constantemente a que el lector lo identifique con el yo poemático con el fin de que crea verdaderas las emociones expresadas en el poema y se conmueva con ellas, sino que hace visible esta estrategia teorizando en varias ocasiones sobre decir la verdad en la literatura, en virtud de la teoría de que la poesía es parte de la filosofía, y sobre cómo conmover a los demás con la emoción previa e inducida del propio escritor, idea que estaba ya en autores como Cicerón u Horacio. Lope, por su parte, habla en el *Arte nuevo* de esa cadena de emociones que se van transmitiendo desde el poeta hasta el público: «los soliloquios pinte de manera / que se trasforme todo el recitante, / y con mudarse a sí, mude al oyente» (Vega, 2016: 95). En *Lo fingido verdadero*, una de sus obras más metaficcionales, retoma esta idea (Vega, 1992: vv. 1270-1283). El parlamento no solo expone esta teoría en boca de un personaje, sino que cobra mayor sentido aún cuando sabemos que éste es él mismo un actor que representa a un enamorado y que está enamorado de verdad de la actriz que tiene el papel de amada representada en escena. Lo señala desde el mismo título de la comedia hagiográfica, *Lo fingido verdadero*: no es que sienta lo que interpreta, sino que interpreta lo que siente de verdad. Es interesante el hecho de que Lope compare los oficios de poeta y de actor. Es el mismo principio pessoano de los famosos versos «El poeta es un fingidor. / Finge tan completamente / que hasta finge que es dolor / el dolor que en verdad siente». Tanto el título de la comedia como los versos son una precisa descripción de lo que es la lírica de Lope en términos generales; por eso es sencillo entrever a Lope en las palabras de Ginés, también cuando dice: «Hasta el magno emperador […] / de ver deseoso está / cómo imito lo que siento; / pero en tanta propiedad / no me parece razón / que llamen imitación / lo que es la misma verdad» (Vega, 1992: vv. 1296-1305). De nuevo encontramos, como en todos los versos anteriores que hemos visto, a Lope instándonos a leer como verdad lo que encontramos en la ficción, empezando por el personaje mismo.

La metaficción que encontramos en la comedia *Lo fingido verdadero*, la del teatro dentro del teatro y el actor interpretando lo que de verdad siente, es, en la lírica, algo diferente por cuestiones genéricas, pero viene a subrayar también la autoconciencia autorial de Lope, la ficcionalidad que esconden los poemas supuestamente confesionales y las escenificaciones y dramatizaciones que suponen los poemas en los que el poeta conversa con la amada, con su propio poema o con sus versos, con su pluma, consigo mismo, etc. Su reivindicación de la sinceridad y el discurso directo del yo en sus poemas se contradice por la autoconciencia artística de sus versos, puesta de relieve en los pasajes metaficcionales. Se aprecia este carácter metaliterario desde el comienzo de las *Rimas*, en el que el soneto prólogo no sigue las guías petrarquistas de

OLMEDO CLÁSICO

dirigirse a los lectores («Voi ch'ascoltate…»), sino a sus propios versos, que recopila en el volumen que recoge tras haber circulado con otros medios de distribución. La cuestión de la autoría y la autoridad de los versos y de la voz que en ellos habla, pues son versos que nacieron de él y que perdió con el tiempo, y que a la vez imitan o se apropian de los de Petrarca, marcará todo el poemario (*vid.* Terry, 1993: 100-101). Aprovecha, además, para marcar desde el inicio lo que venimos indicando: que el origen de sus versos son sus propios sentimientos, vividos y experimentados, que necesitaba expresar (Vega, 1993-1994, I: 185). Este poema inicial, no obstante, no tiene ya como tema central el poeta y su amor, sino su expresión, y habla, más que de la vida, de su obra poética; es un soneto-prólogo original, a pesar de estar aún inscrito en las lindes del petrarquismo, puesto que aquí los mismos elementos que aparecen en el soneto prólogo de Petrarca son vocativos (Pedraza en Vega, 1993-1994, I: 25).

El soneto 70 de las *Rimas* gira en torno al asunto de las lágrimas del poeta enamorado y no correspondido que le impiden continuar escribiendo: «Quiero escribir y el llanto no me deja; / pruebo a llorar y no descanso tanto; / vuelvo a tomar la pluma y vuelve el llanto». Aquí la metaficción se presenta, en lugar de en la mención a la propia escritura del poema, en su negación: el poeta no puede crear porque las lágrimas no le dejan, y, sin embargo, es a través del poema como se nos comunica este hecho. El mismo poema y su lectura es la constatación de su ficcionalidad. Lo que el papel en blanco dice, finalmente, es la escritura que se niega a sí misma como hipérbole del llanto que produce el desamor: el propio soneto 70.

La metaficción y el deseo continuo de identificación del yo poético con el autor, así como la autorrepresentación como escritor además de amante (recordemos, «amar y hacer versos todo es uno»), pecador, o el rol correspondiente a cada escenario, se materializan en la lírica en el objeto de la pluma, que aúna en sí la función metaficcional y la auto-representacional y que es casi omnipresente en sus colecciones líricas.

La identificación petrarquista entre lágrimas y creación poética y el carácter metaliterario que lleva consigo la identificación entre lágrimas y tinta, así como la presencia constante de la pluma como prolongación del hombre, aparecen también en la poesía religiosa de Lope, la otra gran área de su lírica además de la amorosa. En esta poesía religiosa, como en la «humana», se da igualmente la estrategia para señalar al lector la identificación entre yo poético y autor real. Si bien es cierto, como señalaba Pedraza, que no son ya tantas las alusiones biográficas, estamos de acuerdo con Sánchez Jiménez, Yolanda Novo, Harm den Boer, Hugo Lezcano o David H. Darst en que las referencias existen, y son suficientes y suficientemente significativas como para marcar una tendencia de lectura e indicar en ellas una estrategia autorial que consiste en la insistencia en esa identificación (*vid.* Sánchez Jiménez, 2006: 137, 148, 2010: 79; Carreño y Sánchez Jiménez en Vega, 2006b: 50; Lezcano, 2009: 139-140 y Novo, 1990: 274 y ss.). La Introducción de las *Rimas sacras*, escrita en redondillas, ofrece la clave interpretativa de la obra, a modo de poema prólogo en el esquema del cancionero petrarquista. El yo de esta introducción quiere ser el mismo Lope cuando declara «ya soy sacerdote y rey» (vv. 67-68. Vega, 2006b: 128) (el poema prologal es de 1614, cuando Lope ya era sacerdote).

Como dicen los editores, «al revelar su capacidad para la consagración, el narrador se configura bajo la persona del clérigo presbítero que firma el volumen: "Lope de Vega Carpio"» (Carreño y Sánchez Jiménez en Vega, 2006b: 45-46). Volvemos a verlo en otros puntos de las *Rimas sacras*, como en el poema «A la muerte de Carlos Félix», donde el *yo* se presenta como un padre inconsolable ante la muerte de su hijo, que, como el de Lope, se llamaba Carlos Félix y había muerto un tiempo antes. La continua referencia a sus errores pasados como hombre pecador y amante hasta el extremo desempeña también un papel importante en la identificación que el lector hace del *yo* pasado, por su parecido tan estrecho con aquellos otros *yoes* de los romances moriscos, pastoriles y de los poemas amorosos de las primeras *Rimas*, las humanas, todos ellos fuertemente identificados con el Fénix en una solidificación interpretativa que se había dado ya en su propia época. Esto acrecentaría el valor de su conversión, en una lógica simple: cuanto mayores los pecados, mayor será el acto de contrición necesario para la redención del alma. Es el mismo argumento que utilizaba Rivadeneira para justificar su detención en los pecados de san Agustín en su *Flos Sanctorum* de 1596, que probablemente Lope leería.

La identificación del pecador con Lope ennoblece su figura en una época en la que este buscaba una nueva imagen, pero también la une al Lope joven amante y pecaminoso, puesto que aquel se había asimilado ya bajo el mismo nombre «Lope de Vega» en la distribución de sus obras anteriores. La ficción de que el yo poemático no es solo una representación retórica implica una esencialidad en el hombre, lo cual es muy apropiado al concepto de alma necesario para los poemas religiosos, pero dificulta la comprensión de los diferentes roles y máscaras mostrados por Lope no solo en sus etapas pasadas, sino en los límites de la propia obra. Como explica Terry (1993: 107-108): «In religious poetry, on the other hand, the very idea of a «soul», in the Christian sense, seems to presuppose, not a «rhetorical self», but one might call a «central self», a core of identity which remains unchanged, whatever the circumstances». Por eso Lope realiza en esta obra un autorretrato a lo divino que se define no solo por el sujeto o voz poética, sino también por una serie de conceptos paradigmáticos que se repetían con variaciones, a modo de agudezas compuestas, y unen los diferentes poemas entre sí y al yo con distintos santos y personajes importantes de la historia sagrada (Blanco, 2020: 37-38). Es probable que muchos lectores no comprendieran esa variedad de poses, roles y formas de decir diferentes en la lírica de Lope, o que con el paso del tiempo fueran descifrando, como vamos haciéndolo nosotros, las estrategias asociadas a cada rol y la dificultad de emparejar el concepto de «alma» que exigía el subgénero lírico al que se enfrentaban con un personaje tan voluble, proteico y complejo. Es quizá lo que le ocurrió al final de su vida, cuando el público comenzaría a conocer el Lope múltiple que conformaba el Lope real, más allá del Lope que simulaba ser en cada enunciación lírica conectado a su yo poético.

Buena parte de la poesía sacra de Lope es una poesía penitencial. Podemos sugerir que esto tiene relación con que es esta la más confesional entre los tipos de poesía religiosa, y la que más implicaciones tiene con el sujeto en su sentido moderno, pues realiza una estrategia de desaparición ante la grandeza de Dios y la importancia de sus pecados, a la vez que necesita de la presencia central de su *yo* para la enunciación de su confesión.

Los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* plantean un juego de identificación más complejo, puesto que presentan a Lope como traductor del latín al castellano de unos poemas compuestos por un supuesto fraile cartujo, Gavriel Padecopeo, cuyo nombre es anagrama de Lope de Vega Carpio, según ya se señaló aquí. No hubo nunca dudas sobre la autoría de los poemas, pese al juego autorial en el título y paratextos (incluidas las aprobaciones [*vid.* Vega, 2008d: 130-131]), además de por el anagrama, que desvela en *La vega del Parnaso* en su «Égloga a Claudio» («disfracé con anagrama / los *Soliloquios* de mi ardiente llama» [Vega, 2015a, II: 50]), porque varios de ellos habían sido publicados bajo el nombre de Lope en *Cuatro soliloquios de Lope de Vega. Llanto y lágrimas que hizo arrodillado delante de un crucifijo pidiendo a Dios perdón de sus pecados*, y porque él mismo incluye elementos claramente ficcionales en la presentación del supuesto autor Padecopeo, como el hecho de que su madre era nieta de Charles de Borbón y que él había servido a Luis VII de Francia (Vega, 2008d: 138), personajes que vivieron con varios siglos de diferencia (como dice el editor, Lezcano, «no se trata de un error por parte de Lope, sino un paso más en su estrategia de ser y no ser reconocido como autor tras la máscara de Padecopeo» (en Vega, 2008d: 143). Dentro de lo que supone el juego autorial, por tanto, Lope, como traductor, escribe la dedicatoria de la obra, asegurando que «doy a Vuestra Excelencia el fruto de un sentimiento santo» (Vega, 2008d: 127). Lope, fingiendo ser solo el traductor de las obras que presenta, pero a sabiendas de que los receptores conocen su autoría, subraya desde la dedicatoria la sinceridad de su religiosidad («fruto de un sentimiento santo»), y conecta la obra, además, con sus *Rimas sacras*, en las que había utilizado también la expresión de los *frutos* para presentarla en la dedicatoria a su confesor («Frutos son estos pensamientos…»). En los versos de la colección, además, no solo se limita a expresar que ha pecado gravemente, sino que señala, con la tipología de los pecados cometidos, al mismo Lope oculto/desvelado en sí mismo: «¡Qué de vezes os negué / por confesar mi locura / a la *fingida hermosura* / donde no ay verdad ni fe!» (Vega, 2008d: 155), «¡Ay de mí, que sin razón / passé la flor de mis años / en medio de los engaños / de aquella *ciega afición*!» (2008d: 189-190), «¡Ay, *ciegos errores* míos!» (2008d: 205) (las cursivas son nuestras).

Volviendo a los versos «humanos», una pista clara y evidente de la ficcionalidad de la lírica lopesca de corte amoroso es la utilización de la tradición, incluso la *imitatio* de pasajes concretos, para la expresión de los sentimientos propios. Podemos observar esto desde las mismas dedicatorias, espacios paratextuales en los que tradicionalmente el autor se presenta de forma más directa y con menos filtros y pantallas o máscaras literarias. Cuando Lope escribe «Cisne del amor parezco: / la voz postrera a vuestro nombre ofrezco», utiliza una imagen tópica, la del (supuesto) canto del cisne previo a la muerte. Además, sigue el modelo concreto de la imagen que Catulo situó ante los versos dirigidos, se supone, a Cornelio Nepote en el primer poema de su obra conservada. En las *Rimas* encontramos el soneto que se suele utilizar para argumentar la presencia de Lope en la Armada Invencible, y que sin embargo recrea unos versos de Garcilaso en el soneto XXIX (Pedraza, 2006b: 72), allí donde supuestamente narra su experiencia de juventud (Vega, 1993-1994, I: 332-333). En otras ocasiones utiliza un símil con algún personaje

de la tradición literaria, como en la «Carta de Lope de Vega a Liñán», en la cual utiliza *La Celestina*: «Estoy, como Calixto, con la escala, / entre un espadachín y dos valientes» (*apud* Entrambasaguas, 1946, III: 435). Otros poemas, para tratar su situación y emociones personales, recurren a símiles con diferentes mitos, tanto grecorromanos como bíblicos. El soneto 93 de las *Rimas* utiliza el de Hércules y la Hidra para cantar sus desdichas (Vega, 1993-1994, I: 388), y el 101 compara sus pensamientos con los personajes bíblicos de la torre de Babel o con los gigantes tratando de conquistar el cielo, imagen muy cara a Lope (Vega, 1993-1994, I: 407). En los poemas amorosos, cuando se muestra como figura doliente y deprimida, está igualmente siguiendo la tradición de la melancolía amorosa de la que se hace eco en diferentes géneros: en *El peregrino en su patria* (Vega, 1973: 141), en *Los locos de Valencia* y en *Los pastores de Belén* (Vega, 1998: 72). Este tipo de melancolía es la que caracterizaba ya la poesía de Petrarca, enamorado doliente que nos habla de su *acidia*, diferente de la acedia religiosa. Los poetas españoles del Siglo de Oro estimaban a Petrarca como un melancólico ejemplo a seguir en los conflictos morales y amorosos.

En consonancia con la variedad de fuentes, tradiciones y estrategias de autorrepresentación que sigue Lope en su lírica amorosa, las máscaras que porta como amante son también diversas. Se basa en motivos bíblicos (Job, Ruth, Amón, Absalón, Jacob, Sara, Judith), mitológicos (Troya), literarios (pastoriles, panegíricos) que se inscriben en una tradición, convención, género o movimiento literario (Carreño, 1995: 66 y 1978: 205ss). La variación de roles-máscaras unida a la pretendida sinceridad y carácter confesional de su lírica y a la asunción de un yo unitario y continuista que da sentido al autor como sujeto tiene como resultado un yo poético complejo y ambiguo, difícil de aprehender más allá de los diversos fragmentos.

Mary Gaylord Randel, en un trabajo pionero que han seguido Paul Julian Smith (1988), Arthur Terry (1993), Elizabeth Wright (2001c), Sánchez Jiménez (2006) o Gary J. Brown (2009a), fue quien primero habló del *oxímoron de la confesión imitativa*. La obra lírica de Lope, como él mismo desvelaba en numerosas ocasiones y como se ha ido revelando en los estudios sobre fuentes e intertextualidad posteriores, está saturada de *topoi* y figuras retóricas heredadas, su lenguaje tiene carácter palimpséstico, tanto que es difícil seguir las huellas de todas sus fuentes. Repite además, rehaciéndolas continuamente, situaciones, imágenes, palabras y expresiones que se reinventan una y otra vez, como buenas obras de un fénix que se sucede a sí mismo (Gaylord, 1986: 222). Pero por otro lado el Fénix nos insta a leer de forma transparente tanto los sentimientos como las vivencias expresados en los poemas, como una intimidad entregada, un hombre abierto en canal. Lope no esconde ni una ni otra cosa, sino que las admite y pregona ampliamente, produciéndose una extraña paradoja: por un lado, el poeta, al anunciar continuamente sus deudas literarias, suscita en el lector post-romántico las preguntas sobre su originalidad y el asunto de su cualidad genuina o de la sinceridad de su expresión lírica, y por otro lado, sobrecoge al lector con revelaciones íntimas de experiencia vivida, distrayéndolo de consideraciones estéticas al colocarlo en el rol de un *voyeur*. Ambas estrategias parecen mutuamente excluyentes: excesivo artificio en la primera y excesiva desnudez en la segunda, pero, en los versos, imitación e intimidad no se alternan, sino que, por el contrario, son inseparables: los versos más intensamente confesionales tienden a

ser también los más profundamente imitativos. Como dirá Smith siguiendo a Gaylord (1988: 76), «Lope bares his soul to the reader, but can only do so by means of borrowed words. His appeal to personal sincerity is contradicted by the artistic self-consciousness of his verse and thus produces the troubling oxymoron of an "imitative confession"». Enorgulleciéndose de una máscara prestada en el preciso momento de afirmar que sus versos dejarán al lector mirar en el interior de su alma, Lope pone la cuestión de la imitación en el centro del foco: por eso el préstamo no solo funciona como una característica más de la técnica de Lope, sino como un elemento central de toda la colección de las *Rimas* (Gaylord, 1986: 224-226). Incluso en esto seguía Lope la tradición, pues los escritores renacentistas moldeaban su subjetividad a través de los textos de la tradición (Schwartz, 1995: 3). En su estudio sobre la sinceridad, Henri Peyre (1969: 25-26) cree compatible la imitación con esta: «Sincerity cannot ensure the quality of the work of art. But it can coexist with the use of bookish reminiscences in a poet steeped in the classics». Estamos de acuerdo en que los sentimientos que mueven a componer los poemas y a tomar de grandes poetas y obras anteriores las palabras y expresiones que identificamos como cercanas a la emoción propia pueden ser sinceros. Probablemente podemos asegurarlo en relación a Lope, tanto como en el caso de sus amores como en el de sus pesares y arrepentimientos. Pero debemos plantearnos también qué ocurre en un poema de carácter primopersonal cuando el yo poético se esfuerza en identificarse con el autor real pero lo hace con expresiones y palabras prestadas, ajenas. Creemos que la paradoja solo se resuelve en la ficcionalidad. El yo poético permanece en su papel tal y como lo exige el género, pero es autoconsciente a la vez en cuanto a su expresión prestada, sabe que está hecho de fragmentos de otros, que es, en definitiva, solo un ente enunciador, está hecho de palabras, es artificio literario, porque por mucho que finja haber vivido la experiencia real, ser el Lope de carne y hueso, es un *yo* que está tamizado por los filtros del lenguaje, de la tradición, de los tópicos, del género, etc. Al final de su vida denuncia «los engaños de la escritura», mientras utiliza el resto del tiempo en su lírica una ficcionalidad que finge no serlo pero que a la vez se viste con las ropas de aquellas que señala como artificiosas.

Una última reflexión para hablar de la identidad poética y la ficcionalidad en la lírica debe venir de la mano del uso que hace Lope de sus textos, más allá de retomar los poemas de autores anteriores. Dieciocho sonetos, que sepamos, fueron trasladados de las *Rimas* a diferentes comedias o viceversa (Pedraza en Vega, 1993-1994, I: 33). El soneto VII de las *Rimas* se utilizó después en *La comedia de los Jacintos* o *La pastoral de Jacinto*, cambiando el verso 6 (Vega, 1993-1994, I: 198). En *La Dorotea* él mismo hace notar esta práctica, despejando la duda sobre la conciencia de su uso de la lírica, haciendo decir a Marfisa: «¡Ay, Clara! Por engañarnos a entrambas; que los poetas tienen versos a dos luces, como los cantores, villancicos que con poco que les muden sirven a muchas fiestas» (Vega, 1996: 397-398). También en la novela *La desdicha por la honra* lo documenta (Vega, 2002d: 215). Algo parecido ocurre con el soneto «La calidad elementar resiste»: está en *La dama boba*, cierra la *Filomena* y vuelve a aparecer en la *Circe* con un autocomentario de Lope. El soneto 133 de las *Rimas*, «Ya no quiero más bien que solo amaros...», tuvo distintas versiones, dedicadas a Lucinda, Antonia o la dama de la acción trágica de *Los comendadores de Córdoba* (*vid.* Pedraza, 2010a:

393). El soneto «La clara luz, en las estrellas puesta» (núm. 139) pasa a las *Rimas* en versión previa incluida en la comedia *El remedio en la desdicha* (Carreño, 2003b: XI), etc. La transferencia de distintas piezas poéticas de la lírica a la comedia o viceversa, el cambio de referente en el deíctico *tú* cuando cambia la dama a la que corteja en la realidad, no pueden sino hacernos dudar de que el yo poético no pueda ligarse a un individuo externo al propio enunciador dentro del texto, pues si el referente es variable y Lope puede tomar un poema leído como autobiográfico y sincerísimo e introducirlo en el parlamento de un galán en una comedia, ¿dónde quedará la identidad de Lope con ese yo poético, dónde la sinceridad de unas palabras que ahora expresa un ente ficcional a oídos de otros personajes o de una audiencia consciente de su ficcionalidad? El apropiacionismo, práctica tan actual y posmoderna, ya utilizada por Lope en su vertiente *auto*apropiacionista, no puede ser signo sino de conciencia del artefacto lingüístico que es la literatura, de los significados emitidos por los textos y de la voz hablante en ellos.

Solo podemos concluir que Lope era muy consciente de la artificialidad y literariedad de sus poemas —pues, por otro lado, y por mucho que aceptara e incluso pregonara la etiqueta de poeta natural, *fácil*, espontáneo, sabemos bien que cuidaba, reescribía y limaba al máximo[36]—, y que la *verdad*, *sinceridad*, *autenticidad* que se han leído en ellos son solo un efecto buscado premeditadamente, fruto de una estricta, cuidada y pensada estrategia que incluye la retórica de la sinceridad y de la presencia. Lo que hace Lope mediante tal estrategia, en la que estaría también la inclusión de datos y escenas autobiográficas en sus colecciones líricas, tanto «humanas» como sacras, pero también en sus obras ficcionales, llenas de pasajes *à clef*, guiños, detalles que nos hacen identificar por un momento al narrador con el escritor mismo, es producir en el público, en el de su tiempo y en el posterior, hasta nuestros días, la necesidad de un *autor* para la lectura y comprensión del texto. Si el *yo* poético apela continuamente a su sinceridad, a la transparencia del lenguaje que está expresando su interioridad de forma directa y sincera, a la verdad histórica de los hechos que expone y narra, el lector, que pone sobre la ficcionalidad general de lo literario el efecto inmediato en el que se sume a instancias del *yo* intratextual, sentirá la necesidad de buscar el autor real del texto para comprender este, y más aún, se verá capacitado y legitimado por el propio texto para conformar un *hombre real* a partir del texto. Si decíamos, con Foucault, que el *autor*, tal como lo entendíamos, como una instancia que suma proyección y recepción, es una necesidad creada históricamente que da un giro en el concepto mismo de cómo se entiende y se conceptualiza la literatura desde la creación y la interpretación, Lope, con estas estrategias —y decimos estrategias porque lo que lo diferencia de la tradición petrarquista autobiográfica anterior es la autoconciencia que muestra en el subrayado de esta característica, en la metaliterariedad, etc.—, se nos presenta como ejemplo claro de un paso clave en la conformación de esa necesidad, y por lo tanto del concepto de *autor* como ente históricamente generado.

---

[36] López Grigera (1998) ya reprochó hace unos años a los estudiosos la concepción de Lope como un poeta solo espontáneo y natural, alejado de la reflexión poética, y apuntó a la autoconsciencia y el gusto y la práctica de la teoría literaria. Pedraza (2010a) también estudia esta faceta teórica de Lope.

Lope, por tanto, crea la necesidad histórica del *autor*, haciendo que se reconceptualice en su época esta noción, y al hacerlo es consciente de que el concepto, como tal, ya no incluye, al contrario que los *ethos* históricos que conocía en su época (noble, culto, comerciante, miembro de un gremio, cortesano, etc.), una caracterización concreta, sino que lo que había generado era la necesidad de un espacio de comprensión vacío pero necesario, una instrucción a seguir o una herramienta para la lectura. De esta manera, una vez instaurada la necesidad del *autor* para la lectura de sus obras, él podía configurar el tipo de autor concreto con el que quería mostrarse cada vez, en los diferentes géneros, etapas, o dependiendo de los diferentes intereses con los que escribía. Una vez realizada la configuración autorial conceptual, nacida la necesidad en el público español y europeo de la época, Lope podía adoptar la pose, el rol o la máscara que quisiera para colmar esa necesidad, autorrepresentarse o proyectarse en los textos con toda libertad, como lo hizo, variando su imagen con el paso de los años y creando nuevos Lopes, nuevas imágenes de sí mismo. Es el nuevo concepto de autor, por él alumbrado (en el sentido de *nacido de* y de *iluminado por*), lo que permite que un autor tan extenso, tan mudable, tan variado y proteico, tan diferente, al fin y al cabo, a sí mismo, sea LOPE en todas las ocasiones, y en todas lo sea de forma absoluta y sin dudas al respecto. Las mil caras de Lope son compatibles en el concepto de *autor* que ayudó a instaurar, y se coaligan, simplemente en un nombre, una marca, en un autor, en *una vasta literatura*: Lope de Vega.

Poses de autor, construcción autoconsciente

La época en la que vivió Lope produjo la unión de la posibilidad del escritor de origen humilde de triunfar con la pluma con el gusto por la *varietas.* Al mismo tiempo esta oportunidad del escritor lo obligaba a autodefinirse y delinearse en su propia escritura como identidad personal y social, ante la falta de adscripción a un *ethos* reconocible y valorado. De la «*varietas mortifera*» de Petrarca se dio paso a un interés por la variedad expresiva (la uniformidad [*epanálepsis*] se consideraba un vicio en la Retórica clásica, tal como lo expone Quintiliano [Pujante, 2003: 199-200]), que se entendía —o al menos así se defendía— como imitación de la naturaleza[37]. Se abrieron las posibilidades genéricas, y los autores, a consecuencia de su profesionalización, exploraron casi sistemáticamente una amplia variedad de géneros literarios: Lope será el más claro ejemplo de ello. No solo aumentó el número de géneros practicados, sino que dentro de los ya establecidos se dio el triunfo de la variedad de temas, tonos, estilos y registros: si Cervantes dio buena muestra de ello en la mixtura que nos presenta en el *Quijote*, Lope fue el monarca de un nuevo teatro de mezcla tragicómica, componente fundamental de la *comedia nueva*. Como él expresaba en su *Arte nuevo*: «Lo trágico y lo cómico mezclado, / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasife, / harán grave una parte, otra ridícula; / que aquesta variedad deleita mucho. / Buen ejemplo nos da naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza» (Vega, 2016: 92). No solo aplica la variedad a la mezcolanza genérica a la

[37] Esta concepción aristotélica (enunciada en *Física* II 8) es la que usa Alfonso Sánchez como base para defender a Lope en su «Apéndice» a la *Expostulatio Spongiae* (véase Conde y Tubau en Vega, 2016: 720-724).

OLMEDO CLÁSICO

que alude en sus famosos endecasílabos blancos, sino a la práctica de una gran variedad de subgéneros teatrales, y, como poeta aspirante a todos los laureles poéticos, de géneros en general, ensayando desde el romance a la epopeya, pasando por la novela corta, la comedia, la tragedia, la lírica en sus diferentes formas o la acción en prosa. Más allá de practicar todos estos subgéneros, los mezcla en volúmenes misceláneos, como hace en *La Circe* y *La Filomena*. Además, en géneros como el de la comedia, el poliestrofismo y la polimetría, la variedad de estrofas y formas métricas, también son una manifestación de la *varietas* que Lope refleja en su *Arte nuevo* como forma de adecuación a la necesidad temática, estructural o de la trama («Acomode los versos con prudencia / a los sujetos de que va tratando» vv. 305-306 [2016: 96]).

En el caso concreto de la poesía lírica, la profesionalización y las posibilidades que abría el uso de la imprenta en este género, abandonando la restricción aristocrática del manuscrito y la publicación póstuma, permitieron la expansión, con Lope como agente pionero, de los volúmenes de *Rimas*. Estos eran misceláneos y regidos por la variedad, y suponían, según ya se ha expuesto, un avance respecto a los cancioneros petrarquistas anteriores por cuanto implicaban una entrega de una parte de la producción lírica del poeta, correspondiente a una etapa determinada de su biografía y su creación, y por lo tanto eran susceptibles de romper la unidad que sustentaba los volúmenes petrarquistas anteriores. El Lope lírico, por tanto, será más que nunca el *Fénix* de los ingenios, renaciendo de sus cenizas para volver a construirse de nuevo en sus poemas. Es un Lope diferente cada vez, proteico, adecuado a cada momento vital, poético y estratégico, renovado continuamente, polifacético, pero que siempre se presenta a sí mismo —en la regularidad de una concepción biografista y expresionista de la lírica, consecuencia de la primacía del natural y el *ingenium* sobre el arte y la imitación— como el verdadero Lope, el Lope real, hombre y poeta, que se expresa de forma transparente y sincera, desde sus pasiones humanas y divinas, en sus versos. Es el Lope que presenta los versos amorosos como surgidos directamente de su interior, como antirretoricistas, el que subraya continuamente la identidad entre el yo poético y él mismo, el que escribe sobre su vida familiar (es de sobra conocido su pequeño huerto, con sus flores, su pozo, su vida cotidiana en la calle Francos), sobre sus hijos (el poema a la muerte de Carlos Félix), a sus hijos o para sus hijos (las dedicatorias, incluso de las obras más claramente ficcionales y comerciales, como las de algunas comedias a partir de la *Parte XIV*, a Marcela, a Lope Félix, son buen ejemplo de ello) y sus amigos personales (en *La vega del Parnaso* «A Claudio» es muestra clara). La del escritor sin máscara, el escritor desenmascarado, que habla a pecho descubierto o con el corazón en la mano, será, como hemos visto en el capítulo anterior, y a la luz de las estrategias de autoproyección y *self-fashioning* textuales que se dan en sus poemas líricos, que configuran un personaje en diferentes roles y posturas, la primera de las poses autoriales de Lope como autor lírico. En el primer acto de *¡Si no vieran las mujeres!*, comedia incluida en *La vega del Parnaso*, el personaje de Belardo, ante la pregunta de Otón, «¿Aún viven Belardos…?», responde:

> ¿No habéis visto un árbol viejo,
> cuyo tronco, aunque arrugado,
> coronan verdes renuevos?
> Pues eso habéis de pensar;
> y que, pasando los tiempos,
> yo me sucedo a mí mismo (Vega, 2015a, III: 652).

OLMEDO CLÁSICO

La expresión autoconsciente de un personaje de pseudónimo tan inconfundible en un pasaje de resonancias metaliterarias, de intertextualidad propia o incluso autoparódicas, nos muestra a un Lope autor que sabe qué papel desempeña en cada género y que nos muestra por un momento la consciente construcción de su identidad poética multifacética. Los ciclos estudiados tradicionalmente, coincidentes con sus amores y desamores —ciclo de Filis o Elena Osorio: 1583-1588; ciclo de Belisa o Alba: 1588-1596; ciclo de Lucinda: 1598-1608; ciclo de arrepentimiento: 1609-1614; ciclo de Amarilis: 1616-1626; ciclo de senectute: 1627-1635 (Carreño, 1996: 37)—, no son más que clasificaciones críticas para compartimentar el estudio de un autor tan feraz como Lope, pero no nos muestran la complejidad de poses que adopta en sus poemas, ni refleja la realidad de su escritura, en la que, por ejemplo, vuelve a lo largo de los años, y por lo tanto inmerso en diversos ciclos, al recuerdo temático del amor de Elena Osorio. Trueblood, quien más extensa y profundamente estudió *La Dorotea*, esa última gran obra de regreso al amor primero, dirá con razón que «Lope's secret is an unusual capacity for self-renewal» (1974: 12). Carreño (2003b: XX) dirá que el yo lírico en las *Rimas* «no es sólo la aprehensión unitaria y monolítica de una entidad poética; es, sobre todo, la pluralidad de posturas que, soneto a soneto, forman una compleja máscara enriquecida bajo distintas poses».

Madrileño, castellano, español-llano

Podemos comenzar el análisis de las diferentes poses de autor con una bastante temprana y con numerosas implicaciones, la de castellano y, específicamente, madrileño, que implica por sinécdoque y por esencia antonomástica la de español, y metonímicamente la de poeta humilde, poeta del pueblo, pero también la de poeta de la corte. Lope era descendiente de montañeses (aunque su padre —Felices de Vega—, que luego vivió en Valladolid y finalmente se trasladó a Madrid, era de la llanura palentina, de Castromocho, donde trabajó su abuelo —Lope de Vega— de platero, probablemente procedente del valle de Carriedo [Sánchez Jiménez, 2018: 36-37]), como no duda en recalcar en las ocasiones en las que le interesa subrayar su supuesta nobleza y limpieza de sangre, dada la pretenida hidalguía esencial propia de los oriundos de esas tierras. En la *Filomena* Lope lo explicita al menos en dos ocasiones (Vega, 1983b: 642 y 811).

También en la *Filomena* y en el *Laurel de Apolo* nos proporciona la clave de su interés por subrayar su ascendencia montañesa, la nobleza y limpieza de sangre (Vega, 1983b: 785; 2002c: 156-157 y 258-259). Asimismo, en su epistolario se encuentran alusiones a su origen, y juramentos que enlazan implícitamente la Montaña con la nobleza, por lo que Lope jura «como montañés» o «a fe de sacerdote y montañés» (2018a: 124, 331 y 643). En el segundo soneto de las *Rimas de Burguillos*, el viejo sacerdote que constituye la voz poética, en su juego de distanciamiento y asimilación a Lope, también dice ser «poeta montañés, con ruda pluma» (v. 11). Todas estas alusiones serán aprovechadas como objeto de burla en obras como el poema burlesco *La Gaticida famosa* o *La muerte de la gata de Juan Crespo*, de Bernardino de Albornoz o Cintio Merotisso (Bonneville, 1977). A pesar de la insistencia en su origen montañés, señalado allí donde le servía e interesaba, Lope se alinea más amplia, frecuente y apasionadamente al madrileñismo. Su oriundez montañesa no chocaba con su

OLMEDO CLÁSICO

orgullo castellano mesetario, que enarbolaba a cada ocasión, antes y después del asentamiento de Madrid como corte definitiva en 1606. Lope participa así de un sentido de pertenencia y de orgullo de ser madrileño que, según arguye García Santo-Tomás (2004: 28), estaba en muchos de los autores del momento. Este madrileñismo de Lope se aprecia ya en la elección de los asuntos y temas para su escritura, no solo por la ambientación madrileña de muchas de sus comedias urbanas o de capa y espada (*La bella malmaridada* o *La cortesana*, *Los amantes sin amor*, *El desposorio encubierto*, *La discreta enamorada*, *El marqués de las Navas* o *Servir a señor discreto*, *Santiago el verde*, *De cosario a cosario*, *El acero de Madrid* o *Las bizarrías de Belisa*, por poner solo algunos ejemplos), sino también por los temas centrales de ciertas obras en las que se asume la presencia de la voz del mismo Lope —por la proyección como *sí mismo*— encarnado en el poeta-narrador que nos proporciona la historia o la materia. Nos referimos a los dos textos que Lope dedica a los dos grandes patronos de Madrid, la Virgen de la Almudena y San Isidro, que emparenta entre sí, como veremos, por su carácter madrileño: *Isidro. Poema castellano*[38] y *La Virgen de la Almudena: poema histórico*[39].

Se suma de esta forma Lope a una corriente de veneración de los patrones locales frente a los tradicionales de los reinos, en una dinámica que tiene que ver con el orgullo territorial más que con las creencias religiosas. Prueba de ello es que en el certamen organizado por Lope en 1620 para celebrar la beatificación de Isidro los temas tuvieron como fin el elogio tanto del santo patrón como de la ciudad, incluyendo la oración inicial de Lope, en la que señalaba: «Alabamos por vos a vuestra patria» (Vega, 1620b: 17r).

Encontramos ya ciertos elementos significativos en los subtítulos de ambas obras; el «Poema histórico» de *La Virgen de la Almudena* subraya la veracidad de los versos que le siguen, legitimando la historia de la patrona como historia verdadera, y a sí mismo, como había hecho tantas otras veces, en su pretensión antigua de cronista. En la dedicatoria a la reina reiterará esta idea: «ofrezco a V. Magestad en verso con verdad de historia» (Vega, 1993-1994, I: 1). En el caso del *Isidro* la veracidad de la historia no está explícita, pero, además de conocer el papel que Lope desempeñó en la entronización definitiva de Isidro como patrono de Madrid y en su proceso de beatificación-santificación, con sus dos obras de teatro, con su participación como testigo en el proceso oficial y presidiendo las justas poéticas en loor del futuro santo, debemos tener presente el proceso de legitimación y canonización que Lope lleva a cabo consigo mismo paralelamente.

Entendemos que «Poema castellano» porta una anfibología, porque se refiere tanto a la

---

38 También compuso Lope tres comedias hagiográficas sobre el santo madrileño cuya temática es muy parecida a esta obra en prosa; una a finales de la primera década del siglo XVII (*San Isidro labrador de Madrid* [Vega, 2008c]), y dos con ocasión de su beatificación en 1622: *La niñez de san Isidro* (Vega, 2008a) y *La juventud de san Isidro* (Vega, 2009e). Véase Sánchez Jiménez, 2022.

39 Completaría la tríada de patrones madrileños de los que Lope es devoto la Virgen de Atocha, a la que no dedica una obra específica, pero que se hace presente en el *Isidro*, sobre todo en los cantos VIII y IX. La relación entre ambas figuras religiosas, sin embargo, no es exclusiva ni comienza con Lope, sino que debe otorgarse al P. Mendoza (del Río Barredo, 2000: 104).

OLMEDO CLÁSICO

materia de la que habla el poema, con la que Lope pretende hacer de Isidro el patrono castellano por antonomasia[40], como a la métrica (quintillas frente a las octavas italianas) y lengua, natural y poética, en la que se expresa. Es la nueva épica castellana, en fondo y forma, por la que Lope sublima al campesinado patrio local y vindica la *puritas* del lenguaje que la acompaña, el castellano o, más bien *su* castellano. Porque este proceso no tendría el mismo sentido si no entendiéramos que Lope está entronizándose a sí mismo al entronizar a Isidro, por ser su cantor, quien poetiza sus «hazañas», y quien está capacitado *de forma natural* para hacerlo, pues él es madrileño, castellano, como Isidro, y como el recientemente entronizado Felipe III (según recordará más adelante en el prólogo a la *Virgen de la Almudena*); llega a escribir, incluso, en el prólogo: «cosas ay, que los que nacimos en esta villa, las sabemos en naciendo, sin que nadie nos las enseñe y diga». De ahí la historicidad implícita también, como en la explicitación de la *Almudena*, en el *Isidro*, pues ese «poema castellano» implica la castellanidad de Isidro pero también de Lope, al que todo el mundo conocía ya como dramaturgo madrileño y que se presenta así como escritor que habla de primera mano, desde la cercanía física y emocional, y como poeta castellano, entendiendo esto como un carácter continuador de una tradición, y como una modalidad de la lengua que opta por un estilo que coincidirá con el carácter isidril y en último término con el de Lope, que se parangona en este aspecto con el mismo santo: puro, humilde, sencillo, llano, y noble en el fondo; aspirante a los más altos cielos desde su origen humilde (es controvertido, de hecho, el tema de la selección, para patrón de la corte y capital del Imperio, de Isidro labrador, símbolo del Madrid más rural y alejado de las altas instancias de la monarquía, de la «aldea» que era Madrid hasta mediados de los años 50 del siglo XVI). Lo humilde es utilizado, por tanto, como nuevo modelo de autoridad, en el cual su dignidad contrarresta la de lo nobiliario, basándose en el tópico de la *aurea mediocritas* y la limpieza de sangre (Sánchez Jiménez, 2006: 18), pero también en el honor del villano, que Lope contribuye a propagar en varias de sus comedias, en la nueva tradición de menosprecio de corte y alabanza de aldea, que coexistía de una manera híbrida con la burla medieval hacia el villano y su escasa consideración social (Salomon, 1985: 66).

Cuando en 1621 Lope publique *La Filomena* y en ella versos que suponen una biobibliografía, lo que resalta del *Isidro* en el poco espacio que le dedica es precisamente el castellanismo y humildad de los versos, que reivindica sin embargo con orgullo (Vega, 1983b: 649). Lope defendía la claridad castellana como un modo de nacionalismo y sugería que hay algo antiespañol en el estilo de la escritura de Góngora (Terry, 1993: 112). Aprovechaba cualquier elemento de sus textos para hacer notar esta diferenciación: se ve en la *Relación de las fiestas en la canonización de san Isidro* (Vega, 1622: 85r) o en la comedia *Las bizarrías de Belisa*, de *La vega del Parnaso* (2015a, I: 631).

Lope pretende, así, erigirse en nuevo ejemplo y modelo de la poesía castellana, tomando el relevo del ya clásico Garcilaso, pero yendo

[40] Durante un tiempo, de hecho, se contempló por parte de las autoridades la posibilidad de que Isidro fuera copatrón de Castilla (del Río Barredo, 1998: 162).

OLMEDO CLÁSICO

incluso más lejos que él, pues este no se atrevió con la épica, como señala Lope en alguna ocasión comparándose con el padre poético (Vega, 2005a: 561). Él siempre se consideró su legítimo heredero poético y no tenía reparos en recordárselo a sus lectores. Garcilaso, que en ese momento era el único poeta al que hubiera aceptado cualquier corriente poética como central en el canon (*vid.* Díez de Revenga, 1999), incluido el gongorismo, fue alabado por Lope como maestro y gran poeta castellano, para, acto seguido, proclamarse su humilde sucesor. Además de imitar infinidad de versos garcilasianos, hace referencia directa al toledano, encumbrándolo, en las *Rimas* (Vega, 1993-1994, II: 211), en los poemas publicados en *La vega* «Al nacimiento del príncipe», «A don Agustín Collado del Hierro», «A Claudio», así como en varios poemas y epístolas de *La Filomena* y *La Circe* (*vid.* Vega, 1983b: 764, 774, 782, 796).

En el final del prólogo a *La Virgen de la Almudena* Lope expresa la obligación que siente como poeta natural de Madrid y vecino del templo de la Virgen de dedicarle unos versos, por su devoción y por la de su reina (hay que subrayar el oportunismo de Lope, puesto que la obra aparece poco después de enterarse este de que la reina ha decidido edificar un suntuoso templo en su honor [Vega, 1993b: VII]). El poema a la Almudena, publicado en una suelta probablemente en 1624, y en 1625 junto a los *Triunfos divinos*, recoge en sus versos a los otros dos patronos madrileños, la virgen de Atocha, ya presente en el *Isidro* en 1599, y san Isidro, ya canonizado para esa fecha. Isidro aparece no solo como patrono y santo de la Villa, sino también como el poema castellano de juventud (aunque Lope ya tenía 37 años cuando se publicó, algo lejos de la «*edad primera mía*» que señala). Esto podría suponer un recordatorio a los poderosos y los altos cargos de la corte y la monarquía (recordemos que el poema lleva dedicatoria a la reina Isabel de Borbón), en una época en que no había llegado aún el desengaño absoluto y Lope esparcía en diversas estrategias sus ambiciones cortesanas, insistiendo en que él era desde hacía al menos veinticinco años el poeta madrileño por antonomasia (*vid.* Fradejas en Vega, 1993b: VII). Presenta a Isidro, además, como devoto él mismo de la Virgen de la Almudena, lo cual aumenta las razones para el engrandecimiento de la patrona (Vega, 1777b; XV: 430).

En el *Isidro*, la obra que podemos situar como clave para la pose madrileña-castellana-española de Lope, todo está cuidado al máximo para la configuración textual de esta identidad. El lema de la portada, que abunda en muchas de las obras lopescas con diferentes propósitos, solía estar en latín, mientras que aquí se presenta en castellano, y utiliza un campo semántico ligado a la tierra y el oficio humilde de labrador que correspondía a Isidro: aguija, siembra, siega. Más allá del valor simbólico del lema y del sentido metafórico de los términos de ese campo semántico, estos, y la labor de Isidro presentada en el libro, suponen una revalorización del trabajo manual tan denostado por los nobles círculos cortesanos y urbanos a los que se dirige en último término el *Isidro* (por el género épico y la temática hagiográfica, las notas eruditas marginales, la dedicatoria, etc.), intentando cambiar el nicho autorial que había construido (*vid.* Sánchez Jiménez, 2009), y permiten mirar de esta manera la obra previa de Lope, por la que era conocido (las abundantes, comerciales y vendibles comedias), con unos ojos diferentes, ensalzadores. Para ello desde el inicio, que trata de recordar, *mutatis mutandis*,

OLMEDO CLÁSICO

al de la *Eneida* —situándose desde el primer momento como el nuevo Virgilio (*vid*. Collins, 2009: 311)[41]— y a los de Ariosto y Tasso (*vid.* Conde Parrado, 2019), equipara las labores rurales de Isidro con su propia labor escritural, aceptando la cualidad de «trabajo» de su actividad y dignificándolo a la vez.

Lope trataría por este medio de representarse como un poeta popular, poeta del pueblo —por cuanto Isidro representa al pueblo castellano y Lope se identifica con él, y por el lenguaje netamente castellano que utiliza en sus versos, el lenguaje del pueblo, frente a los versos cultos y latinizantes que pronto comenzarían a abundar—, como lo venía siendo, pero de una forma que le permitía también ser admirado y aceptado por las clases altas. Lope intenta crear una nueva imagen pública, una nueva marca (recordemos la publicación en dos años consecutivos, 1598 y 1599, de tres obras de géneros nobles, *Arcadia*, *La Dragontea* e *Isidro*, que supusieron sus primeras obras en la imprenta[42]), y para ello crea una alianza con su ciudad natal, que también, en su proceso de ampliación y conversión en corte definitiva, necesitaba una nueva cara y discursos desde los que moldear su identidad y reconfigurar su imaginario (Sánchez Jiménez en Vega, 2010d: 17). La estrategia pareció salirle bien a Lope, pues su *Isidro* tuvo seis ediciones antes de su muerte (1599, 1602, 1603, 1607, 1608 y 1613), convirtiéndose en un éxito comercial, e hizo cuajar la imagen de poeta popular que formaba parte de la pose autorial constituida en la obra, no solo en el vulgo, que lo veneraba como famoso autor de éxito, sino también en la crítica, que leyó a Lope siempre desde los parámetros de la inspiración natural y la poesía popular, en consonancia con la idea de *ingenium* y natural que Lope quería proyectar de manera tan calculada.

Por otra parte, una tradición en la que claramente quiere insertarse Lope en el *Isidro* es la de la poesía religiosa (especialmente la épica). Esa es la razón por la que en los preliminares cita, además de al considerado el mejor poeta cristiano antiguo, el español Prudencio, a Marco Girolamo Vida, autor de los *Christiados libri sex*, al carmelita Battista Mantuano, autor de la *Parthenice Mariana* y de mucha otra poesía religiosa, a Jacopo Sannazaro, autor del *De partu Virginis*, y a Arias Montano, otro español, autor de los *Humanae Salutis Monumenta*, que Lope citará en las apostillas marginales y en quien se inspirará para redactar varias quintillas (*vid.* Ponce Cárdenas, 2018 y Conde Parrado, 2018).

El beneficio vino además por los encargos que las autoridades de la ciudad le hicieron al Fénix para componer comedias sobre el nuevo santo, por las que vería también recompensa a su inversión isidril (Sánchez Jiménez en Vega, 2010d: 65-66). Por otro lado, también

41 También en la carta a fray Domingo de Mendoza que figura en los preliminares de la obra Lope admite: «Quisiera yo ser un Virgilio, pero tal como soy, pues no puedo dar más de lo que tengo, proseguiré su vida y alabanzas hasta que otro más digno las celebre» (Vega, 2010d: 157). De esta forma Lope se compara con el Mantuano (y de alguna manera compara a este, el Mantuano por antonomasia, con Isidro, a quien en *La Filomena* llamará «el patrón mantüano», por considerar Madrid como «Mantua Carpetanorum»). En el propio *Isidro* hablará de las «vegas mantüanas» [2010d: 628]), pero simultáneamente se muestra con la humildad tan característica del Isidro labrador que presenta.

42 Estas dos últimas no fueron concebidas en el orden en que fueron impresas (Sánchez Jiménez, 2018: 110).

OLMEDO CLÁSICO

consiguió rédito de capital simbólico de las autoridades de la villa y corte y los círculos poéticos, pues llegadas la beatificación y la canonización del patrono en 1620 y 1622, hicieron que Lope organizara y presidiera las *Justas poéticas y alabanzas justas* y las *Justas poéticas* y ejerciera asimismo de cronista de estas, asentándose como poeta madrileño y oficial de la corte por excelencia (ver Mancinelli, 2024).

El prólogo del *Isidro* presenta también una clara pose castellana y con ello española (por antonomasia, pues Madrid es capital del Imperio y principal Corte Real), esta vez a través de lo que supondrá el primer manifiesto de Lope en favor de las formas métricas y la poesía castellana. Su defensa nacionalista de las formas métricas españolas y la poesía patria no solo lo coloca como continuador de una serie de autores prestigiosos que conformaban el canon hasta el momento (Garci Sánchez, don Diego de Mendoza, Castillejo, Luis Gálvez de Montalvo, Camões, Jorge Manrique, Lope de Rueda [Sánchez Jiménez en Vega, 2010d: 164-165]), sino que presiona para que sus comedias, en las que abundan las redondillas, romances, quintillas, etc., se incluyeran también en ese canon que él venía a cerrar, siendo su último eslabón.

Pocos años más tarde, en el prólogo de las *Rimas* haría una reivindicación similar de la poesía y los versos castellanos, a la vez que introducía por primera vez en este tipo de composiciones misceláneas líricas de «rimas» los romances castellanos (Vega, 1993-1994, I: 163). «Y soy tan de veras español», dirá en ese prólogo en 1602, e igualmente, su nacionalidad y nacionalismo vienen remarcados en el del *Isidro* a cada paso. Comienza ya con «Disculpa tengo de este atrevimiento por la dulzura del amor de la patria, […] y por la devoción de este labrador suyo, que todos los que en ella nacimos tenemos por padre» (Vega, 2010d: 159); ya en las quintillas que forman el texto propiamente dicho, y enlazando con lo que había expresado en el prólogo sobre lo humilde de los versos y su españolidad, Lope utiliza la metáfora del pájaro y su natural canto que recuerda al fray Luis de «las aves / con su cantar süave, no aprendido» e invoca, como no podía ser de otra manera, a la «musa castellana», quizá con cierta ironía sobre lo humilde de los versos (Vega, 2010d: 170). En otra serie de cuatro quintillas Lope se presenta tan indigno como rústico, en una suerte de metonimia del cantor por el loado, subraya de nuevo su nacimiento madrileño similar al de Isidro y relata cómo vio las reliquias del santo, que se dice estaban incorruptas y con dulce olor tras varios siglos (Vega, 2010d: 316-317). Continúa en la siguiente quintilla diciendo «y así, de fama y de vista, / yo soy vuestro coronista» (2010d: 317), señalando la historicidad y veracidad de la historia de Isidro, su papel como historiador que da fe de la crónica que de ella hace y, quizá, el paso al acontecimiento milagroso en el hecho de que Lope presenciara «de vista» el cuerpo milagroso del santo para poder cantarle como lo hacía, por lo cual acaba pidiendo la fama para sí mismo.

Los últimos versos de la canción que incluye al final de la hagiografía, «En loor de san Isidro de Madrid. Dirigida a Nuestra Señora de los Dolores», recogen muchas de estas ideas concentradas en un breve espacio: la humildad («Vega nacida humildemente», «yo, labrador grosero»), el nacimiento en los mismos campos madrileños que araba Isidro, la petición del favor del santo al que canta para la obtención de la fama y la gloria y, finalmente, la condición cortesana del santo (Vega, 2010d: 645).

OLMEDO CLÁSICO

También en las quintillas reitera lo que había anunciado el prólogo: la autoridad poética de Lope por ser hijo de Madrid, como Isidro, para contar la verdad sobre el patrono. Si en el prólogo decía que «cosas ay, que los que nacimos en esta villa, las sabemos en naciendo, sin que nadie nos las enseñe y diga», lo que en realidad era una justificación y un argumento para suplir la escasez de fuentes para su hagiografía (se basó principalmente en la crónica sobre la vida de Isidro atribuida a Juan Diácono), en las quintillas es un don por haber bebido de la nueva fuente Helicona que Isidro abriría en tierras madrileñas, convirtiendo estas, por tanto, en un nuevo Parnaso donde el elegido por las nuevas musas castellanas es Lope (Vega, 2010d: 505). En la carta a fray Domingo de Mendoza con la que le presenta la canción «En loor de san Isidro», Lope reitera de nuevo su nacimiento madrileño, que lo obliga, desde su humilde condición, a escribir sobre su patrono (Vega, 2010d: 634).

Su condición de poeta castellano está presente también en el Lope de *El peregrino en su patria*, que trata de crear una novela bizantina en castellano que iguale en dignidad a las mejores, como ya había hecho con otros géneros, para lo cual subraya en el inicio la condición de novela bizantina con el naufragio inicial, que era escenario habitual de este subgénero narrativo. Además, sitúa a su Peregrino, con grandes matices y pistas autobiográficas, en territorio hispano, al contrario que los escenarios exóticos de la novela bizantina clásica, con ánimo de constatar la hispanidad de la obra y de proponerla como modelo de la novela bizantina española.

La exaltación de la patria también es, a decir de Lope, el objetivo fundamental de la *Jerusalén conquistada*, según escribió en el prólogo: «Mi primera idea fue celebrar la patria y el generoso Principe Ricardo» (Vega, 1777b: XXVIII). En el Prólogo al conde de Saldaña dirá también: «yo le he escrito con animo de servir a mi patria tan ofendida siempre de los historiadores estrangeros» (Vega, 1777b: XIV). En los primeros versos se dirige directamente a la Patria, disculpándose por la humildad de sus escritos (Vega, 1777b: 4). Y a lo largo de la obra, utiliza a sus personajes para presentar su país, su tierra y sus propios orígenes (Vega, 1777b: 198-199).

Esta obra se inscribe en una práctica común en los reinados de Felipe II y Felipe III —entre cuyos títulos figuraba, recordemos, el de rey de Jerusalén—, en la cual la ciudad santa significaba el reclamo de los Habsburgo de ser una monarquía universal. Así, la proclamación de que el rey español es el centro de la Cristiandad se une con la de Lope, que se reivindica como su poeta épico (Wright, 2001c: 83). Y, al mismo tiempo, utiliza Lope la *Jerusalén*, recordemos que dirigida directamente al rey, para quejarse a Madrid y su patria del poco favor recibido, como había hecho ya en la *Arcadia* (Vega, 1975a: 142). En un momento en el que la narración va recorriendo la Península, el Lope narrador decide, al llegar a su tierra, no nombrar a Madrid, aunque le dedica dos estrofas. Esta ingratitud se la recordará Torres Rámila en la *Spongia* que escribió contra él (Conde Parrado y Tubau, 2015: 249).

Su pose de claridad, de poeta sencillo y claro, siguiendo la *perspicuitas* clásica de Aristóteles y Quintiliano y el modelo de Garcilaso y Herrera, está presente incluso en las *Rimas de Burguillos*, en las que se precia continuamente del verso claro tanto de Burguillos como de Lope.

Es curiosa esta pose de Lope en obras como el *Burguillos* o en otras escritas desde cierta época, sobre todo con el auge del gongorismo, pues se da la circunstancia, o la paradoja, de que cuanto más se «gongoriza» o complica el verso de Lope (en la *Filomena*, la *Circe*, el *Burguillos* y en general sus obras finales. *Vid.* como ejemplo perfecto el compendio de *La vega del Parnaso*), más necesaria ve su separación pública del estilo y pose rival, y por lo tanto más incrementa su postura de poeta claro, humilde, llano y español. Lo que ocurre en consecuencia es una contradicción entre lo que Lope dice (ser un poeta claro) y lo que hace (versos cada vez más conceptistas y complejos en léxico y estructura)[43]. Lo que lleva a cabo Lope, por tanto, se nos antoja una imitación de uno de los elementos básicos de su maestro Garcilaso: la *sprezzatura*, la difícil facilidad, que finge naturalidad y sencillez en algo que realmente es puro artificio y laboriosidad.

(Neo)estoico

La pose de la humildad se une con la del poeta envidiado —la envidia es un tema crucial para la conciencia creativa en el Siglo de Oro (*vid* Portús, 2008), y que obsesiona especialmente a Lope[44]— en el *Laurel de Apolo*, donde Lope se muestra admirador y apologeta de todos los grandes creadores de su época por encima de la envidia que él les provocaba y de las murmuraciones y zancadillas que recibió por su parte (Rozas, 1990: 78). Recordemos que el *Laurel* fue una obra esencial para la estrategia promocional y la creación de la propia imagen de Lope (Cossío, 1952: 350-351, Giaffreda en Vega, 2002c: 7 y 17 y Carreño, 2004b) y que entre todos los ingenios el suyo propio aparece brevemente en tercera persona así: «Mas ya Lope de Vega humilde llega» (Vega, 2002c: 258). Recordemos también que en sus últimos momentos Lope dejó a su amigo y protegido Montalbán una alegoría de la envidia, «un cuadro en que estaba retratado cuando era mozo, sentado en una silla y escribiendo sobre una mesa que cercaban perros, monstruos, trasgos, monos y otros animales, los unos le hacían gestos y los otros le ladraban, y él escribía sin hacer caso de ellos» (Pérez de Montalbán, 2001: 23-24). Esta humildad, generosidad y postura inmutable frente a la envidia apuntan una postura neoestoica no ajena a esta época y bastante característica de Lope. Séneca aparecerá en varias ocasiones en los prólogos de sus partes cuando se trate de la envidia, pues como señala

---

43 Antonio Carreira (2006) trata de demostrarlo con análisis concretos de las *Rimas*. Si sus conclusiones son válidas para esta obra de comienzos del siglo XVII, cuánto más lo serán para las obras posteriores. Buena prueba de esta dificultad es la falta de acuerdo crítico en las *Rimas de Burguillos* en cuanto al significado de muchos de sus versos. Unos poemas que se jactan de su claridad, llaneza y transparencia no han podido aún ser desentrañados en su totalidad casi cuatro siglos después por los críticos más avezados: la edición de Cátedra, de Macarena Cuiñas (Vega, 2008b), tiene incluso una réplica en forma de libro y varios artículos de Ignacio Arellano (2011a, 2011b, 2012a, 2012b), además de su propia edición (Vega, 2019) que desmienten algunas de las interpretaciones y propone algunas otras, mas dejando abierta la puerta de la hermenéutica de la obra.

44 Además de las inscripciones en sus obras (*Quid humilitate invidia?*, *Velis nolis Invidia*), Lope hace referencia directa a ella en muchos de sus textos. En unos de los últimos versos que escribió, tres días antes de caer enfermo, escribe en «El siglo de oro» (recogido en *La vega del Parnaso*) la ruptura de la armonía en la tierra por los «intereses, envidias, injusticias», para añadir poco después: «y fue la envidia el agresor primero» (refiriéndose a Caín y Abel, sobre los cuales, por cierto, escribió una comedia, *La creación del mundo*) (Vega, 2015a, I: 102-103).

OLMEDO CLÁSICO

García Reidy (2009: 473), «ante estas envidias Lope quería presentarse al público con una inalterabilidad senequista». Ya Lázaro Carreter señalaba que, a fines del siglo XVI, «se produce en toda Europa un auge de las ideas estoicas, que encuentran en nuestra patria terreno abonado» (1966: 20). Entre otras causas, puede deberse al estoicismo senequista de que estaba imbuida la Compañía de Jesús, con la importancia que todos los colegios jesuitas tuvieron en la época y cuya influencia se puede ver en autores como Lope y Calderón. Se puede asociar, incluso, con ciertos poetas del siglo XV y su erudición como autoafirmación, que en Lope cobra pleno sentido por su sentimiento de inferioridad debido a su clase.

En esta línea se sitúa a veces Lope, con la pose de humildad ligada a ciertos elementos clásicos y de imagen que le benefician. García Reidy (2006: 129) lo encuentra asociado a la *aurea mediocritas* y Sánchez Jiménez (2008a: 274 y 2018: 179 y 282) detecta esta pose estoica en las *Rimas* («*Natura paucis contenta*»), la égloga «Albanio», *La Filomena*, *La Circe*, la «Égloga a Claudio»[45], *La Dorotea* y el «Huerto deshecho», aunque opina que no es una pose que sea acorde con el verdadero carácter del escritor, menos aún si pensamos la asociación que esta pose tiene con la castidad que tan poco pudo mantener Lope. También Felipe Pedraza encuentra en las *Rimas sacras*, en la «Canción a la muerte de Carlos Félix» este mismo espíritu neoestoico que dominaría sus reflexiones en obras como la *Circe* o las *Rimas de Burguillos*; es un «canto de resignación, que cabe emparentar con el resurgir de la filosofía neoestoica: recordemos que el capítulo XVI del *Enchiridion* de Epicteto trata de la muerte de los hijos y los seres queridos» (Pedraza, 2003: 149). Wright (2001c: 83) ve esta autorrepresentación en la *Jerusalén conquistada*. Y tal resignación estoica, probablemente impostada, se detecta incluso en el *Arte nuevo*, al hablar Lope de la legislación de la comedia por parte del gusto del vulgo: «y que es forzoso / que el vulgo con sus leyes establezca / la vil quimera de este monstruo cómico» (Vega, 2016: 91). La resignación estoica ante la falta de premio y reconocimiento es también un lugar común en toda *La vega del Parnaso* (en la «Égloga panegírica al epigrama del infante Carlos», «Filis», «A Claudio», etc.), e incluso en la inscripción en el exterior de la puerta de su propia casa, aún hoy bien visible: *Parva propria magna, magna aliena parva* («Lo pequeño propio es grande; lo grande ajeno, pequeño»).

Humanista cristiano, erudito

La humildad, por otro lado, se mezcla con el afán de erudición en el *Isidro*, en el que Lope tiene una doble pose: la comentada de poeta sencillo, castellano y madrileño, humilde y villano como su protagonista, y la pose de humanista cristiano, poeta erudito-filósofo, que fue otra de las más repetidas en algunas de sus obras. Esta voluntad de presentarse como humanista cristiano se aprecia en sus obras religiosas, especialmente en el *Isidro* y sus apostillas o *marginalia*, y de forma evidente en la armonización de los modelos grecolatinos, los bíblicos, la tradición patrística, la literatura neolatina de tema religioso y la coetánea poesía espiritual italiana (Conde

[45] Jiménez Belmonte (2001: 7-8) ve en el estoicismo de esta composición y el de toda la última etapa de Lope una mezcla con «un sentimiento inverso de apego a lo vano», y Rozas (1990: 179) también describe esa etapa final como un camino hacia lo estoico.

Parrado, 2018). Volvemos a encontrarnos en el *Isidro* con la paradoja entre lo que Lope dice (la equiparación con el labriego madrileño, humilde y sencillo, casi analfabeto) y lo que lleva a cabo en su obra: el género, entre la hagiografía y la epopeya, la continua citación de autoridades clásicas y cristianas, los paratextos (desde el grabado a las dedicatorias), las apostillas bibliográficas o listas de autores, etc. Esta pose de erudito chocaba de forma bastante frontal con su imagen de poeta llano y popular que había ido labrando con sus romances y comedias y con la propia reivindicación de Isidro, de modo que no fue tomada excesivamente en serio por sus coetáneos: para el pueblo, Lope seguía siendo el gran poeta popular, Cervantes se burlaría en el prólogo a la primera parte del *Quijote* de los marginalia y las listas de autores, Góngora le acusaría de falta de erudición, se le acusó (por parte de su antagonista Diego de Colmenares, por ejemplo) de tener una erudición de acarreo y utilizar polianteas, y, especialmente, la *Spongia* escrita en su contra iría a señalar a ese punto donde más podía dolerle, a su condición de *Latinitatis expers*, al poco conocimiento que Lope tenía del latín (Conde Parrado, 2012; Conde Parrado y Tubau, 2015: 25-28), sustento de todo el saber clásico y la erudición, lo cual derrumbaría toda su pose erudita.

La crítica, por otro lado, ha rechazado, desde el siglo XVIII, esta faceta intelectual de Lope, por creerla en contra de su natural y falsear su verdadero talento y origen. Lo cierto es que Lope quería gozar del prestigio de los grandes autores y sabía que para ser considerado un *autor* en ese momento tenía que cultivar ciertos géneros, citar e imitar a ciertas autoridades y seguir determinadas estructuras: por eso escribió *La Dragontea*, la *Arcadia* o el *Isidro*, así como *La hermosura de Angélica*, *La Jerusalén conquistada*, algunos versos eruditos en sus comedias (González-Barrera, 2008: 85-91) y otra serie de poemas de corte culto e igualmente erudito, y por eso introdujo nociones filosóficas en poemas supuestamente autobiográficos (un buen ejemplo sería «La calidad elementar resiste») y escribió en varias ocasiones (así, en su mencionada polémica con Colmenares acerca de la «nueva poesía» gongorina) sobre el poeta como erudito-filósofo. Lope hizo uso combinado de fuentes paganas y cristianas desde finales del siglo XVI, con el *Isidro*, y a lo largo de toda su carrera, en ocasiones mostrando su cualidad de citas y otras veces dejándolas al saber del lector. Incluso cuando escribía para otros, sin que se publicaran los textos con su nombre, mantenía esta faceta de humanista cristiano, como en la dedicatoria a Felipe IV que pergeñó para el tratado *De tertiis debitis ... regibus Hispaniae* (1634), del encumbrado jurista Juan del Castillo, y que conocemos por el códice Daza, con citas de la tradición grecorromana mezcladas con alusiones vetero- y neotestamentarias (Conde Parrado, 2024).

En las dedicatorias a las comedias de la *Parte XIII* (primera en la que escribirá una para cada obra, y no para todo el volumen) trufa sus textos de citas eruditas y doctas, tomadas la gran mayoría de ellas de las *Sententiae* de Andrea Eborense (Conde Parrado y Boadas, 2019). Este proceder, en *La Filomena* y en las dedicatorias de esa época, es consecuencia, sin duda, del ataque recibido poco antes en la *Spongia* a este respecto, y la necesidad de autorrepresentarse como contrario a aquello de lo que se le acusa[46]. En la

[46] No le saldrá del todo bien, pues su uso de esta poliantea deja al descubierto un conocimiento del latín no excesivamente profundo, que produce errores manifiestos en algunas de esas citas eruditas.

OLMEDO CLÁSICO

época de la publicación de esa obra miscelánea y de la *Circe* (1621-1624), envuelto en varias polémicas literarias, defenderá esta concepción de la poesía. En la llamada «Censura» que abrirá la polémica con Colmenares, en la mencionada *Filomena*, escribe que «bien puede el arte de hacer versos, pues todo su fundamento es la filosofía (como consta de los antiguos, no sin afrenta de muchos de los modernos —con el debido respeto a tanto varón—), no digo contradecir, pero dar licencia a un hombre para decir lo que siente» (Vega, 1983b: 874); en la epístola séptima defiende, siguiendo al ferrarés Girolamo Savonarola, la disciplina poética como parte de la filosofía racional (Conde Parrado, 2015b), y en la última respuesta al desconocido señor de estos reinos critica la nueva poesía gongorina en virtud de la falta de *res*, de ciencia, en las *Soledades*, cuya oscuridad no está justificada por contenido sentencioso (científico) alguno (Conde Parrado, 2015a). A todo ello podría sumarse la inclusión de citas en las dedicatorias de las comedias desde la parte XIII (y sobre todo en esta, con el disgusto de la *Spongia* muy reciente).

Lope pretendía así saber de todo y de todo hacer alarde, de lecturas y de experiencias vividas, y aunque de las segundas conocemos bastantes detalles por sus biógrafos, sabemos ahora también que a pesar de que sus lecturas fueron abundantes, mucho más lo fue su uso de polianteas, repertorios y compendios enciclopédicos como los de Textor (la *Officina* o los *Epitheta*), Titelmans, Pierre Gregoire, Chasseneux, Nomexy, etc. (Jameson, 1937; Morby en Vega, 1975a: 30; Ruiz Pérez, 1990; Sendín, 2001; Dixon, 2005; González-Barrera, 2007; Conde Parrado, 2017; Conde Parrado y Boadas [2019]; Conde Parrado, 2021), a pesar de haber sido él crítico, en *La Dorotea*, con los autores que los utilizaban (Vega: 1996: 346), además de en el *Laurel de Apolo* (Vega, 2002c, silva IX: vv. 672-279) y en distintos pasajes de *La Circe* (epístola «Al doctor Matías de Porras») y de las *Rimas de Burguillos* (sonetos «A Bartolomé Leonardo», «Que libros sin dueño son tienda y no estudio» y «Al príncipe de Esquilache»). En cuanto a estos alardes de erudición y su causa, habida cuenta de que Lope no era realmente un erudito humanista como pudo serlo Quevedo, la pose erudita se explica por el intento de cambio de imagen y de marca para poder acceder a un estatus autorial reconocido no solo por el vulgo, sino también por intelectuales, cortesanos y nobles y autoridades de toda condición. Era la manera de conseguir el éxito y los laureles del triunfo a nivel general: el éxito completo y no únicamente los aplausos del público.

Poeta exitoso

Para ello Lope no solo se representa como humanista cristiano, sino que trata de conseguir el éxito mostrándose como un poeta exitoso. La pose de poeta laureado no solo mostraría su ego o la autoconciencia de sus logros, sino que funcionaría como estrategia para conseguir los «verdaderos» laureles, como si Lope supiera ya que el éxito no es más que una cuestión subjetiva que es proyectada por unos y asimilada por otros en un juego de apariencias muy barroco. José Lara Garrido (1999: 347-372) cree que puede entenderse *La hermosura de Angélica* como una forma de autocoronación con los laureles de poeta erudito y Jiménez Belmonte (2007: 50) observa esta pose de poeta laureado en el jardín en el que tiene lugar el *Laurel de Apolo*. La de poeta laureado era una imagen relativamente nueva, que no tenía que ver solo

OLMEDO CLÁSICO

con el éxito, sino con un reconocimiento y un estatus profesional y casi institucional ligado a lo político que demarcaba el fin del amateurismo poético y el comienzo del profesionalismo. Jiménez Belmonte (2007: 29) es quien mejor lo ha estudiado para el caso español, y concluye que nunca antes «había tenido tanto sentido (y urgencia) la figura conciliadora del poeta laureado, cuya coronación no era imaginable de espaldas a lo político, y en la que se cancelaban las diferencias socioliterarias». La auto-coronación se da para Carreño (2004b: 104-105) en el acto de reflejarse en múltiples voces, máscaras de una misma voz, tan propio de Lope, así como en la enumeración de figuras destacadas históricas, literarias, legendarias, míticas, bíblicas y de todo tipo que conceden preeminencia a su pluma como pluma erudita, garante del saber y cronista de su tiempo, como pasa en todas las relaciones de fiestas, justas poéticas, nacimientos, entrada de monarcas, etc.

La ausencia de auto-coronación explícita en el *Laurel de Apolo*, quizá su enumeración de ingenios más ilustre, no significa que la obra no forme parte de una estrategia promocional y consiga poner en juego, a un tiempo, la pose humilde con la de poeta laureado, pues, como decía Juan Manuel Rozas, «[El *Laurel de Apolo*] era, por medio del argumento del libro, la autoproclamación de su patriarcado» (en Vega, 2005b: 13), lo mismo que la parodia de los laureles poéticos que hace en las *Rimas de Burguillos* con la coronación de tomillos funciona en el sentido de auto-coronación de Lope como hombre y poeta por encima de todo, capaz incluso de reírse de sí mismo y con ello de sus burladores.

Hombre de fe, pecador arrepentido

La humildad también aparece en ocasiones ligada a lo religioso, lo cual le concede a Lope una especial dignidad de poeta noble y hombre de fe. Para ello Lope se acerca al franciscanismo en diversas ocasiones. Sánchez Jiménez (2006: 81) señala que en el *Isidro* Lope «refuerza el *enthousiasmós* asociándolo con una tradición cristiana: la inspiración divina y la santa ignorancia[47], una idea de genio típica del pensamiento franciscano» y que está asociada a la pose que ya había establecido de poeta noble. La diferencia es que la manera en la que Lope había buscado la imagen de nobleza en un principio fue la del nacimiento: por un lado su origen montañés y por otro su apellido Carpio y su supuesta nobleza de sangre, con las torres en su escudo incluidas. Tras las críticas que Lope recibió, por la evidente falta de nobleza de su estirpe, buscaría otras formas de representarse como noble. Por un lado estaría la nobleza en la humildad y el amor a Dios, el franciscanismo tan característico del *Isidro*, pero también de otras obras como *Los pastores de Belén* o las *Rimas sacras* (Pedraza, 2020: 73). A partir de las *Rimas divinas* Lope se autosacraliza, vistiendo hábitos religiosos tanto reales como literarios. Como señala Aurora Egido (2000: 20), se aprecia «hasta en el inventario de sus bienes en 1627, lleno sólo de objetos sacros (niñosjesuses, bultos de Nuestra Señora, eccehomos y reliquias), propios de quien era, entre otras cosas, familiar del Santo Oficio desde 1608, Hermano de Esclavos y Terciario de San Francisco», pero sobre todo en sus versos, autocalificándose como grandísimo pecador en aras de mostrarse en la misma medida

47 Véase Aragüés, 2022.

OLMEDO CLÁSICO

arrepentido. La nobleza estaría en estos casos en la aceptación de sus pecados y en la grandeza del arrepentimiento y capacidad de sacrificio para la redención y la conversión, así como en la superioridad de la poesía divina sobre la profana.

Tanto Yolanda Novo como Sánchez Jiménez están de acuerdo en que la contrición y el *mea culpa* expuestos con gravedad de pecador y teólogo del Lope de las *Rimas sacras* no son resultado de una crisis espiritual, sino, sobre todo, de una estrategia que equipara a Lope con los grandes mártires y santos expecadores contritos y aporta un velo de credibilidad y sinceridad a una obra que se pretende autobiográfica, si bien el yo poético porta de forma evidente una máscara, la del penitente contrito (Pedraza, 2020). Esta pose de pecador arrepentido se instaura desde el prólogo con pseudónimo de Antonio Flórez, en los sonetos iniciales, en el final de Juan de Piña o los símbolos recurrentes de las lágrimas del contrito, que son a su vez símbolo de su propio quehacer poético (Carreño y Sánchez Jiménez en Vega, 2006b: 44-45, 57).

Noble por sus obras y su valía

La nobleza aparece como pose desde una óptica diferente a la religiosa y la reivindicada inicialmente en los paratextos de sus obras del cambio de siglo, en los que exigía para sí una estirpe noble que no poseía. La tercera forma de adjudicarse la nobleza es la de su exaltación como resultado de la valía personal y las obras, y no como elemento heredado. En una de las composiciones de *La vega del Parnaso*, «Al nacimiento del príncipe», hace referencia directa a ello en unos versos dedicados a las armas y las letras, apoyándose en Girolamo Muzio Justinopolitano (1496-1576): «Bien lo trata el Mucio / Justinopolitano, aunque resuelve / ser la virtud nobleza verdadera». (Vega, 2015a, I: 299)[48].

Aunque la referencia a la nobleza a través del cultivo de las letras no llega a afirmación, sino que recurre al general «Muchos en ellas ponen la nobleza», su posicionamiento y la referencia al Justinopolitano es clara. Muzio trata la cuestión sobre la nobleza particularmente en el libro III de las *Risposte cavalleresche (risposta prima,* a una carta del marqués del Vasto), donde se lee: «La natura da principio tutti eguali ci produsse. Et la virtù fu quella che di nobili & non nobili cominciò a fare distintione. […] Hor se la virtù con la auttorità sua tolse di mano a la natura (dirà così) lo scettro della egualità & ci fece diseguali» (*apud* Vega, 2015a, I: 304). Otras cuestiones que aparecen en los versos de Lope coinciden bastante con las vertidas por Muzio en *Il gentilhuomo* (1575), como la igualdad en la nobleza de las armas y las letras.

La referencia a Justinopolitano y el principio de que la verdadera nobleza está en la virtud y el valor personal y no en la herencia responde a los intereses personales de Lope, que tenía en propiedad, cuidadosamente subrayados y con notas de lectura autógrafas, un ejemplar de *Il gentilhuomo* y otro de *Avvertimenti morali*, ambos de Muzio Justinopolitano (lo sabemos por Alexandre Roquain [2014], que ha encontrado los dos ejemplares con el *ex libris*

[48] En *La Dorotea* cita también al tratadista italiano a través de un personaje (Vega, 1996: 268).

OLMEDO CLÁSICO

de la firma de Lope y las anotaciones). El análisis de los subrayados y las anotaciones de Lope permite ver cómo el poeta utilizó determinados pasajes de Muzio para hablar sobre nobleza y riqueza/pobreza en obras como el *Isidro* (lo cita en los *marginalia* [I 690 y VII 55]. Las quintillas en el primer caso, dicen: «Y aunque las riquezas son / gran instrumento, en razón / de ejercitar la virtud, / templadas causan quietud / para alcanzar perfección. // No es nobleza el aparato: / interior es su belleza. / las costumbres son nobleza: / esa disfama el ingrato, / a sí y a naturaleza»), *El desconfiado* («Lisardo me ha escrito que vays aprendiendo con gran aprouechamiento el lenguaje, y estilo de la Corte, y me he holgado mucho, hijo: mirad que la hacienda sin sabiduria es un cauallo con un boçal, y campanillas de plata»), *El amigo hasta la muerte* («DOÑA ÁNGELA: porque yo más me acomodo / a nobleza que a riqueza, / la bien nacida pobreza / hazienda puede buscar, / mas no la hazienda comprar / la verdad de la nobleza»), *Laura perseguida*, o un soneto a Liñán de Riaza de las *Rimas* (Roquain, 2014: 65-66). Asocia también constantemente nobleza y virtud en obras como El *Laurel de Apolo* («aquel cuya nobleza honró a Cantabria, / aunque la cierta en la virtud consiste»), *El duque de Viseo*, *La hermosura de Angélica*, *El cardenal de Belén*, *El caballero de Illescas* («JUAN TOMÁS: La nobleza es la virtud, / todos nacimos de un padre, / es la tierra común madre / de la cuna al ataúd»), *Ejemplo de casadas y prueba de la paciencia* («sola la virtud / la verdadera nobleza»), *La Dragontea* («que la virtud es la mayor nobleza»), *Las mudanzas de fortuna, Venganza venturosa*, *El hidalgo bencerraje* («JAZMÍN: ¿no es noble quien lo nació / o lo ganó por su mano? // JUAN: La nobleza verdadera / consiste en la virtud sola, / solo este fin considera, / y esta en la fe se acrisola / como su causa primera. / La verdad de nuestra fe / ¿quién es el que no la ve? / Luego el virtuoso, es llano, / que es noble, el noble cristiano, / y que el que no, no lo fue»), *El primer Fajardo*, *El secretario de sí mismo* («que sola en la virtud propia consiste / la nobleza del hombre verdadera»), *El mármol de Felisardo* (DIRISTEO: [...] El que es bueno de sí nace; / la virtud, es la nobleza, / que la heredada grandeza / no es la que a los hombres haze»), o *El caballero del milagro* (Roquain, 2014: 66-70).

Esta identificación de virtud y nobleza cree el mismo Roquain (2014: 39) que la toma Lope de Justinopolitano (lo cual es posible, porque el *ex libris* ha de ser de entre 1588 y 1595, fechas anteriores a las obras citadas), aunque recuerda igualmente que era un tópico del Renacimiento y que Lope la asocia en la *Arcadia* a Juvenal (Roquain, 2014: 74). Sea como fuere, queda claro que Lope leyó y se interesó intensamente por las ideas sobre la nobleza de Justinopolitano, y que, basándose o no en sus escritos, incluyó en su literatura afirmaciones al respecto posicionándose a favor de la nobleza por la virtud y las obras personales, como hemos visto. Esto permitirá a Lope representarse como hombre noble a partir de la virtud y honor de su persona y sus obras, tanto humanas como literarias, pese a la humildad de su origen.

Poeta fértil, creador natural

Una última pose autorial utilizada por Lope es la de poeta fértil, creador natural que con su peculiar facilidad y feracidad se distingue del resto y se presenta como monstruo de la naturaleza. El subrayado de su prolijidad tiene que ver con la alabanza del *ingenium*, la naturaleza creadora, frente al *ars* o la técnica aprendida. Lope no desdeñaba la segunda, pues se jactaba

OLMEDO CLÁSICO

de conocer bien las normas aristotélicas y clásicas (recordemos en el *Arte nuevo*: «No porque yo ignorase los preceptos, / gracias a Dios; que ya, tirón gramático, / pasé los libros que trataban de esto / antes que hubiese visto al sol diez veces / discurrir desde el Aries a los Peces» [Vega, 2016: 86]), y de aplicar en la medida de lo posible los consejos horacianos; se plegaba a las exigencias de los encargos para academias, justas o particulares, pero atribuía un especial valor a la facilidad natural para la pluma, y por ello asociaba la abundancia con el *ingenium*, y por tanto con la maestría y la genialidad. Acudía a las autoridades si era necesario para vindicar la necesidad del talento natural en la poesía y, unido a ello, de la originalidad: «Y assi dice el Doctor Huarte, que a los que carecen de invencion, no se les havia de permitir escribir libros, porque no hacen mas de dar circulos en las sentencias de los autores graves, y volver a repetir lo dicho: pues los nuevos caminos arguyen mas fertilidad de ingenio», dirá en el prólogo a la *Jerusalén conquistada* (Vega, 1777b: XXVII-XXVIII).

En su época la oposición horaciana de *ars* e *ingenium* caía del lado del segundo, del «natural», tanto para Lope como para Góngora, las dos grandes fuerzas contrapuestas; el dilema estaba, entonces, en la discusión sobre en qué residía ese natural, si en la cantidad o la calidad, y ahí es donde Lope se inclinaba a autorrepresentarse como poeta desde el nacimiento, con el instinto natural de creación que lo había llevado a componer de forma tan extraordinariamente fecunda. Aprovecha así cada ocasión mara marcar esa pretendida tendencia natural, en equiparación con otros grandes poetas de *ingenium* indudable y con la propia naturaleza, como en «A Claudio» (Vega, 2015a, II: 41, 47 y 60), en la autobiográfica *Dorotea* con su alter ego, Fernando (1996: 319), en el *Arte nuevo* (Vega, 2016: 93) o en la Epístola cuarta a don Diego Félix Quijada y Riquelme, en la *Filomena* (1983b: 780).

En el prólogo del Teatro a los lectores de la *Parte XI* aquel promete una nueva publicación de otras doce comedias, con las que su número llegará a ochocientas (García Reidy, 2009: 473). El número de comedias que se atribuye, sin embargo, varía ostensiblemente en sus diferentes textos y paratextos, suponiendo la mayoría de veces evidentes hipérboles: a finales de 1603, en el prólogo a *El peregrino en su patria* Lope afirma tener escritas 230 comedias, y en la lista aporta 217 títulos; en el *Arte nuevo* (1609) menciona 483 (Vega, 2016: 99); en la segunda edición de *El peregrino* hay 443 en la lista de títulos y Lope afirma tener 462; en 1620, en la dedicatoria de *El verdadero amante* se proclama autor de 900 comedias, al igual que en *La Filomena*, del año siguiente; en 1621, en el prólogo a la *Parte XV* reclama 927, y en 1625, en el prólogo de la *Parte XX*, 1070. En las dos últimas ocasiones en las que reclama la abundancia de la creación de comedias, *La moza de cántaro* (¿1625?) y «A Claudio» (1632), presente en *La vega del parnaso*, dice haber escrito 1500, aunque lo hace en un juego hiperbólico de palabras, sin voluntad de convencer. Sus contemporáneos también le siguieron el juego, llegando a atribuirle 1500 comedias a su muerte en 1635, 2000 comedias en 1636 o 1800 comedias y 400 autos (Pellicer[49], Nicolás Antonio o Montalbán).

[49] En el *Epitafio a Lope de Vega de José de Pellicer y Tovar* recuperado recientemente por Burguillo (2019: 220).

OLMEDO CLÁSICO

En una de sus dedicatorias Lope defiende que «la abundancia (que algunos desestiman) a mí me persuade con el ejemplo de los campos, que el concierto breve de los cultivados jardines es inferior a la inmensa copia de la naturaleza, que en su variedad ha puesto hermosura» (Vega, 1975b: 61). En otros paratextos, como el prólogo dialogístico a la *Parte XVI*, afirma que «la fama no se adquiere con arrogancias sino con obras» (en Pedraza y Rodríguez Cáceres, 2009: núm. 144), idea a la que responden las alusiones a la abundancia de su pluma y el orgullo por su feracidad, y que tienen que ver con el estoicismo como postura autorial ante la envidia y los críticos envidiosos, sobre los que el Fénix suele repetir que apenas han escrito, y no tienen, por tanto, derecho a criticar su obra.

Esta abundancia y rapidez en la escritura es precisamente uno de los motivos con los que Góngora más atacaba a Lope en sus composiciones satíricas, pues esta cualidad supondría irremisiblemente una absoluta falta de cuidado en la composición, tanto en la estructura como en los versos, y se aplicaba además al más bajo de los géneros, la comedia. El análisis detallado de algunas obras que han sido leídas, desde la crítica de Góngora, como poemas escritos «"a lo que saliera", como novel Orbaneja», según dice Trambaioli, desmienten esta idea tan arraigada de la estrategia compositiva del Fénix, pues como esta estudiosa señala, si tenemos en cuenta la ambición de poeta culto de Lope, no es de extrañar que «el diseño de su *Hermosura* sea bastante más consciente y artísticamente elaborado de lo que varios críticos han opinado» (en Vega, 2005a: 38-39), por ejemplo. Además, tanto algunas de sus afirmaciones por boca de sus personajes, como el Don Bela de *La Dorotea* cuando dice «Yo conocí un poeta de maravilloso natural, y borraba tanto, que sólo él entendía sus escritos, y era imposible copiarlos: y ríete, Laurencio, de poeta que no borra» (1996: 406), o «en lo borrado se conoce lo que se piensa, que quien no piensa no borra» (1996: 303) o el célebre pasaje de esa misma obra que reza «¿Cómo compones? Leyendo, / y lo que leo, imitando; / y lo que imito, escribiendo; y lo que escribo, borrando; / de lo borrado, escogiendo», o en *El guante de doña Blanca* («Lo mejor de un poeta es lo borrado, / no lo más limpio que escribió primero»; Vega, 2015a, I: 209-210), como el hallazgo de algunos de sus cuadernos de trabajo llenos de tachaduras, reescrituras y versiones varias de obras posteriores, como el códice Daza[50], el códice Pidal y el códice Durán-Masaveu, ratifican que la fecundidad de Lope no estaba reñida con el cuidado y la preocupación por pulir su obra, y que su fama de poeta improvisador es resultado de una de sus poses autoriales más controvertidas.

La de repentista o poeta de repente es una característica que el mismo Lope conecta a su figura bien ligada al amor insuflador de poesía («que amor me da palabras de improviso» dirá en una de las epístolas de *La Filomena* [Vega, 1983b: 791]), bien a través de Burguillos, pues el Burguillos histórico de quien toma el nombre ya era poeta *all' improvisso* e ingenioso (Juan Rufo hablará de un Burguillos «decidor de repente», Sebastián de Horozco de «trovador de repente» y Timoneda de «poeta de repente»

[50] En el códice Daza están muchas de las versiones primeras de obras de *La vega del Parnaso*, en cuya edición se puede observar la complejidad del proceso de redacción lopiano.

OLMEDO CLÁSICO

[Carreño, 2002: 32]). Y es que el verso de repente «va asociado con la máscara (la carátula) que encubre al recitador» (Carreño, 2002: 32), y a la vez va ligado a los repentizadores de las academias, justas, púlpitos o salones cortesanos, a las prácticas escolares de la universidad y a los mejores autores clásicos, como Virgilio, Quintiliano o Cicerón (Egido, 1988: 75), de manera que la pose de poeta fácil, improvisador o repentista servía de la mejor manera al propósito de Lope, al unir repentismo e *ingenium* o natural fertilidad versificadora.

Lope utilizó la inspiración, la teoría del furor poético para explicar su facilidad y acercarse a los grandes autores clásicos, así como a la tradición cristiana y la inspiración divina ligada al *enthousiasmós*. Se puede observar en el *Laurel de Apolo* (silva IV: vv. 259-260) y en la dedicatoria a *La historia de Tobías* (1620) (1975b: 133). Incluso en los títulos, como en la gran última recopilación que preparó, *La vega del Parnaso*, Lope aprovechaba su nombre para realzar en un lugar tan señalado la pose de fertilidad inspirada que había cultivado toda su vida.

En su posicionamiento como autor único, peregrino en su patria, como decía el título de su novela, Lope tenía, además de la abundancia extraordinaria e inapelable, una baza importante: la de ser el creador de la Comedia Nueva. Este logro de originalidad, en gran parte mito creado por él mismo (*vid.* Weiger, 1980), incide en su individualidad autorial y su reclamo de distinción, autonomía y adanismo, lo cual supone una anticipación a la figura del autor moderno tal y como lo conocemos desde el Romanticismo, pero a la vez no rompe con su pose de autor nacional, castellano y seguidor de la tradición popular. La clave para entender cómo es esto compatible es la restauración de los romances, primeras obras de juventud de Lope y género de aprendizaje paralelo a las comedias, como elemento clave de la Comedia Nueva.

No solo la redacción e impresión del *Arte nuevo de hacer comedias* y su mismo título era una declaración de ser el inventor de lo que se entendía ya entonces como un nuevo teatro, pues al fin y al cabo la declaración no dejaba de ser un encargo de la «Academia de Madrid», sino que hay varios lugares más donde Lope se atribuye el mérito, orgulloso de ser el primero y de haber formado escuela. Un ejemplo lo encontramos en *La Circe*, en la epístola a don Antonio Hurtado de Mendoza, en la que dice «Yo las saqué de sus principios viles, / engendrando en España más poetas / que hay en los aires átomos sutiles» (Vega, 1983a: 1197); también en la comedia *El animal de Hungría* dirá «que las que primero había / eran sin gracia y primor» (2000b: vv. 330-331); y otra afirmación, aún más célebre, la encontramos en la «Égloga a Claudio» de *La vega del Parnaso*, donde tras un recorrido por toda su obra y sus logros, deja para el final la comedia, como género menor y venal, y a pesar de ello afirma: «Débenme a mí de su principio el arte, / si bien en los preceptos diferencio / rigores de Terencio, / y no negando parte / a los grandes ingenios, tres o cuatro, / que vieron las infancias del teatro» (Vega, 2015a, II: 67-68). Si bien dice no negar parte a los tres o cuatro grandes ingenios que vieron las infancias del teatro en España, no nombra ninguno, al igual que en el *Arte nuevo* con aquellos «primeros inventores» (Vega, 2016: 86) (ni a Juan de la Cueva, del que no hay una sola alusión en toda la obra de Lope, ni Juan del Encina, ni Torres Naharro o Lucas Fernández ni Lope de Rueda), y la vacilación e inexactitud de esos «tres o cuatro grandes ingenios» indica despreocupación y desinterés

OLMEDO CLÁSICO

más que voluntad de homenaje. No nos replanteamos aquí su papel como creador de la Comedia Nueva[51], etiqueta que ha sido discutida en los últimos tiempos por faltar a la verdad la imagen de genio creador solitario ajeno a toda una tradición y una serie de prácticas e influencias (Lázaro Carreter, 1966: 165-167; Cañas Murillo, 2000; García Reidy, 2013c), sino que defendemos la autocanonización que Lope lleva a cabo en el ámbito teatral, tras unos primeros años en los que no mostraba su orgullo creador por estas obras consideradas menores. En este sentido de auto-representación y proyección, parece claro que Lope adoptó la pose de creador de la comedia nueva, una vez asentado su teatro como modelo del género dramático de la época, aclamado por el vulgo y por el resto de creadores contemporáneos, incluso por sus enemigos literarios.

Aventurándonos quizá demasiado podríamos proponer que esa voluntad de ser el autor único y primero de las tablas de su tiempo, decidido a ser el rey de la monarquía cómica en su momento y para la posteridad, fue lo que hizo que Lope no participara más que una sola vez, y con su discípulo y protegido Pérez de Montalbán, en la escritura de comedias en colaboración, práctica tan extendida en su tiempo. Estudios recientes han hecho notar que la necesidad de los empresarios teatrales de muchas obras y por tanto de rapidez en la escritura no es el motivo principal para la práctica de las comedias en colaboración en el siglo XVII, como se pensaba (*vid.* Alviti, 2017). Aunque hubiera sido así, Lope en solitario sería probablemente más rápido que la unión de cualquier grupo de ingenios, como refleja su producción, además de sus afirmaciones y las de Montalbán sobre la comedia que hicieron de consuno (Pérez de Montalbán, 2001: 33). Sabemos por una de sus cartas que le solicitaron esta práctica junto a Montalbán y Godínez en competición con otro grupo de dramaturgos, entre ellos Calderón, pero Lope, que usualmente estaba siempre dispuesto al reto, a la justa, a medirse con sus rivales y demostrarse superior, no solo declinó el ofrecimiento, sino que escribió: «Grande invención, solemne disparate, desautorizada cosa, gran plato para el vulgo» (Vega, 1985: 273). Quién sabe si su conciencia autorial novedosa e individualista tuvo algo que ver con esta negativa. Lo que sí sabemos es que Lope reivindicó en el prólogo a la *Parte XVI* (1622) que el arte de la comedia y de toda la poesía siempre había sido inventado por los *poetas príncipes*, que «no están sujetos a preceptos», y como explica Lázaro Carreter (1966: 193-194), «*Príncipe* significa aquí, no sólo calidad excelsa, sino también, conforme a su valor etimológico, "primero"». Lope se sabe *poeta príncipe* y esto le otorga carta blanca para el incumplimiento de toda regla anterior, como defendía ya Alfonso Sánchez en la *Appendix ad Expostulationem Spongiae*, y para hacer caso omiso a las exigencias de los preceptos artísticos o sociales que no encajaran con su imagen, su estrategia comercial, su modo de hacer o su gusto.

LA CREACIÓN DE LA BIOBIBLIOGRAFÍA. LA CARRERA LITERARIA

Es común que Lope recurra a la revisión de su vida y obra en sus propios versos, de manera retrospectiva o prospectiva. Esto se debe a que prescinde de unos antecedentes familiares que

[51] A este asunto dedicó un monográfico Rinaldo Froldi (1968) y otro Weiger (1978).

OLMEDO CLÁSICO

conformen una genealogía en la que sustentar su identidad, a que fue protagonista en su juventud de sucesos por los que no querría ser recordado (la cárcel y el exilio por los libelos difamatorios contra su ex amante y la familia Osorio, o el rapto de su primera mujer, Isabel de Urbina, con la que ha de casarse por poderes), y a que fue adoptando poses autoriales diferentes e incluso contradictorias en momentos sucesivos de su carrera. De esta forma va creando una suerte de biobibliografía, no necesariamente veraz, que él mismo irá alimentando y dotando de sentido para formar una imagen de autor-en-el-tiempo por la que quiere ser recordado. Sus diferentes poses performativas, con diferentes grados de originalidad, se concilian en la imagen global que representan observándolas juntas o en su secuencia, en cuya auto-representación y mutabilidad autoconsciente radica una de las claves de la gran originalidad de Lope. Subraya así algunas de sus obras, anteponiéndolas a otras, ofrece claves de lectura, se autojustifica, y ordena interesadamente el material con la voluntad de proyectar una identidad autorial fuerte, reconocible y clasificable como AUTOR dentro del nuevo concepto que él mismo iba creando. De esta forma Lope va configurando el nuevo concepto teórico moderno de autor e inscribiéndose en él como modelo y máximo representante ejemplificatorio.

Son inabarcables los ejemplos de su obra en los que Lope habla de sí mismo o de su vida, y el carácter autobiográfico de su producción ha sido ampliamente estudiado. Por ello nos centraremos aquí en algunos ejemplos en los que él mismo hace referencia a su yo real como poeta y a sus propias obras en sus textos literarios, y no a las alusiones a su vida o a referencias a su obra en los paratextos, como sus listas de comedias en los dos prólogos de *El peregrino en su patria*.

Ya hemos visto las varias referencias suyas al número de comedias que ha escrito, una de ellas en el *Arte nuevo*, donde ofrece bastantes más apreciaciones sobre su forma de escribir, pasada o presente, con distintos intereses. Algunos versos son justificatorios, con la voluntad de ser creíble y mostrarse honesto (Vega, 2016: 92), pero otros se aprovechan para mostrar que sí tenía conocimiento del arte, y deslizar una crítica de la ignorancia general de este (Vega, 2016: 86), o para admitir el criterio del gusto popular pero no como primer agente o inventor de este teatro, sino como continuador de otros que lo habrían hecho antes, sin nombrar quiénes (Vega, 2016: 87). La breve historia de la comedia española que lleva a cabo, explicando que antes de la composición en tres actos estaba la de cuatro, le sirve para introducir la edad con la que precozmente él las componía a la antigua manera, y subrayar así su vena natural de poeta (Vega, 2016: 93). La admisión de la falta de arte de la mayoría de sus comedias le es útil, además de para insertar el número de las que llevaba escritas y subrayar su fecundidad, como hemos visto, para valorar su osadía y atrevimiento y mostrar el alcance de su obra: «me atrevo a dar preceptos», [...] aunque «me llamen ignorante Italia y Francia» (Vega, 2016: 98-99); el discurso ambivalente característico de esta obra recorre también esos versos, pues donde leemos la confesión de haber pecado contra el respetado arte podemos leer también una orgullosa defensa de su valentía y originalidad, y donde expone la recepción negativa que en los centros culturales europeos podría tener su obra habría también una afirmación de hasta dónde llegan los ecos de sus versos, pese a todo (*vid.* Pedraza

OLMEDO CLÁSICO

en Vega, 2016: 611 y José Prades en Vega, 1971: 229-230). La misma ambigüedad podemos observar en algunos versos ya al final del opúsculo, en los que inmediatamente después de admitir sin reparos que «Porque, fuera de seis, las demás todas / pecaron contra el arte gravemente», indica: «Sustento, en fin, lo que escribí» (Vega, 2016: 99). Ante la obligación de exponer un nuevo arte de comedias para la academia que se lo solicitó, y después de la aceptación de lo que se consideraban errores y de las autoacusaciones, aparece la autodefensa y el orgullo de creador (*vid.* Ferrer Valls, 2005).

En ocasiones hace alusión Lope a su intención de abandonar la poesía amorosa (en las *Rimas*, en la «Carta de Lope de Vega a Liñán») o a un cambio de temática o de tono de sus escritos para tratar temas serios, sean épicos o divinos; el tiempo demostrará que esas declaraciones nunca se cumplieron, pues su obra amorosa alcanzó el final de sus días como escritor. También prospectivamente incumple sus promesas: en el prólogo a las *Rimas*, por ejemplo, no solo anuncia que su *Jerusalén* tendrá dieciséis libros (algo falló en su planificación, pues finalmente fueron veinte), sino que además adelanta que con ello dejará la escritura (al menos, la de poesía), lo que afortunadamente no ocurrió más que con su muerte (Vega, 1993-1994, I: 163). En *La Circe* a su vez promete imprimir en el *Laurel de Apolo* otra novela, *El pastor de Galatea*, que no incluyó.

En alguna ocasión los versos se dedican a comentar una actitud de su escritura hacia ciertos aspectos a lo largo de toda su producción, como puede ser el trato a los demás ingenios poéticos en sus versos: así, en la epístola «A Don Lorenzo Vander Hamen de León», en *La Circe* (Vega, 1983a: 1247). Son comunes también las referencias a obras anteriores en su propia producción poética. A veces estas alusiones son meramente autoconscientes, como algunas de su poesía cancioneril sobre sus máscaras pastoriles o moriscas (estas últimas pasaron de moda pronto, y hacia 1585 ya se encuentran parodias de estos romances [Sánchez Jiménez, 2018: 66]); en el *Isidro*: «Quitome otro amor los bríos, / después de mil desafíos, / trofeos verdes y azules / de Zaides y de Gazules, / moros enemigos míos» (Vega, 2010d: 426). En otras ocasiones los versos defienden alguna obra anterior; así *Pastores de Belén*, en el pasaje final «Belardo a la zampoña», defiende la *Arcadia* sin citarla explícitamente: «Si en otras ocasiones me habéis parecido rústica y bárbara, zampoña mía, cuando al son vuestro cantaba yo los pastores de mi patrio Tajo, sus vanos amores y contiendas a vueltas de los errados pensamientos de mis primeros años, ¿qué me pareceréis ahora que me habéis ayudado a cantar los *Pastores de Belén* […]?» (en Vega, 2012a: 588-589). Ya en la dedicatoria a su hijo Carlos Félix la mencionaba como fruto de sus errores juveniles (hay que tener en cuenta que *Pastores de Belén* es un *contrafactum* a lo divino de la *Arcadia*) (Vega, 2010e: 81-82).

Más allá de estas alusiones sueltas desperdigadas, hay sobre todo tres composiciones en las que Lope repasa su carrera literaria de una manera más sistemática, aunando varias de sus obras anteriores, ordenándolas, defendiendo sus virtudes o reconociendo sus errores desde su nueva posición o perspectiva (su condición de sacerdote, por ejemplo); dos de ellas están presentes en *La vega del Parnaso* y son composiciones autónomas, la égloga «Amarilis» y la «Égloga a Claudio». La tercera obra es *La Filomena*, que en su segunda parte dedica muchos versos a hacer un repaso de su vida y de su curriculum de escritor en la contienda entre Filomena y el Tordo (Torres Rámila), para defender sus obras

OLMEDO CLÁSICO

frente a este, como anuncia ya al principio, en la dedicatoria a doña Leonor Pimentel: «Filomena trae por padrinos tres aves o tres hombres científicos; defiende lo que ha cantado: el *Isidro*, *La Arcadia*, *El Jerusalén*, *Las Rimas humanas y divinas*, *El Belén*, *El triunfo de la fe*, *El peregrino*, *La Angélica* y las *Comedias*» (Vega, 1983b: 619). Comienza con sus primeros años, aunque no sigue un orden estrictamente cronológico («Pero antes desta edad, en la más tierna»), sino que ordena el material de forma interesada, siendo su primera alusión a su faceta religiosa («di muestras de llegar al palio santo») y a los versos que imitan ya a los mejores, no los instintivos iniciales («cuando con dulce canto, / aprendido de tantos ruiseñores, / que con varios colores, / ceñidos de laurel y rojo acanto, / enseñaban los tiernos pajarillos») (Vega, 1983b: 642-643). De sus esfuerzos iniciales subraya la falta de arte, con verbos significativos como *brotar* («versos sin forma de embrïón brotaba») o *esforzar* («yo mis versos también, con viva fuerza, / a quien sin arte el natural esfuerza»), para hacer hincapié en la etapa siguiente en la filosofía y la *imitatio* de los versos amorosos de las *Rimas humanas*.

Nombra posteriormente *La hermosura de Angélica*, pero más que para defenderla, para argumentar el haberla escrito en alta mar durante su participación en la Armada Invencible, mérito que Lope se adjudicó en varias ocasiones pero no confirmado hasta hace bien poco, como hemos explicado anteriormente: «Allí canté de Angélica y Medoro / desde el Catay a España la venida, / sin que los ecos del metal sonoro / y de las armas el furioso estruendo / perturbasen mi Euterpe» (Vega, 1983b: 645). Recordará posteriormente los versos bucólicos de su *Arcadia*, donde velaba los amores de su mecenas el duque de Alba y sus nobles amigos (además de los suyos propios), por lo que se justifica que sus pastores fueran finos y delicados en el habla y las maneras, como lo eran los de sus ejemplos, los de Teócrito y Virgilio, los primeros y mayores modelos de este tipo de amores bucólicos en clave (Vega, 1983b: 647-648).

A continuación pasa a alabar su *Isidro* y, con él, tanto la humildad de la temática villana como la grandeza de los humildes versos españoles y castellanos, al igual que había hecho en la propia obra, según hemos visto, y a pesar de ser su estilo muy diferente ya en el momento de la escritura de *La Filomena* (1621) al de la epopeya hagiográfica castellana que había compuesto más de veinte años antes. El éxito que tuvo su *Isidro* y la admiración que despertó (con él se ganaría Lope muchos adeptos de toda clase y condición) y la necesidad de la defensa de la pose castellana frente a la complejidad del ya triunfante Góngora explican la reivindicación de una obra y un estilo que no se correspondían con su imagen autorial contemporánea. Las críticas que recibió por parte del «Tordo» Rámila y otros enemigos, precipitarían la necesidad de vindicar la obra (Vega, 1983b: 649-650).

Encadena a continuación las referencias a otras obras de su producción: *La Dragontea*, de la que subraya su españolidad («mis sienes españolas»), probablemente a causa de las críticas que recibió la obra por la imagen épica del inglés Drake y su éxito, por los problemas que tuvo Lope para su publicación y las críticas que recibió («a pesar de Aristarco[52] / […] las antárticas musas / ciñeron de corales, como

[52] Aristarco sería ahí Antonio de Herrera, vigente cronista de Indias, quien inició la polémica, según explica Sánchez Jiménez (en Vega, 2007: 78).

OLMEDO CLÁSICO

grana / del rojo pez de Tiro, / mis sienes»), y el poco tiempo de que dispuso para su realización («en término tan breve») (Vega, 1983b: 651). Pasa en el siguiente verso directamente a *El peregrino en su patria*, de la que poco aporta, pero que le sirve para insertar el dato biográfico de que estuvo en Sevilla, donde lo escribiría, y compararse con el gran Herrera, que, como él, se entiende, «a pesar de ignorantes, fue divino», y para echar en cara la falta de premio que obtuvo con la obra anterior (Vega, 1983b: 651).

Con la vuelta a Toledo nos lleva a los versos cristianos de la *Jerusalén conquistada*, *Los pastores de Belén* y las *Rimas sacras*. A la *Jerusalén* hace referencia en lugares separados, primero brevemente en los versos «en el sacro Jordán mi musa embarco; / y en olorosas lágrimas y aromas / del Líbano frondoso / pasé de nuevo el arco», y tras hablar de los otros dos libros extendiéndose en una obra que él considera de consolidación y madurez («Y porque ya para mayores cosas / me llamaba la edad»). Sobre *Los pastores de Belén* señalará su comparación y diferencia con su obra base, la *Arcadia*, de la cual es una versión a lo divino («hallando más ventajas / en adorar un Sol nacido en pajas / que en vanas hermosuras»). Atendiendo a las *Rimas sacras* no puede dejar de acordarse de las anteriores, humanas, y puntualizar su creencia sobre en dónde se sitúa el verdadero amor («nuevas *Rimas divinas*, amorosas»). A pesar de ello, no trata de borrar aquellos versos profanos de su carrera, sino que, como testigo de sus verdes primaveras, escribe sobre ellos, mas a lo divino («No pude deshacer tantas pinturas; / pero pinté sobrellas / canciones al Autor de las estrellas»[53] (Vega, 1983b: 651-652).

Menciona, llegando al final, el *Triunfo de la fe en los reinos del Japón*: «Yo canté, finalmente, / los mártires japones, / porque mi voz no agradeciese sólo / el mar que el Duero, el Tajo, el Betis bebe, / sino el que tiene por cenit el polo / más oriental» (Vega, 1983b: 654). Puede que la mención de esta obra, y no de otras quizá más conocidas y de mayor calidad, se deba al carácter histórico y a su perpetua pretensión de cronista. Es significativo que deje para el final, incluso para después de haber escrito «canté, finalmente» y referirse al *Triunfo de la fe*, las comedias, de las que se hace eco vanagloriándose de su repercusión dentro y fuera de la Península, y apostando en último lugar una palabra, *gloria*, que no suena del todo convincente a la vista del lugar que ocupan las comedias en el relato biobibliográfico: «Mas haced reflexión en la memoria / de novecientas fábulas oídas / por toda España, y muchas dilatadas / al pacífico mar; que no hay historia / que tantas nos proponga referidas, / cuanto más estampadas, / que a menos humildad causaran gloria» (Vega, 1983b: 654-655).

La égloga «Amarilis», en *La vega del Parnaso*, es un extenso poema lírico del Lope *de senectute* que este escribió a raíz de la muerte de Marta de Nevares, su último amor. Su contenido causó tal asombro e indignación a ciertos críticos, por la condición de sacerdote de Lope, que

---

[53] Cierto es que aunque este *contrafactum* a lo divino es habitual en Lope, el contrario, del divino al profano, también se da, incluso al final de su carrera, como en las *Rimas de Burguillos*, donde toma un tópico divino que había utilizado en las *Rimas sacras*, el del cuervo, y lo utiliza en un poema profano que sigue a Marcial (*vid.* Álvarez, 2006).

OLMEDO CLÁSICO

no pudo ser publicada modernamente hasta años después de que la editara La Barrera desentrañando su significado tras el hallazgo de las epístolas que a ello se referían, gracias al empeño de Menéndez Pelayo. Entre los tres pastores que constituyen las voces líricas del poema, el protagonismo se lo reparten los dos que son trasunto del mismo Lope: primero Silvio, *alter ego* del Lope escritor, y en la parte central, más amplia, Elisio, figura del poeta *de senectute*, que llora la muerte de su amada y narra la historia de su vida, sus amores y desdichas. Entre los dos dan cuenta de muchas de las características, preocupaciones y ambiciones del Lope escritor. Silvio se presenta, en conversación con Olimpio, como un poeta subestimado (queja esta, la de la falta de premio, muy común en la carrera de Lope), y renuente a la sátira (aunque tal género es el que lo llevó en su juventud a varios años de exilio) (Vega, 2015a, II: 660-661).

Olimpio, por su parte, también caracteriza a Silvio, y por tanto a Lope, en su discurso en segunda persona en unos versos de expresión muy conocida: «Canta, y darás envidia / a los pájaros nuevos, que fastidia / el canto de los dulces ruiseñores» (Vega, 2015a, II: 663). En estos tres versos concentra algunas claves del Lope en su etapa final; por un lado el tema de la envidia de sus enemigos literarios, ligado al de los «pájaros nuevos», la nueva generación de escritores de la Corte (Calderón, Rojas, Coello, Hurtado de Mendoza, Villaizán, etc.), nacidos en torno a 1600, procedentes de familias de cierto rango, con Calderón a la cabeza[54], que trataba de destronar al monarca del oficio cómico, y por otro el canto de los «dulces ruiseñores», que nos recuerda a *La Filomena*, en la que Lope se enfrenta a Torres Rámila, el Tordo, presentándose en la figura del ruiseñor. Los dulces ruiseñores, como Lope, fastidian, como dicen sus versos, porque la dulzura es la característica clásica que encarnan los poetas que encabeza Lope, los que siguen la armoniosa tradición petrarquista y del *dolce stil nuovo* frente al culteranismo de Góngora y esos «pájaros nuevos».

Es el mismo Silvio el que, ante la aparición de Elisio, traslada al nuevo personaje las características de Lope, en un cambio repentino de *alter ego* en la égloga, y lleva a cabo una serie de elogios que equiparan al pastor-Lope con Virgilio, autor de las *Geórgicas*, poema didáctico sobre el cultivo del campo y el cuidado del ganado, mediante la exaltación de esos saberes, además de atribuirle maestría en las artes cinegéticas, tan del gusto del rey Felipe IV, y la apicultura; es decir, lo presenta como a todo un pastor-poeta científico (Vega, 2015a, II: 673-675).

No con poca razón alaba Silvio el conocimiento de Lope sobre estos asuntos y la demostración que de ello hace en sus versos, pues además de dar ejemplo en la *Arcadia*, era muy del

[54] A pesar de la competición entre Lope y Calderón y de la *communis opinio* respecto a la enemistad entre ambos, Vega García-Luengos (2012: 61) constata que no hay testimonios de animadversión, y que las alusiones existentes nos hablan de una buena relación entre ellos. Sí es verdad que el ambiente entre ellos tuvo que ser de cierta rivalidad y tensión generacional. Sería difícil que fuera casualidad que Calderón utilizara para iniciar su obra más célebre, *La vida es sueño*, una de las cinco palabras que Lope había «prohibido» en su *Arte nuevo*: *hipogrifo*. Además Calderón tiene obras que suponen una competición directa con su antecesor.

OLMEDO CLÁSICO

gusto de Lope el tratamiento de temas rústicos, desde el conocimiento de la astronomía que afecta al campo, a los productos con los que la tierra nos regala, sobre todo en composiciones con la temática del cortejo rústico o el bodegón literario, tan caras a Lope, y que comenzó a practicar bien pronto formando un nuevo nicho, mucho antes de que Góngora hiciera lo propio en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, lo que Lope no se tomaría muy bien (*vid.* Sánchez Jiménez, 2009).

Continúa Silvio su encarecimiento de Elisio nombrando, en relación con lo anterior, los versos naturales que este componía, los mejores representantes de la lírica española, en contraposición a los gongoristas, a quienes critica por la desnaturalización del castellano y lo incomprensible de sus «invenciones». Menciona además la gran cantidad de temas y espacios que Elisio/Lope recogió en sus versos, y el asunto bélico que trató en varias de sus obras, como *La Dragontea* o *La Jerusalén conquistada* (Vega, 2015a, II: 676-677).

Ya en la parte central del largo parlamento de Elisio da cuenta este, al hilo de la anécdota sobre cómo los amantes se conocieron, de una de las partes de la carrera literaria más sociales, las academias literarias y torneos en los que Lope participaba en calidad de «escritor», nueva figura social, y competía, organizaba o juzgaba sobre los poemas de amor o de guerra (Vega, 2015a, II: 692-693).

Algo más adelante observamos cómo, con falsa modestia, se refiere a los poemas amorosos que Lope le dedicó a Marta en *La Circe* (1624) (Vega, 2015a, II: 695, n. 798): «Escribíale yo mis sentimientos / en conceptos más puros que sutiles». Y saca rédito al encarecimiento de la voz de Marta, que leía con hermosa voz sus poemas, de manera que le da pie a parangonarlos con los de Ovidio y explicar por su gran amor el gran resultado poético, a la vez que adopta de nuevo la pose y la defensa del verso claro, sencillo, puro, castellano que llevaba tanto tiempo abanderando[55] (Vega, 2015a, II: 698) (frente al oscuro, pues, como dirá unos versos más adelante: «porque lo que es escuro no es perfeto»).

Continúa con unos versos de falsa modestia, tan falsa como para mostrarla al mismo tiempo que se equipara a Cornelio (Galo), Estacio, Ovidio o Petrarca, como autores que cantaron en verso a sus amadas, al igual que él le cantaba a Amarilis para enaltecerla, lo cual se había convertido en el único propósito y razón de su vida. El amor de Lope y el dolor ante la muerte de Marta se presentan como mayores que los de los autores citados (extraídos probablemente de la *Officina* de Textor [Vega, 2015a, II: 721, n. 1245]), de manera que Lope da pie al entimema (silogismo encubierto) que tendría como resultado que sus versos serían mejores que los de aquellos, pues, si el amor inspira la poesía, a mayor amor mejores versos (Vega, 2015a, II: 721-723).

La tercera de las obras de importancia para repasar la lectura que el Lope lírico hace de su propia carrera de escritor es «A Claudio», la epístola también presente en *La vega del Parnaso*, y que es para Sobejano (1993: 20) «la más genuina, vehemente y compleja que brotó de la

[55] Como en muchas otras ocasiones, sus versos desdicen lo que Lope indica respecto a la sencillez.

OLMEDO CLÁSICO

pluma de Lope». La voz poética, en una etapa ya muy desengañada, se dirige a su amigo de juventud Claudio Conde, «su verdadero amigo»[56], como lo llama en la dedicatoria de *Querer la propia desdicha* (Vega, 1975b: 115), haciendo un recuento de su biografía, por lo que desde época muy temprana el poema se llamó también «Epítome de su vida»[57]. Aunque, *añadiéndole un título que no tenía originariamente (ni en el autógrafo del Códice Daza ni en la suelta sin lugar ni año, testimonios más antiguos conservados)*, se ha editado durante mucho tiempo como «Égloga a Claudio»[58] (así figura desde la primera edición de *La vega del Parnaso*), su diseño como epístola queda claro (*vid.* Rozas, 1990: 173-174) no solo por la escritura de una voz lírica que se autopresenta como el propio autor dirigiéndose a un amigo, y no como un personaje pastor, sino que además le sirve como molde perfecto en el que insertar las ideas que Lope quería poner en claro al final de su carrera. Además, Lope querría con ella seguir el modelo de Cicerón y de Horacio, equiparándose a ellos en diferentes aspectos para mostrarse nuevamente, y desde el género y la propuesta, como un clásico. Recuerda Rozas que «Cicerón eligió cuidadosamente a su amigo Ático como destinatario de su *De senectute*» (1990: 174-175) (recordemos que «A Claudio», dirigida a su amigo de juventud, es una de las obras cumbre del ciclo llamado *de senectute* de Lope), y sobre Horacio y Lope, que había «un rasgo en el que los dos escritores sí coincidían plenamente: el gusto por escribir ambos sobre sí mismos como creadores» (Rozas, 1990: 179). Y lo hace aquí con un formato y una tradición, la de la epístola, que es sumamente horaciana.

Pedraza, su último editor, sostiene que, más que la biografía, lo que cobra peso es la obra de Lope, por la que sí pasa con más detenimiento, mostrando mayor interés por algunas obras, las dedicadas a altos personajes de la sociedad, por ejemplo, y ordenando según sus intereses. A las obras con dedicatarios reales o nobles, o de carácter culto, les dedica sendas liras, mientras que menciona en retahíla otras obras que tuvieron mucha aceptación popular en su tiempo, lo cual no es de extrañar: es lo esperable para «un epítome biográfico y artístico que aspira a ser un reivindicativo recordatorio al público cortesano» (Pedraza en Vega, 2015a, II: 12). Sorprende, por la misma razón, sin embargo, la presencia de obras que en ese contexto se considerarían menores y que podrían ser contraproducentes para los fines de Lope; tales serían las canciones anónimas, las novelas, epístolas y sobre todo las comedias, a las que sí dedica un amplio apartado, que

---

56 Lo nombra también en la *Circe*, la *Dorotea* y las *Rimas de Burguillos* (Pedraza en Vega, 2015a, II: 27, n. 1).

57 Así aparece en la *Fama Póstuma* de Pérez de Montalbán (*vid.* 2001: 31), y con ese mismo rótulo lo registra Nicolás Antonio en 1788. Rozas mantuvo (1990: 180-182) que se trata de un «falso epítome», en razón de que «la vida la cuenta breve y idealizadamente, sin entrar en detalles, en una hábil falsificación por ocultamiento».

58 Que este epígrafe de «égloga» sea un error de Ortiz de Villena al realizar la edición de *La vega*, como se ha señalado (*vid.* Rozas, 1990: 173-174 y Pedraza en Vega, 2015a, II: 9 y 25) no es del todo claro, pues si bien se supone que «égloga» era por entonces el poema pastoril (y este poema no lo es) y así se empleaba mayoritariamente en la España de entonces, hay testimonios de autores clásicos que lo utilizan para obras que nada tienen de pastoril, como Suetonio en la *Vida de Horacio* cuando etiqueta la epístola a Augusto, que trata sobre todo de asuntos literarios, como *ecloga*.

OLMEDO CLÁSICO

ha sido considerado como un pequeño «arte nuevo»[59] (Rozas, 1990: 356; Pedraza en Vega, 2015a, II: 18).

Pedraza divide el poema en cinco partes, precedidas por un breve exordio. La primera sería una reseña biográfica, la segunda, que titula «El conflicto por el patronazgo regio» incluye reflexiones generales sobre la escritura y el campo literario: «La disputa con los jóvenes escritores» (vv. 109-162), «El peso de escribir comedias y literatura comercial» (vv. 163-186), «El ennoblecimiento de la lengua española» (vv. 187-190), «Airadas quejas contra las injurias y la desatención» (vv. 191-222), «Los jóvenes escritores: discípulos, censores y plagiarios» (vv. 223-234), y «La poesía como destino vital inevitable» (vv. 235-258) (Vega, 2015a, II: 13). La tercera parte sería un catálogo de su obra narrativa, lírica, épica e histórica; la cuarta son una serie de consideraciones sobre su obra dramática, y la quinta la valoración del arte y del artista. Explica también Pedraza cómo la epístola tuvo dos fases de redacción, y en la segunda de ellas es en la que se añadieron algunas de las secciones y versos sobre obras que Lope consideraría que merecerían estar por alguna razón en su epítome biobibliográfico. Se añadieron en esta segunda fase sobre todo elementos de la tercera y cuarta partes: *La Virgen de la Almudena* (vv. 313-318), *La mañana de San Juan* (vv. 319-324), *La rosa blanca* (vv. 325-331), *Descripción de la Tapada* (vv. 332-336), *La Andrómeda* (vv. 337-342), *Canciones, novelas, epístolas, traducciones* (vv. 343-348), *El robo de Proserpina* (traducción que hizo a finales del siglo XVI de *De raptu Proserpinae* de Claudiano) (vv. 349-354), salmos traducidos y trabajos inconclusos (vv. 355-360), obras penitenciales (vv. 361-366), Sonetos a la rosa (vv. 367-372), *Isagoge a los Reales Estudios* (vv. 373-378), cómputo de sus comedias (vv. 415-426), naturaleza y arte (vv. 427-438), la impresión de las comedias y sus conflictos y técnicas y motivos dramáticos (vv. 475-498) (Vega, 2015a, II: 13-14). Además, el orden de los versos y secciones también varía notablemente del autógrafo presente en el códice Daza a la publicación impresa conocida (*vid.* Vega, 2015a, II: 22-23 y Pedraza, 2016 para los detalles).

La imagen que Lope da de sí mismo desde el inicio es autodegradadora, como vemos en los versos «las ideas de un loco, / que a la cobarde luz de tanto abismo, / intenta desatarse de sí mismo» o «de inorantes huyo. / De donde saco, en cierto silogismo, / que huyo de mí mismo, por lo mismo»[60] (Vega, 2015a, II: 27 y 38), y autoconsciente, como reflejan los versos «y tú en reír y yo en llorar —¡qué estremos!— / Demócrito y Heráclito seremos» (Vega, 2015a, II: 28). Además, como hiciera ya, según hemos visto, en la égloga *Amarilis* y en otras obras de *La vega del Parnaso* como «Huerto deshecho», se queja de la falta de premio regio y del fracaso relativo que supone el maltrato por parte de la familia real y los altos cargos, pese a las canas delatoras de años de servicio y experiencia poética: «por lo que al cielo plugo, / yo viera en mi cabello / algún honor que a la virtud se debe, / que diera verde lustre a tanta nieve» (Vega, 2015a, II: 40); «Hubiera sido yo de algún provecho / si tuviera mecenas mi fortuna, / mas fue tan importuna / que gobernó mi pluma

[59] Utiliza, de hecho, una rima muy célebre en el *Arte nuevo*, la de *justo / gusto* en los versos 113-114.
[60] Esta visión autodegradadora de sí mismo tendrá su culminación en las *Rimas de Burguillos*.

OLMEDO CLÁSICO

a mi despecho»[61] (Vega, 2015a, II: 41). A pesar de sus quejas, y contradiciéndolas, declara asumir una actitud estoica ante la ausencia de recompensa: «ni estimo aplausos ni lamento agravios», o «Ya no me quejo de mi dura suerte, […] / que el premio, aunque es forzoso desealle, / más vale merecelle que alcanzalle» (Vega, 2015a, II: 38-39). Frente a esta falta de premio expone el éxito cosechado por escritores más jóvenes y que considera menos importantes que él, los pájaros nuevos, como los llamaba en *Amarilis*, aquí «ingenios mozos», «tiernas filomenas» y «perdigón corriendo» frente al cisne Lope. Estos no solo reciben el reconocimiento que él no ha tenido, sino que además lo critican e imitan-plagian a partes iguales[62]: «que así discurren las etéreas salas / con los versos del cisne entre las alas» (Vega, 2015a, II: 46-47), «y si no lo permite quien lo imita, / o deje de imitar, o lo permita» (Vega, 2015a, II: 43), o «pero tengo por vana hipocresía / hurtar de noche y murmurar de día» (Vega, 2015a, II: 72). Lope se presenta, en definidas cuentas, como maestro no reconocido de los nuevos ingenios, depurador e inventor de la mejor poesía en nuestra lengua («Pensé yo que mi lengua me debía / —así lo presumió parte de España / o el propio amor me engaña— / pureza y armonía» [Vega, 2015a, II: 43]; «*¿a quién se debe, Claudio? ¿Y a quién, tantas* / de celos y de amor difiniciones? / *¿A quién, esclamaciones? / ¿A quién, figuras cuantas* / retórica inventó? Que en esta parte / es hoy imitación lo que hizo el arte» [Vega, 2015a, II: 70-71]), y como gigante sobre cuyos hombros se alzan los enanos con las plumas reconocidas del momento: «que no ha de dar la de un enano asombro / si le lleva un gigante sobre el hombro» (Vega, 2015a, II: 72), y por lo que sabemos, no le faltaba buena parte de razón (*vid.* Vega García-Luengos, 2010).

El catálogo de su obra comienza con la primera impresa bajo su nombre, la *Arcadia*, libro que cuenta los amores del duque de Alba, su primer mecenas (por eso «Sirviendo al generoso duque Albano») en clave pastoril («bucólicos amores / ocultos siempre en vano»). Aparece después *La Dragontea*, del mismo año, que dedicó al entonces príncipe Felipe III, y que dice haber escrito «también en propio idioma», refiriéndose tanto al español propio y ajeno a latinismos, cultismos y otras expresiones impropias, en una suerte de nacionalismo lingüístico (Mascia, 2005: 181-182), como al idioma propio del género épico al que pertenecía la obra. Se refiere después al *Isidro*, cuya identificación con el poeta se ve clara en la expresión «fénix divino» con la que alude al futuro santo, y a la *Hermosura de Angélica*, de la que destaca haberla dedicado a Felipe III, quizá por señalar cómo a pesar de haber tenido problemas con la anterior obra dedicada al príncipe, *La Dragontea*, su fidelidad seguía intacta. Menciona con brevedad las *Rimas humanas*, las *Rimas sacras*, *El peregrino en su patria* y los *Soliloquios*, de los cuales desvela el juego autorial que se esconde en la descripción de la obra como una traducción por parte de Lope de unos versos latinos de Gavriel Padecopeo, que no es más que un anagrama del nombre del propio poeta: «disfracé con anagrama / los *Soliloquios*

---

61 Lope explica su mala fortuna en este sentido por la necesidad, que le hizo «vender» su pluma escribiendo obras comerciales pero de menor estimación cortesana.

62 Lo imitan incluso en el hecho de escribir catálogos de su obra para reclamar su autoría, como lo hicieran Enríquez Gómez o Calderón (*vid.* García Reidy, 2009: 547-548).

OLMEDO CLÁSICO

de mi ardiente llama». Llegan a continuación *Los pastores de Belén* y la *Jerusalén conquistada*, también dedicada honoríficamente a Felipe III y de forma efectiva al conde de Saldaña (Pedraza en Vega, 2015a, II: 51, n. 300). Lope se muestra consciente de su evolución, tanto personal y de carácter como poética, al mencionar los *Triunfos divinos*: «En más templada edad, a los Divinos / triunfos —alto sujeto a mejor lira…». Se siente orgulloso de esta obra de inspiración petrarquista, pues declara que su historia «diese honra a España, y a Felipe gloria». Más satisfecho aún debió de estar con la obra miscelánea *La Filomena*, pues dice haberla ofrecido «con más atento gusto y pluma». De nuevo, se centra en la alta dedicataria, Leonor de Pimentel. A continuación vendrán *La virgen de la Almudena*, *La mañana de san Juan*, *La rosa blanca* y *Descripción de la tapada*, estas tres últimas incluidas en *La Circe*. *La Andrómeda*, la siguiente mencionada, estará incluida en *La Filomena*. Para las dos últimas composiciones utiliza Lope recursos de humildad y falsa modestia en comparación con la pintura (2015a, II: 54).

A continuación se refiere el Fénix a varios géneros que ha trabajado, sin nombrar obras concretas; en primer lugar están los poemas a los que se puso música y se transmitieron de forma anónima y de los que ahora reclama la autoría. El no aportar títulos o ejemplos de estas composiciones crea la sensación de que era de conocimiento general qué canciones tenían autoría lopesca, bien por tener una marca bien reconocible, por «ser de Lope», bien porque la mayoría, si no todas, lo eran. Lope reclamaría de esta forma para sí tanto la autoría de sus canciones como el mérito de un tipo de composición que era transmisible musicalmente y del gusto de todos los oídos, aunque en su momento escondiera, como dice, el dueño. En segundo lugar estarían las novelas, de las que solo afirma que mezclan prosa y verso. Probablemente Lope fuera sabedor de que no valía la pena entre su extensísima producción resaltar este género, en el que se sabría inferior a Cervantes y sus *Novelas ejemplares*, pues estando estas obras incluidas en *La Filomena* y *La Circe*, reciben escasísima atención respecto al resto de composiciones que conforman estas obras híbridas. En último lugar están las epístolas, que son precisamente tan importantes en las dos obras mixtas de esta última etapa que acabamos de mencionar, y las obras traducidas, cuya mención tendría que ver con la proyección, ante sus lectores cortesanos, de una imagen de poeta humanista, conocedor de otras lenguas, y sobre todo del latín, que tantos disgustos le había dado a raíz de la *Spongia* de Torres Rámila. Precisamente apoyando esta idea muestra el ejemplo, no publicado, de la traducción del *De raptu Proserpinae* de Claudiano que se atribuye Lope, dedicada en su juventud a Ascanio Colona, de quien hablará en la *Dorotea*, y que fue un cardenal que mantuvo importantes relaciones clientelares con varios escritores de la época (*vid.* Marín Cepeda, 2015). Dirá con humildad: «no quiero revolver tan justo olvido, / que dirá mi humildad que la he perdido», pero no por ello deja de nombrar los *Psalmos* y los poemas con que ganó tantísimas justas poéticas o las obras incompletas o sin limar. Hace alusión a los poemas penitenciales, cuyos mejores ejemplos encontramos en las *Rimas sacras*.

Nombra en adelante otras obras de su etapa final, entre ellas los doce sonetos a la rosa incluidos en los *Triunfos divinos*, la *Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús*, que dice haber cantado «con osadía» y que también fue incluida en *La vega del Parnaso*, dedicada al arzobispo de Braga, *La Circe*, ambicioso poema mitológico dedicado al conde de Olivares,

El triunfo de la fe en los reinos del Japón, dedicado al cardenal don Baltasar de Sandoval, miembro de la familia de los condes de Altamira y con un prólogo dirigido a Juan de Mariana, y *La corona trágica*, sobre María Estuardo, dedicada al papa Urbano VIII. Culmina este apartado con el *Laurel de Apolo*, que le sirve para subrayar su generosidad frente a la envidia, haciendo recuento de todos los ingenios a pesar de los insultos que algunos le habían proferido, más la *Dorotea*, última de sus obras, en proceso de publicación en ese momento, y las comedias, de las que destaca la extrañísima abundancia (señala esta vez mil quinientas «fábulas») y la rapidez en su composición.

Posteriormente encontraremos las consideraciones sobre su obra dramática que constituirán la cuarta parte. Mezcla aquí la idea de las comedias como brote natural y poco artificioso de su ingenio (encontramos reiteradamente la imagen de las flores silvestres como símbolo de las comedias, que ya había utilizado en otras ocasiones. *Vid.* Vega, 2015a, II: 62, n. 428), la imprenta como fin no pensado en la creación de dichas comedias, y la explicación para esta decisión de imprimirlas: al ver que los impresores se llenaban los bolsillos a cuenta de sus obras, sacándolas en letras de molde llenas de errores o imprimiendo las ajenas con su nombre o las suyas como ajenas, decidió publicarlas él mismo, teniendo la posibilidad de revisarlas, y sacando algo de provecho económico de ellas, a pesar de manchar así su fama como poeta culto (por eso dirá «tomé en plata el veneno / que me daban en cobre»). A pesar de aducir esta razón pecuniaria, se observa también un orgullo dolido por su nombre manchado con comedias de calidad inferior y por el poco respeto a su obra al imprimir de cualquier forma sus fábulas cómicas. Esta dignidad autorial es la que ha ido forjando a lo largo de toda su carrera y que ha añadido en su segunda redacción introduciendo esta cuarta sección a pesar de saber que la temática de las comedias contravenía sus intereses y la imagen que quería proyectar.

Al hablar de su primer dedicatario en este género, el duque de Sessa, aprovecha para reiterar la idea de la necesidad de mecenas («porque sin Alejandros no hay Apeles»). A continuación, retorna a las comedias disculpándose ante Claudio por referirle la abundancia de estas, y a pesar de mostrarse nuevamente autodegradador («de mis escritos bárbaros la copia»), se vanagloria de su fecunda pluma de dramaturgo («que no es mínima parte, aunque es exceso, / de lo que está por imprimir, lo impreso») y de ser el eslabón clave del género: «Débenme a mí de su principio el arte» (2015a, II. 67). Pero no solo lo afirma, sino que aporta varios versos mostrando los avances técnicos que acometió, sobre todo en la plasmación dramática de los personajes (vv. 475-498), y terminando con la pregunta retórica «*¿a quién se debe, Claudio?*» (Vega, 2015a, II: 70). Tras su reivindicación autorial tocará la crítica a las comedias ajenas y los nuevos dramaturgos, que ya estaba presente en el inicio de la epístola con otro signo. Aquí Lope afea a sus sucesores que copien sus comedias, con la ventaja de que estaban ya impresas, y aunque reconoce en ellos ciertos logros, critica que basen sus fábulas en *apariencias*[63], y no en el lenguaje mismo y el argumento, y que recurran al mismo tiempo a un lenguaje pomposo

[63] «Monstruos de apariencias llenos», dirá en el *Arte nuevo*. Las apariencias eran las «tramoyas» (dispositivos de la representación teatral para producir efectos escenicos), según *Autoridades*.

OLMEDO CLÁSICO

y alambicado, gongorino, que no encierra, sin embargo, altos conceptos. Igual de retorcidos, para él, que las tácticas que los nuevos ingenios usarán para ganar fama y estimación (Vega, 2015a, II:73).

Cierra su epístola con un tono desengañado y una imagen de melancolía. El mundo —su situación— no va a cambiar, y mirar al pasado solo le ha servido para reafirmar que ya no tiene esperanza (Vega, 2015a, II: 75).

A pesar de esta conclusión con que pone broche al poema, Lope no dejará de solicitar el favor del rey y de los poderosos hasta el final de sus días, de manera que hay que leer esta epístola —con un marco, temas, contención y estilo más elevados y clasicistas que lo que el género requería, pues debía demostrar su cultura y dignidad— no solo como un llanto quejoso por su pasado, sino como todo un «memorial de pretendiente», como diría Rozas (1990: 195-196), o «memorial de méritos» como expuso Sobejano (1993: 32).

Todas estas referencias de Lope a su propia obra y sobre todo las de las tres últimas composiciones propuestas, donde los comentarios no son puntuales, sino que van configurando su carrera de escritor, demuestran cuál es la imagen que Lope pretendía aportar de sí mismo en retrospectiva, más allá de las poses pasajeras que cultivó. Y esta, además de subrayar unos aspectos, como los cultos y nobles, y esconder otros, como los eróticos o escandalosos, es, más allá del contenido concreto de las alusiones, una imagen de escritor. Esa es la suma de su vida cuando mira atrás, una ingente cantidad de obra publicada, representada, leída y cantada de la que se sentirá orgulloso, a pesar de no estar satisfecho con la recepción que ha tenido por una parte de la Corte y la nobleza, la más importante para él. Lope, desde el principio y hasta el fin se define, ante todo, como un creador; se siente en primer lugar escritor (al menos así lo siente el yo poético de sus obras) y así lo proyecta siempre que tiene ocasión.

Estrategias de construcción autorial: la expresión del yo a través del otro

Ha sido ya ampliamente comentada en estas páginas y en la bibliografía secundaria la tendencia de Lope a hablar sobre su propia vida, dirigir la *poiesis* a la *Erlebnis* (vivencia, experiencia formateada por la psique del individuo) (*vid.* Trueblood, 1974 y Novo, 1991), construir un *yo* textual identificable con el propio Lope y proyectar tanto su vida como sus emociones en esa primera persona de los textos, que nominalmente es Lope de Vega. Es cierto, sin embargo, que esta práctica puede realizarse en el género lírico y en aquellos textos cuyas características permiten una primera persona externa a la historia, además de en los paratextos, en los que el autor más se muestra como tal y se presenta, glosa, reivindica y autocomenta. Hay otros géneros y prácticas textuales que o bien no permiten la proyección de Lope en primera persona, o bien se prestan a un juego diferente con la autoría y la identificación autorial. Estas otras formas no difuminan la autoría, sino que la señalan y subrayan por caminos más complejos. Algunas de estas prácticas pueden ser el uso del pseudónimo globalmente identificado con Lope en la lírica y el teatro, pero también en la *Arcadia* o la *Dorotea*, la ocultación o usurpación autorial en momentos puntuales, el imprescindible heterónimo de Burguillos, los monólogos dramáticos o las novelas y su narrador entrometido. Lope habla siempre, en última

instancia, de sí mismo, sin importar el género, el modo de elocución o la temática que trate: se las ingenia para deslizarse bajo el lenguaje en la historia o en la voz elocutiva de diversas formas.

LA OCULTACIÓN DEL AUTOR, ANONIMIA Y PSEUDONIMIA AUTORIAL COMO ESTRATEGIA

Puede haber varias razones y causas concretas para que Lope renegara de la autoría de un texto o la ocultara sin mucho esmero[64]; son casos excepcionales, que tienen su explicación en razones externas y contextuales (como la negación obvia y lógica de la autoría de los libelos contra Elena Osorio y su familia que lo llevaron a la cárcel y el exilio) y en causas de tipo estratégico e incluso lúdico. Ante el innegable orgullo autorial que Lope muestra hacia sus obras, que hemos visto a cada paso, vamos a ver los ejemplos concretos y especiales en los que algo que es de su autoría se muestra como anónimo o se adjudica de su propia mano a otro autor, o donde las palabras se refieren a sí mismo como autor de manera oculta. El mismo Lope nos da en dos momentos algunas pistas de las causas que podría tener un autor para usar de estas estrategias; en primer lugar en *La Andrómeda*, donde dice: «Aquí bebió primero el docto Homero, / y Virgilio después aquí, seguro / de no tener igual: pero no es justo / decir quién es por no causar disgusto»[65] (vv. 317-320). Aparentemente, y a pesar de la ambigüedad consciente o no de los versos —no hay referente o antecedente de ese «quién es» del último verso en los anteriores: parecería incluso que la expresión está incompleta—, parece proponerse él mismo como continuador de los grandes clásicos, mitificándose, aunque no se nombre, «por no causar disgusto». La falsa modestia se torna soberbia en las ocasiones en que, como esta, la autorreferencia está tan clara; por eso no evitó el disgusto del que habla: afirmaba Cayetano Alberto de la Barrera poseer un ejemplar de *La Filomena* (en la que se insertaba *La Andrómeda*) en el que Góngora había escrito al margen de ese pasaje: «Si lo dices por ti, Lopillo, eres un idiota, sin arte ni juicio» (Blecua en Vega, 1983b: 559). El otro fragmento, perteneciente a *La Filomena*, dice: «Veré quién habla mal de Garcilaso. / Perdone Dios al arcediano Deza, / que habló divinamente deste caso. // Pues por hablar con libre gentileza, / no firmaba sus versos con su nombre: / que hay hombre que repara en la cabeza» (1983b: 796). La libertad que comporta la ocultación de la autoría («libre gentileza») es la causa aludida aquí. La anonimia sería en muchos casos el escondite para las críticas, murmuraciones o burlas —en el caso que indica Lope son las malas opiniones sobre Garcilaso—, pero también en todos esos poemas de las polémicas literarias y personales entre los grandes escritores del Siglo de Oro (incluido Lope), donde casi todo son atribuciones y autorías supuestas, pues los creadores de tales poemas o cartas echadizas empleaban el anonimato como pantalla protectora de su identidad, para ejercer su libertad crítica sin cortapisas.

---

64 No era práctica poco habitual en el Siglo de Oro (*vid.* Le Guellec [ed.], 2014), donde había diversas causas para este comportamiento (*vid.* Álvarez Barrientos, 2014: 95).

65 Se refiere Lope a la fuente abierta por Pegaso con su casco en el monte Helicón (y no en el Parnaso, como indica Lope unos versos antes), manantial que se considera el origen de la inspiración poética.

OLMEDO CLÁSICO

Algunas obras que han sido adjudicadas a Lope, como las comedias que se representaron ante Felipe III y la nobleza en las fiestas por las dobles bodas reales de 1599, se presentarían como anónimas por el contexto de fiesta cortesana, en la que lo único importante es la figura central del rey, o por el mayor prestigio que todavía en el siglo XVI podía aportar el nombre del autor de comedias o director de la compañía que representó las obras, en este caso Melchor de Villalba, frente al escritor de las obras (*vid.* García Reidy, 2014: 78-82).

En otras ocasiones Lope introduce en sus paratextos, como era habitual, poemas de personas cercanas o compañeros en las letras, pero conocemos casos en los que esos poemas que atribuye a otros son muy probablemente de su propia autoría, como el poema de Lucinda a Lope de Vega en *La hermosura de Angélica* (Vega, 2005a: 193), en el que sabemos que Lucinda es Micaela de Luján, quien era analfabeta, y que el poema es de Lope, que dignifica a su amada y da verosimilitud a la historia amorosa, sin engañar del todo, pues no es el nombre real de su amada el que firma el poema preliminar, sino su avatar literario-ficcional, que además tendrá su contrapartida en Lucindo en la obra, de modo que la subversión de la autoría se inserta en ese juego de espejos. También en las *Rimas* (1993-1994, I: 183) y en *El peregrino en su patria* encontramos supuestos sonetos de Camila Lucinda en los preliminares, así como poemas de sus hijos Antonia Clara (de ocho años, y quien, cuando tenía cinco, fue premiada en las justas de 1622 de san Isidro por una canción que evidentemente sería obra de su padre), Lopito (dieciocho años) y Feliciana (doce años) en los preliminares de los *Triunfos divinos* (Sánchez Jiménez, 2018: 376, n. 351). Encontramos en *La Arcadia* un poema supuestamente del duque de Alba (Anfriso, en la obra) dirigido a Belardo que es probablemente de Lope, para ennoblecer su figura con los versos preliminares de un gran noble, y otro de doña Marcela de Armenta que también parece ser de Lope (Vega, 1975a: 57-58), y en *La vega del Parnaso* otro que dedica Burguillos a Lope de Vega, continuando el juego con el heterónimo de las *Rimas de Burguillos*, donde el maestro se dirige a Lope o lo nombra en varias ocasiones. Allí, por cierto, también hay un poema laudatorio preliminar de Lope firmado por el Conde Claros, personaje del romancero y respuesta irónica mediante la ficcionalización de los paratextos a la burla de Góngora en el soneto contra Lope «Aquí del Conde Claros», dijo, y luego», pero también vuelta de tuerca a una práctica, la de la invención de sonetos laudatorios firmados por personajes ficticios, que Lope había echado en cara a Cervantes por boca de Avellaneda[66] (no sin antes ser víctima de las críticas de Cervantes al respecto, a través del prólogo del *Quijote*[67]). Esta tendencia al juego con la autoría en las palabras dedicadas a Lope es la que provoca la suspicacia con la que han sido leídos muchos escritos que probablemente no

66 «Está tan falto de amigos, que cuando quisiera adornar sus libros con sonetos campanudos, había de ahijarlos como él dice al Preste Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonda, por no hallar título quizás en España que no se ofendiera de que tomara su nombre en la boca, con permitir tantos vayan los suyos en los principios de los libros del autor de quien murmura» (Fernández de Avellaneda, 1999: 53).

67 «También ha de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos; aunque si yo los pidiese a dos o tres oficiales amigos, yo sé que me los darían, y tales, que no les igualasen los de aquellos que tienen más nombre en nuestra España» (Cervantes, 2005: 52-53).

OLMEDO CLÁSICO

fueran supercherías de Lope, como la epístola «Amarilis a Belardo» a la que el Fénix responde con otra epístola[68]. La adjudicación a Lope de ciertas obras satíricas o que lanzan dardos contra sus enemigos también es habitual: varios poemas o cartas contra Góngora, dos sátiras contra Torres Rámila[69], o poemas a Cervantes se han adjudicado, probablemente con razón, a Lope, e incluso *El Quijote* de Avellaneda ha sido atribuido al madrileño, y aunque probablemente la escritura no fuera de su propia mano sino de la de alguien de su círculo, mucho tendría él que ver, a quien tanto gustaba este tipo de juegos de ocultación/revelación. Otro buen ejemplo será el poema titulado «La pulga, falsamente atribuida a Lope de Vega» en las *Rimas de Burguillos*, y de hecho ahí están las alusiones o inserciones de Lope en ese *Quijote* apócrifo: el prólogo parece referirse abiertamente a él, y aparece un epigrama latino lopiano incluido en *La hermosura de Angélica*. Por otro lado, en el capítulo XXVII el Quijote se encuentra en Alcalá con una compañía que está ensayando la *Comedia del testimonio vengado* de Lope, como lo hará en la segunda parte con otro grupo de comediantes que representan un auto suyo. Manuel Criado de Val (1981: 6) observa en esta escena, incluso, un ejemplo del enfrentamiento entre Cervantes y Lope, pues cree ver a este representado en el «autor» de la compañía que se presenta como gran enemigo del protagonista.

No es de extrañar tampoco esta voluntad de adjudicarle obras punzantes a Lope cuando sabemos casi con seguridad que sí que escribió algunas sin firmar que contestaban a otras contra él, y que cuando no lo hizo por su propia mano fue porque no era capaz, como en el caso de la *Expostulatio Spongiae* por el excesivo nivel de latín. El ejemplo más claro puede ser el llamado *Anti-Jáuregui*, respuesta a una crítica de Juan de Jáuregui a la *Jerusalén conquistada* lopiana titulada «Al maestro Lisarte de la Llana, el licenciado Claros de la Plaza, su discípulo, hijo de Llanos de Castilla y Plaza» (finales de 1624 o 1625). El *Anti-Jáuregui* es atribuido generalmente al propio Lope (*vid.* Conde Parrado y Tubau, 2015: 111, que remiten a Artigas [1925], Jammes, Rico García o Montero) y presentado bajo el pseudónimo del inexistente «licenciado D. Luis de la Carrera». Paradójicamente, ese mismo falso nombre es con el que Lope (según conjeturó La Barrera y constatan, aunque sin pruebas definitivas, Rennert y Castro [1968: 275]) firmó el prólogo «a los desapasionados y doctos» que cierra los preliminares de los *Triunfos divinos* lopianos, prólogo que está destinado a censurar a sus enemigos, entre ellos Alarcón, y a alabar a Paravicino y a Jáuregui (aunque algunos críticos, como Entrambasaguas [1946, II: 178], ven una fina burla en sus palabras), quienes firman las aprobaciones; un Jáuregui que había contado en 1620, en el certamen por la beatificación de Isidro, con el apoyo y la alabanza de Lope por el humanismo de sus versos y su trayectoria, y que había escrito el *Antídoto* contra las *Soledades* gongorinas y el equidistante *Discurso poético*, publicó en 1624 su *Orfeo*, paradójicamente con estilo culterano

---

68 Hubo quien sostuvo (Francisco Asenjo Barbieri, Juan Millé Giménez) que era del mismo Lope, pero Patrizia Campana (1997b: 24) demostró, con la ortología, que no era suyo. Otros estudiosos, como Sabat de Rivers (1989 y 1990) o Martina Vinatea (2009: 73-74), están de acuerdo en que no es de Lope, pero sí creen que pudiera ser de una mujer peruana.

69 Firmadas por «Juan Martínez», pero adjudicadas por Entrambasaguas a Lope (1946, II: 254).

OLMEDO CLÁSICO

imitador del de Góngora. Y aunque la verdadera autoría aún no ha podido ser constatada, puede que Lope no pudiera contener su pluma y, firmando como su discípulo Juan Pérez de Montalbán, mandara imprimir el *Orfeo en lengua castellana* (en 1672 Nicolás Antonio ya se lo atribuye a Lope, y a partir de ahí múltiples estudiosos, incluyendo Entrambasaguas, Pablo Cabañas, J. H. Parker, Morley o Pedraza. Además, en la Universidad Complutense de Madrid se conserva un ejemplar de 1624 en cuya portada un lector anónimo de la época escribió: «este orfeo aunque dice q es de Juª Perez de Mon no es sino de Lope deBega», y debajo «no se puede esconder la dulzura de Lope en ste orfeo»), en lo que es su propia versión y reescritura del mito, contrapuesta a la de Jáuregui, por ser esta de Lope «en lengua castellana», frente a la gongorina latinizante de aquel; en ese *Orfeo* sí firmó Lope en los preliminares una carta dirigida al joven poeta supuestamente autor del poema (*vid.* Álvarez Amo, 2011; Daza, 2011). El momento en el que se dio no era el más propicio para que Lope publicara con su nombre una obra que suponía una crítica directa a un poeta muy bien posicionado en aquel momento entre la aristocracia como era Jáuregui (*vid.* Álvarez Amo, 2011: 138) y al estilo cultista de un Góngora cada vez más encumbrado, al que en el fondo respetaba y al que estilísticamente se iba acercando.

Hay otras obras que Lope adjudica a amigos suyos o personas reales, no a meros pseudónimos, configurando así un autor apócrifo, según la terminología de Genette. Así sucedería con el satírico «Romance a San Juan Baptista», premiado en la Justa toledana de 1608, presentado por Hernando Grandío (o Gandío), amigo toledano del poeta, que parece que es en realidad de Lope (y como tal se publicó al año siguiente). En esa misma justa presenta además otras dos composiciones a nombre de dos justadoras: Clarinda Lisarda, serrana del Jordán (pseudónimo de Micaela de Luján, vecina entonces de Toledo), y doña María de Sarabia, que seguramente no son más que dos nuevas ocultaciones de su propia autoría[70] (*vid.* Sánchez Romeralo, 1973). Como ya se dijo, la dedicatoria al duque de Sessa de la *Cuarta Parte* de sus comedias es de Lope aunque esté firmada por su gran amigo y autor de comedias Gaspar de Porres (Morley, 1951: 479), y también es atribuido a Lope el prólogo de esta parte (Dixon, 2013c: 98). Igualmente, el prólogo de *La Dorotea* «Al teatro» lo adjudica Lope a otro hombre de su tiempo, don Francisco López de Aguilar, del que sí hay unas palabras preliminares en el *Laurel de Apolo*. Pero por el códice Daza sabemos que aquellas palabras introductorias que dan claves interpretativas de la obra en prosa son realmente de Lope, pues allí se encuentra el texto autógrafo, con algunas variantes al inicio que muestran una primera fase de escritura.

En 1621 aparece dentro del volumen misceláneo de *La Filomena* un supuesto intercambio epistolar entre Lope y «un señor de estos reinos» que pide a Lope que le escriba sobre la nueva poesía, lo cual Lope aprovecha para criticarla en sus respuestas. Tanto Tubau (2007: 41 y 2008: 256), al estudiar las polémicas de esa época, como Conde Parrado (2015a), al

70 Otras dos composiciones son sospechosas de ser de Lope, una de Jacinta Hipólita (un soneto a la «Descensión de Nuestra Señora» y una glosa) y otra de doña Uriela de los Ángeles (un «Romance a San Juan Baptista») (*vid.* Brito, 1996: 371, n. 24).

OLMEDO CLÁSICO

editar estas cartas en el contexto de la polémica gongorina, ven aquí muy verosímil un juego de Lope, en el que él mismo sería el autor de esas cartas de un inexistente y ficticio señor de estos reinos, lo que daría pie y excusa a Lope, que se vería «obligado» a responder por cortesía y educación, a escribir sobre sus rivales y el estilo contrapuesto al suyo sin dar la impresión de maledicente, envidioso o ansioso por criticar. Para dar verosimilitud a todo este marco Lope se muestra más prudente en su censura de lo que cabría esperar, y envuelve su crítica en cierta ambigüedad y neutralidad, que se resuelve, claro, del lado anticulterano. La invención de un personaje noble que le pide opinión sobre la «nueva poesía» es totalmente verosímil en la carrera de Lope.

Muchas son las invenciones de este calado y perfil, y es este juego de la autoría ficcionada muy del gusto de Lope. En esta misma polémica gongorina, una mañana apareció pintado en los muros de la casa de Lope un *vítor* con el nombre de Góngora. Lope, aunque no se pueda demostrar, contestó en los preliminares de la *Décima parte* de sus comedias (1617) con un nombre supuesto: «*Del Maestro Colindres, gramático, retórico y filósofo, a Lope de Vega Carpio*». Las *Rimas sacras* tienen un prólogo «A los lectores», muy probablemente de Lope, firmado por Antonio Flórez, que se presenta, siguiendo la tradición, como amigo del poeta que reúne sus obras líricas sacras para publicarlas en la imprenta y presentarlas al público, puesto que, como ya explicamos, no estaba bien visto nada que involucrara lucro para el poeta en cuanto a la distribución de los frutos de su ocio, de ahí el juego con su nombre (Antonio como antología y Flórez como las flores o florilegios de poemas) (Carreño y Sánchez Jiménez en Vega, 2006b: 117, n. 18).

Cuando en 1626 publica por segunda vez ampliados los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, que como ya hemos referido en más de una ocasión, tenían como autor a Gavriel Padecopeo, anagrama exacto de Lope de Vega Carpio, situándose él solamente como traductor de estos desde el latín (en el prólogo muestra incluso algunos de esos versos latinos de los que supuestamente proceden estos soliloquios). Él mismo destapa el juego obvio en la «Égloga a Claudio»: «Y en su néctar soberano / bañado, disfracé con anagrama / los *Soliloquios* de mi ardiente llama» (Vega, 2015a, II: 50). Lope llega con Padecopeo a ir un poco más allá del pseudónimo en su camino hacia la heteronimia (como heterónimo lo trata Amselem-Szende [2003: 25]), que culminará con Tomé de Burguillos[71], pues, según ya se explicó, en el prólogo ofrece información biográfica e íntima sobre Padecopeo más allá de su nombre, como que era un fraile de la Cartuja, a la que llegó desengañado de «las cortes», que era caballero de la antigua familia de ese apellido (Padecopeo), hijo del conde Valerio y de Madama Ludovina, nieta de Charles de Borbón, duque de Angieres; que sirvió en su juventud en diversas jornadas por mar y tierra, y con las armas, a Luis VII de Francia; que cansado de la guerra se retiró a Blois, etc. Como comenta Serés (1995: 211), en este prólogo se ven pinceladas autobiográficas.

[71] Antes de llegar a la formación completa del heterónimo con las *Rimas humanas y divinas*, Burguillos sirvió a Lope para el mismo fin que vemos aquí, el de la ocultación de la autoría, en dos ocasiones: en las justas por la beatificación de Isidro (1620), donde él era mantenedor y organizador y presentó bajo la persona de Burguillos varios poemas burlescos, y en la justa por su canonización (1622) (*vid.* Carreño, 2003b: XXIX).

OLMEDO CLÁSICO

Y es que este juego de pseudónimo-heterónimo con cambio de rol y ocultamiento de una autoría que estaba clara en la recepción es más un digno subrayado que un verdadero intento de ocultación. La presencia de Lope se hace patente en toda la obra, en un género poco dado a lo autorreferencial, más allá de la alusión a la propia alma arrepentida. Aunque, en consonancia con la *varietas* que caracteriza tanto al barroco como al mismo Lope, sobresale la variedad de voces (la femenina del alma, la masculina del pecador identificado con el autor y que habla a un tercero que es él mismo), el elemento unificador de una obra híbrida, como lo es en última instancia esta, es un «yo» tan único como huidizo. Los *Soliloquios*, por tanto, se integran en el corpus lopesco de forma natural por su *varietas*, su unidad de voz o autor implícito, su deseo de confundirse con el yo elocutivo, pero al mismo tiempo se separa de ello con el juego de máscaras que supone el pseudónimo-heterónimo, que es a su vez marca de una buena parte de su obra y su poética. Este caso sería uno más entre la «larga poética de ambigüedades vocales y falsas personalidades» (García Santo-Tomás, 2000: 288), pero, como explica Leahy (2007: 76), lo «que distingue a los Soliloquios dentro de dicha «poética» del engaño onomástico es que en el presente caso, Lope y su heterónimo se retratan textualmente como co-generadores del texto poético».

Como vemos en todos los ejemplos expuestos, Lope utiliza la anonimia, la pseudonimia o el subterfugio de la falsa atribución a otras personas conocidas como estrategia autorial con fines y causas diferentes dependiendo del contexto. Podemos hacer notar dos cosas a este respecto: la primera, que esta característica de la ocultación de algunos de sus textos es voluntaria, y no fruto de vicisitudes históricas o editoriales del momento, y por lo tanto hay que entenderla como maniobra autorial en su doble sentido (del autor como sujeto histórico que toma una decisión sobre su firma y sus obras, y del autor entidad teórica en el que unificamos una serie de prácticas y de nombres en los que se oculta ese sujeto y por la que damos sentido general al conjunto de esos usos); la segunda, que no vemos en este hábito una voluntad real de esconderse o desvincularse por completo de la autoría y la obra, sino solo de distanciarse hasta el punto en el que esta praxis pueda ser un juego que da a su vez pie a la interpretación. Es decir, que Lope no se oculta, creemos, habida cuenta de los ejemplos, con la verdadera intención de desaparecer por completo de sus textos y su recepción, sino que desaparece o se esconde para mostrarse de otra manera, para recrearse en una autoría *otra* que apunta directamente hacia él, para hacer ver su presencia, su importancia, incluso cuando no está. Es como la marca *Lope* quitando el símbolo de «marca registrada», un nuevo ejemplo de la singularidad de las estrategias de Lope respecto a su autoría.

PSEUDONIMIA

En el apartado anterior veíamos la pseudonimia autorial como estrategia de ocultación-revelación del autor, pero es incluso más común en la obra de Lope su autorrepresentación como un personaje más bajo diferentes pseudónimos, creando así figuras ficcionales que no son más que máscaras que lo representan con otro nombre, y que a base de repetirse sirven para identificar al autor en el personaje en lugar de para ocultarlo.

Morley (1951) recoge cincuenta y cuatro pseudónimos que Lope utiliza en obras que son suyas con seguridad, más otros tantos en obras

OLMEDO CLÁSICO

atribuidas. De todos ellos los más recurrentes son Belardo —que aparece en sesenta y cuatro comedias que son con seguridad de Lope y en cinco atribuidas, además de en romances, en la *Arcadia* y en un auto de *El peregrino en su patria* (*vid.* Vega, 1973: 405 y ss.)—, Jacinto y Lucindo. A pesar de la gran cantidad de identidades veladas y de la recurrencia de algunos de los pseudónimos, Morley recuerda que ningún personaje ficcional de Lope, ni siquiera el omnipresente Belardo, puede ser identificado completamente con el autor en sí mismo. La apreciación de Morley, si bien cobra sentido al conocer la vena biografista de la crítica lopesca tradicional, es obvia en tanto que hemos expuesto cómo las intervenciones de Lope bajo su propio nombre y voz no son más que proyecciones o construcciones que van configurando toda una imagen autorial, por lo que con más razón aún entenderemos a personajes ficcionales bajo sus propios nombres solo como máscaras con las que juega a esconderse tras la ficción, sin poder nunca «ser» Lope mismo. Todo se reduce, por tanto, a que hablamos de un hecho «literario»; como dirá Pedraza (2008b: 48) a propósito de los romances lopescos de juventud, «este romancero tiene un fuerte componente autobiográfico. Es una trasposición literaria —el adjetivo es importante— de sus amores».

Podemos observar este juego de pseudónimos desde el comienzo de su escritura en el ámbito de los romances, donde inventó diferentes pseudónimos para él y sus amadas adaptados a cada subgénero romanceril. Hay que tener en cuenta que con este primer género de juventud ganó ya una popularidad fuera de lo común, e hizo que sus composiciones estuvieran en boca de todos: eran cantados por los ciegos en calles y plazas, tarareados durante las labores domésticas, y sus historias recordadas por todas las clases sociales, desde el rey a los campesinos (*vid.* Pedraza, 2003: 13). En este contexto tiene sentido que en un género de poesía tradicionalmente anónima y popular, que imitaba al romancero viejo, Lope pusiera su marca e intentara crear un espacio para él en la mente de la población a través de estos pseudónimos recurrentes y de la invitación a leer sus romances *biographico modo*. Por el resultado obtenido podemos decir que su estrategia tuvo éxito, no solo porque él, junto a Góngora, se convirtiera en el romancista más conocido de la corte, sino porque sus romances hicieron de él, en esos años 80 y 90, «la fábula» de dicha corte, como dirá don Fernando en *La Dorotea* (1996: 328) o en «[pues no eres Filis tú, ni yo Belardo, /] el enfado general de nuestros días» (Vega, 1993-1994, I: 332), como escribió Bartolomé Leonardo Argensola. Ese fue, quizá, el precio que tuvo que pagar, junto al hecho de que esos pseudónimos concretos, así como la práctica autobiográfica de su uso constante, se convirtieran en parte de sus estrategias reconocibles, un segmento importante del horizonte de expectativas del lector-espectador de su tiempo.

Hay tres grupos de romances lopescos, según la parte de su biografía que desarrollan o imitan: la que va desde el inicio de sus amores hasta el juicio por libelos (1583-1587)[72], la ligada al proceso judicial por dichos libelos (1587-1588) y la que coincide con su encarcelamiento, destierro y hechos posteriores

[72] Hay que tener en cuenta que 1580 es la fecha que determina el paso del romancero viejo al nuevo (Carreño: 1978: 25).

(desde 1588). En cuanto a la temática, son los moriscos y los pastoriles los que utilizan pseudónimos. En los primeros, provenientes de los romances fronterizos, eran Zaide, Azarque o Gazul los preferidos de Lope para sí, y Zaida para Elena (comenzando aquí el paralelismo entre los pseudónimos de amado y amada), y en los pastoriles, Belardo y Filis. Los romances pastoriles tienen pseudónimos más estables: Lope suele ser Belardo, mientras que en los moriscos utiliza diversos personajes para esconder su identidad (Sánchez Jiménez en Vega, 2015b: 70).

Este uso recurrente, la estabilidad de las máscaras, es una estrategia que une con otros aspectos para su reconocimiento como autor de unos textos anónimos; por un lado utiliza el juego de palabras con su apellido Vega para marcar esa autoría velada: en «Sale la estrella de Venus», uno de los romances nuevos más conocidos entre todos los de la época, que habla de la traición de Elena Osorio al abandonarlo por Granvela, dirá «Quejándose tiernamente / de un agravio tan inorme, / —ya sus palabras la vega / con dulces ecos responde— // «Zaida» dice» (2015b: 178), y en «Mil años ha que no canto» vuelve a jugar con su apellido en los versos «¡Oh!, guarde Dios a Riselo[73], / guarda mayor de mi soto, / que mi vega maldecía / por barbechar sus rastrojos» (2015b: 371).

Por otro, tiende a la autocita en los propios romances de juventud (además de en comedias y obras posteriores, como veremos): hay un verso del mismo «Sale la estrella de Venus» en «Por la plaza de Sanlúcar» (2015b: 212); en «¿Cuándo cesarán las iras?» hay referencias a «Una estatua de Cupido» (2015b: 312); y en «Pues ya desprecias el Tajo» hay alusiones a «El tronco de ovas vestido» y «Sale la estrella de Venus» (2015b: 387).

Además, la autoconsciencia, tanto del éxito de sus romances como de sus pseudónimos, se muestra en diversos lugares. En la comedia *Las ferias de Madrid* aparecen unos versos de «Sale la estrella…», tras los que el personaje Adrián dice «Vuélvalo, por mi fe, al otro romance / de la estrella de Venus, traqueado / por todos los lacayos de la corte, / aguadores, picaños y fregonas, / y harán mejor que no fisgar las letras» (Vega, 2015b: 174). El romance «Mil años ha que no canto» es, sobre todo en su primera mitad, un texto totalmente autoconsciente y metaliterario, porque presenta una reivindicación de sus pseudónimos usados en romances anteriores al rechazar a quienes los utilizan para apropiarse de su fama (y de su biografía como materia narrativa, pues tiene además miedo de que Elena Osorio piense por los versos de sus imitadores que aún la ama: «¡Oh, Filis!, cuán engañada, / te han tenido maliciosos, / pues ha tres años y más / que aun a solas no te nombro» [2015b: 369]): «Fuera de que ha pocos días / que ciertos poetas mozos / dan en llamarse Belardos, / hurtándome el nombre solo, // sustitutos de mis bienes, / y libres de mis enojos, / revocan mis testamentos, / de mi desdicha envidiosos. // Un codicilo se canta / en que dicen que revoco / todas las mandas pasadas: / Dios sabe lo que me corro. // Los estrelleros de Venus / le dan más priesa que al moro / que de Sidonia partía / a impedir el desposorio»

[73] Riselo solía ser pseudónimo de Pedro Liñán de Riaza, amigo de Lope y otro gran creador del Romancero nuevo.

OLMEDO CLÁSICO

(2015b: 368-369). Vemos aquí cómo, a pesar de que los romances no hayan sido una parte de su producción que Lope reivindicara posteriormente en su carrera (podemos apreciar su ausencia en el capítulo en el que revisamos la referencia y repaso a sus obras que hace dentro de su propia obra), sí se sentía dueño en su momento de sus máscaras y sus juegos de identidades veladas y autorías difusas propiciadas por los pseudónimos. La anonimia del género no implica, por tanto, falta de conciencia autorial o de orgullo de creador, sino que hay una reivindicación no solo de los romances, sino también de las máscaras que sirven de marca a estos versos.

Las comedias son el subgénero literario que más practicó Lope, de manera incansable, y que más fama le reportaron. Sin embargo, por las peculiaridades del género dramático, son textos que, al no reproducir la voz que se identifica con la del poeta ni tener un narrador, al ser todo diálogo entre personajes ficcionales, no le permiten de forma directa la genuina expresión de su yo, de la voz lírica que había constituido en sus poemas y con la que lo reconocemos. Como hemos ido comprobando, Lope es un autor que gusta de la expresión autobiográfica y que aúna interiormente escritura y vida, de forma que necesita aparecer en sus creaciones, aunque sea subrepticiamente o de forma indirecta. En el caso de la comedia consigue este propósito mediante dos procedimientos: por un lado mediante las autorreferencias a sí mismo, a sus versos, su fama o su nombre, y las intertextualidades dentro de su propia obra y la metaficción, que veremos en otro lugar; por otro lado, a través de los pseudónimos que estaban ya socialmente asociados a él (*vid.* Trueblood, 1974: 327) y mediante los que apunta tanto a sus romances anteriores (no es casualidad que los Belardos de sus comedias sean siempre pastores, labradores o villanos) como a los mismos episodios biográficos que estos narraban. Lope consigue así no solo tener una voz, sino presentarla en escena, corporeizarse ante su público, poner en práctica la auto-dramatización que como autor lleva a cabo constantemente. El hecho de que escoja para ello pseudónimos de carácter pastoril o rústicos *alter ego* (hortelanos, jardineros, villanos, etc.) tiene que ver con el gusto artístico y teatral de la corte (Trambaioli, 2012: 194-195). Por eso no es de extrañar que ya solo el pseudónimo de «Belardo» aparezca en sesenta y cuatro comedias de autoría segura y en cinco atribuidas, como ya se apuntó.

La más significativa, quizá, por ser Belardo el protagonista y quien da nombre a la comedia, es *Belardo el furioso*, comedia pastoril temprana (1594) en la que Belardo es un pastor pobre cuya amada lo abandona tras años de relación por la presión de su familia para irse con otro pastor más rico y noble. La clave biográfica con la historia de sus amores con Elena Osorio es evidente, pero además Lope no se muestra en Belardo solo como un enamorado, o un joven loco de amor, sino que también llega un paso más allá y presenta al pobre pastor rodeado de papeles y versos de amor, marcando la condición autorial y literaria del pseudónimo que permite mostrarle en escena. El tío de Jacinta, la amada, trata de convencerla de que deje a Belardo porque solo puede procurarle versos y papeles, y esa es, por tanto, la materia de la que está hecho Belardo-Lope: «y es lo peor que llega tu trabajo / a que te pague en versos y papeles, / y tales, que a Virgilio le aventajo. / ¿Posible es que con esto te consueles, / con papeles discretos? [...] ¿Cómo piensas pasar el frío invierno, / a lumbre de papeles

OLMEDO CLÁSICO

y palabras?» (Vega, 1993a: vv. 315-328). La identificación del escritor con el hombre o de los papeles-versos con la vida viene dada por el propio Belardo en sus quejas: «Con un pastor que llaman Nemoroso, / que con el son de unos doblones solo, / ha derribado del primero cielo / mis papeles, mis versos y mis lágrimas» (Vega, 1993a: vv. 1624-1627).

Esta doble condición de pseudónimo que encubre los amores y lo presenta a la vez como escritor la vemos en la comedia *La piedad ejecutada*, en la que Belardo es un villano enamorado de Lucinda, con la que quiere casarse: si Belardo es generalmente autorreferencia a Lope, aquí la referencia es doble, pues la amada tiene el pseudónimo habitual de Micaela de Luján, Lucinda (o Camila Lucinda)[74], tan importante en la vida de Lope[75], que en la comedia se incluye para cantar las alabanzas de un personaje llamado Camila, lo cual marca aún más la interpretación en clave de la canción y su dedicataria (*vid.* Díez de Revenga, 2003: 137). Además, en el tercer acto Belardo se retira junto a los demás con la intención de escribir una comedia para los festejos de esa noche, volviendo a insistir en su condición autorial.

También en *La burgalesa de Lerma* aparece en el acto III el personaje de Belardo, un villano que se dedica también a la escritura: «[...] La pluma y papel rompí, / colgué a un sauce el instrumento; / no hará falta, que en verdad / que estos días ha salido / de plumas gran cantidad, / si bien no les he sentido / invención ni novedad...» (Vega, 1917d: vv. 2633-2639); a lo que el personaje de Tristán responderá: «Siempre, Belardo, decís: / "Con ésta no escribo más"; pero en efeto escribís» (Vega, 1917d: vv. 2645-2647). En *La pastoral de Jacinto* Belardo es un pastor, pero escribe versos, por lo que Albania al verle le pide que escriba una carta para Jacinto (Vega, 1997: 134-135) (haciendo así de secretario de amores, como lo fue Lope para el duque de Sessa), al igual que en *La bella malmaridada* ayuda a Lisbella a redactar otra carta (Vega, 2003a: vv. 1536-1560), y en *Con su pan se lo coma* Belardo, que es un pastor, recibe como regalo de Fabio los librillos que hereda de su hermano, mientras al resto de labradores los obsequia con animales, y Belardo responde ofreciéndole un baile y una comedia (Vega, 1917a: vv. 2034-2037). En *Los locos de Valencia* Belardo no solo es un poeta, sino que además es conocido en todas partes por contar su vida en sus versos, de modo que la autorreferencialidad queda patente: «Belardo fue su nombre; / escribe versos y es del mundo fábula / con los varios sucesos de su vida» (Vega, 2003b: vv. 2548-2550). En esta comedia, sin embargo, el hecho que desencadena el conflicto, el asesinato del príncipe Reinero, resulta ser una ficción que desencadena una serie de engaños metateatrales. En este contexto, la aparición de Belardo puede entenderse como una reflexión metaliteraria sobre el público que tiende a tomar al pie de la letra las indicaciones del autor y las identificaciones de Lope con Belardo, de

---

74 Las iniciales de esta amante son las que más veces encontramos al inicio de la firma de Lope como homenaje de entre las firmas personalizadas conservadas (Cuenca, 2019: 237).

75 La locución de ambos pseudónimos en una comedia se da en más ocasiones (*vid.* Castro, 1918). En *El caballero de Illescas* Lucinda no es un personaje, pero Belardo, junto con otros dos labradores, canta un villancico dirigido a ella (Vega, 2002a: vv. 2458-2477).

OLMEDO CLÁSICO

modo que puede hacerse una exégesis irónica de esta identificación (Sánchez Jiménez, 2006: 24).

Del mismo año que *Belardo el furioso* es la comedia *El maestro de danzar*, donde Belardo es el criado del protagonista, y se convierte en cómplice de la identidad fingida del galán Aldemaro como maestro de danzar para poder introducirse en la casa de Feliciana (*vid.* Vega, 2012b). En *El ganso de oro* el pastor Belardo aparece por primera vez en escena con una tablilla haciendo un cifrado con el nombre de su amada, Belisa (Vega, 1916a: vv. 444-446). El juego del pseudónimo presentándose como cifrador, creador de claves con los nombres, llaves interpretativas, juegos de palabras, es un doble guiño: no solo Belardo-Lope gusta del cifrado con los nombres, sino que gusta asimismo de su representación, en un detalle metainterpretativo muy original.

El juego de disfraces de «Belardo» continúa en *Las justas de Tebas y reina de las Amazonas*, en la que el personaje protagonista, Ardenio, príncipe troyano, actúa de Belardo, haciéndose pasar por otro (Vega, 1916b: 249-277). Lo mismo ocurre en el segundo acto de *El rey sin reino*, donde Alberto se hace pasar por el pastor Belardo intercambiándose sus ropajes con él, o en *El soldado amante*, donde el príncipe Clarinarte se disfraza de Belardo para tratar de encontrarse con la reina tras haber sido precisamente (o paradójicamente, pues el nombre señala a la máscara) Belardo el que le había desvelado la verdadera identidad de la mujer del retrato de quien se enamora (Vega, 2009d). Y en *Los donaires de Matico* Belardo es un conde, pero que va disfrazado de peregrino para conseguir sus propósitos, hasta que se va desvelando en conversación con Riquelmo: «BELARDO: Comienzo a descubrirme» (Vega, 1917g: v. 1538). También en *La inocente Laura* Belardo, un villano leñador, se disfraza de criado «a lo gracioso» para acompañar a la dama Laura disfrazada de truhan, además de ser quien desvela la identidad femenina del personaje de Fénix. En este mismo sentido, en la comedia *Si no vieran las mujeres*, perteneciente a *La vega del Parnaso*, Belardo es un villano que hace de guardadamas. Isabela y Flora, de quienes cuida, se visten de labradoras, y es gracias a Belardo como el rey, enamorado de Isabela, conoce su verdadera identidad (Vega, 2015a, III: 602), en un nuevo desvelamiento identitario paradójico del pseudónimo lopesco. Creemos que esto no es casual, más aún cuando es en esta misma comedia donde encontramos los famosos versos de Lope, que habla por medio de su *alter ego*, Belardo, un villano viejo: «OTÓN: ¿Cómo se llama? / BELARDO: Isabela. / OTÓN: ¿Y vos? / BELARDO: Al servicio vuestro, / Belardo. OTÓN: ¿Aún viven Belardos...? / BELARDO: ¿No habéis visto un árbol viejo, / cuyo tronco, aunque arrugado, / coronan verdes renuevos? / Pues eso habéis de pensar; / y que, pasando los tiempos, / yo me sucedo a mí mismo» (Vega, 2015a, III: 652). El Lope *de senectute* aún se reconoce en sus pseudónimos de juventud, y ahora es capaz tanto de ironizar con ellos en boca de otros personajes, como de reivindicarse a través de ellos como Fénix de los ingenios.

En *La amistad y obligación* Belardo tiene un papel muy secundario como labrador, pero no deja de hacer referencias a elementos que entroncan con la biografía lopiana, en este caso los problemas con la justicia por los libelos contra Elena y el destierro durante una época

OLMEDO CLÁSICO

a la zona rural, lejos de la corte (Vega, 1917c: vv. 2162-2172). *La difunta pleiteada*[76] tiene la peculiaridad respecto al pseudónimo lopesco de que Belardo, criado de Manfredo, a pesar de tener el clásico nombre pastoril, se hace pasar, junto con su señor, por moro que viene de Turquía para que su amo pueda enamorar a la dama a la que quiere, sorteando la vigilancia del escudero. Así, con disfraz de moro, como si tomara su nombre de un romance morisco en lugar de pastoril, pasa la mayoría de la comedia Belardo. *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, por su parte, también recuerda los romances moriscos de Lope (INÉS: «Traedme un moro, Belardo. / BELARDO: Días ha que ando tras ellos. / Mas, si no viniere en prosa, / desde aquí le ofrezco en verso» [Vega, 1999: vv. 2453-2456]) a través de un Belardo viejo, que en esta ocasión es un soldado veterano con el que Lope cuenta sus andanzas y hace referencia a su obra pasada desde un punto de vista cómico: «PERIBÁÑEZ: ¿Tan viejo estáis ya, Belardo? / BELARDO: El gusto se acabó ya. / PERIBÁÑEZ: Algo dél os quedará / bajo del capote pardo. / BELARDO: Pardiez, señor capitán, / tiempo hue que al sol y al aire / solía hacerme donaire, / ya pastor, ya sacristán» (Vega, 1999: vv. 2340-2347).

En *Al pasar del arroyo* Lope se autoparodia a través de uno de los criados, que en su papel de gracioso se mofa del atuendo de su amo recordando a Belardo y variando el famoso romance: «MAYO: Por ti se podrá cantar: / «Hortelano era Velardo / de las huertas de Valencia; / si ha de haber hambre, ¡paciencia! / Embutir lechuga y cardo» (Vega, 1929: vv. 1445-1449). Lope quiere que su público tenga que fijarse constantemente en su propia figura, y para ello utiliza no solo una máscara sino una tríada de personajes que remiten a él: Hortelano remite oblicuamente a través de la figura de Belardo y su célebre romance, Benito se expresa líricamente con finura, a pesar de ser un pastor, y renuncia a su amor de juventud para casarse con otra, como el Fernando-Lope de *La Dorotea*, y describe su jardín en términos parecidos a como lo hacía Lope en sus versos líricos más íntimos. Por último, Don Carlos recurre al disfraz de hortelano, y por ello recibe la burla de su criado con el romance parodiado de Belardo (*vid.* Trambaioli, 2012: 198-199).

Otras comedias con Lope presente como Belardo utilizan para la dama el nombre de Belisa, pseudónimo de Isabel (de Urbina), como él mismo deja claro en la comedia *Los enemigos en casa*: —¿Qué es Belisa? —Es Isabel; / y no se disfraza mucho / porque es el nombre a la letra / empezando por el fin...» (1916c: vv. 403-406). Belardo y Belisa, junto con la historia amorosa biográfica que hay detrás, relatada o deducible en sus pasajes, están presentes en comedias como *Las burlas del amor*, *La Infanta desesperada*, *El hijo venturoso* o *El ganso de oro* (*vid.* Cossío y García, 1948: 33-40).

En *El animal de Hungría* hay un personaje de nombre Belardo; sin embargo, el decir de Lope recae en el personaje del barbero que prepara los autos para las fiestas del pueblo. Si la comedia está escrita alrededor de 1618, en la época justamente posterior a la publicación de la *Spongia* y de las polémicas contra el teatro, no extraña el alegato de Lope en favor de la

---

76 La estilometría de ETSO (Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro) ha confirmado recientemente que es obra segura de Lope (Se puede consultar la autoría de las obras de Lope en TEXORO –*Textos del Siglo de Oro*– en su web. *Vid. Vega* García-Luengos, 2023 y Cuéllar, 2023).

OLMEDO CLÁSICO

autoría de un nuevo teatro junto a la declaración del deseo de dejar la escritura ante la bandada de críticas (Vega, 2000b: vv. 312-363).

Como vamos viendo en la gran cantidad de comedias en las que aparece Belardo, Lope tiene la voluntad de que este personaje sea considerado desde la clásica identificación consigo mismo. Ya el hecho de que sus propios amigos le escribieran los poemas preliminares de sus obras serias llamándole así nos da una pista (en las *Rimas* lo hace en su canción Antonio Ortiz Melgarejo [Vega, 1993-1994, I: 169-171]). Se aprecia esta voluntad en que, a pesar de los diferentes papeles que interpreta Belardo, los estratos sociales, las épocas históricas y latitudes, siempre es un personaje serio y cuyos parlamentos son coherentes y lúcidos (excepto en contadas excepciones como en *Laura perseguida* o *El esclavo de Roma*). De hecho, cuando en una comedia en la que está presente un Belardo se quiere introducir un matiz o parlamento cómico es a veces un personaje llamado Lope el que hace de gracioso o figura de donaire, como en *Amistad y obligación*. El nombre de Lope para criados y figuras cómicas, al contrario que el de Belardo, sí que se repetirá en varias obras[77], como *De cuándo acá nos vino*, *La villana de Getafe*[78], *La ilustre fregona* (donde el galán don Diego se hace pasar por un criado llamado Lope), *Las doncellas de Simancas*, *Querer más y sufrir menos*, *El bastardo* o *Mujeres y criados* (Vega, 2014. *Vid.* García Reidy, 2013a), creando un juego autodenigratorio y autoparódico muy característico de un autor con la autoestima suficiente para ello, como es el Lope final, el de las *Rimas de Burguillos* o la *Gatomaquia*.

Hay comedias en las que el pseudónimo de Lope no es el reiterado Belardo, pero su máscara es presentada de forma indirecta mediante otras estrategias, como la utilización del pseudónimo de la amada, Lucinda, para mostrarnos a un *alter ego* cuyo nombre no haría pensar en el aspecto identitario, como en *El hombre por su palabra*, donde el enamorado de Lucinda es Federico, un héroe villano que desconoce su identidad de alta cuna y aun así aspira, como Lope, al ascenso social. La actuación y las reflexiones de Federico sirven para reivindicar en clave metateatral y ante un público cortesano la dignidad de quienes tienen origen humilde pero grandes cualidades (Trambaioli, 2012: 200), en la línea de la reivindicación de la nobleza por la virtud que ya hemos visto.

Otra manera de identificar nuevos nombres para su *alter ego* es el criterio de la materia autobiográfica tratada. Varios son los ejemplos de comedias que han sido considerados pre-*Doroteas*, en el sentido de que son obras que ficcionan los amores y desamores de Lope con Elena Osorio, como hará la «acción en prosa» de la época *de senectute*. Una de las comedias con esta temática será *Los ramilletes de Madrid*, en la que Marcelo, un poeta que vive en Madrid al servicio del duque de Sessa, se ve abandonado por su amante Belisa, quien se marcha con otro hombre, y acaba casándose con otra mujer a la que no amará igual. Además, participa en el viaje de la infanta española a Irún para su casamiento, como hiciera Lope, y se separa de su lado, como él mismo cuenta que hizo con Elena para participar en la Armada Invencible. La huella de su historia

77 Y ello no siendo el de Lope un nombre muy común (García Reidy, en Vega, 2014: 47).

78 Es significativo que en esta comedia el personaje de Lope sea criado de don Félix del Carpio, un galán que consigue que lo reconozcan como noble (Vega, 2002b: vv. 2424 y ss.).

OLMEDO CLÁSICO

amorosa con Elena está también en la aparición bastante fugaz del nombre de Belardo como personaje secundario, y en el disfraz de jardinero-hortelano que adopta Marcelo, que remiten a las narraciones pastoriles que escondían (o más bien esparcían) sus amores juveniles (*vid.* Trambaioli, 2006a). Las referencias de Marcelo, caracterizado como poeta, a la poesía y las polémicas literarias del momento, por las que censura a Góngora (quizá por primera vez de forma explícita en una comedia) o alude a los malos poetas (Trambaioli, 2006b: 143-144), son otros elementos que ayudan a identificar al protagonista con un Lope que quiere siempre estar presente.

En *Lo fingido verdadero* el protagonista, Ginés, también ha sido leído por algunos críticos, como Dixon (2013a) o Vossler (1933: 278), como un trasunto de Lope. El carácter metateatral de la comedia hace verosímil que Lope continúe con el juego de espejos pintándose en el protagonista, que a su vez es actor que representa diferentes identidades. Del mismo modo, en *Porfiar hasta morir* Lope puede ser identificado con Macías, el enamorado por antonomasia.

Lo que venimos observando en estas comedias es que, de la misma manera que en la pintura renacentista y barroca están documentados muchos casos del artista autorretratándose rodeado de figuras connotadas negativamente, para compensar con el auto-rebajamiento el atrevimiento del autorretrato (*vid.* Trambaioli, 2002: 194), Lope rebaja su máscara literaria a la de pastor rústico, hortelano o villano en muchas de sus comedias en ese mismo ejercicio de falsa humildad con el que consigue representarse. Además, el uso de sus pseudónimos más célebres le permite jugar con el tema barroco de la apariencia y la verdad, y representar así en su Comedia Nueva, mediante los disfraces y juegos identitarios, la autofiguración, el fingimiento y, por tanto, el teatro en el teatro, lo metateatral, tan habitual en el mundo barroco del *theatrum mundi* y de la comedia nueva (*vid.* para algunos ejemplos Sáez, 2013).

Más allá de los romances y el teatro, los pseudónimos también abundan en otros géneros, a veces con los mismos nombres que había utilizado o estaba utilizando en el teatro. La Lucinda que veíamos en la comedia aparece también en obras no dramáticas identificada con su amante y provocando la lectura biográfica de ciertos pasajes, como en los libros XVI y XVII de *La Jerusalén conquistada*. En *El peregrino en su patria* hay una epístola poética con disfraces de pastores, «Serrana hermosa», dedicada a Lucinda, unos excelentes tercetos con fuerte tono autobiográfico (por la historia de sus amores, el lugar de nacimiento de ella, dónde se conocieron, etc.) que hacen así identificar a Jacinto con Lope (Vega, 1973: 262-270). Además, el protagonista de *El peregrino en su patria*, Pánfilo de Luján, tiene un nombre-homenaje a Micaela de Luján, pues adopta su apellido.

Otro pseudónimo vinculado a este último utilizado con mucha frecuencia por Lope para ser su máscara es el de Lucindo, versión masculina del de Micaela de Luján, Lucinda. Este reverso del nombre de la amada para referirse al amante remite a la idea neoplatónica de la transformación de los amantes (*vid.* Serés, 1996), según la cual ambos fueron uno solo y se transforman para volver a su ser primigenio unitario. Lope ya usaría esta forma de dar nombres con Zaida y Zaide en sus romances moriscos, estrategia que no es ajena a nuestra tradición literaria anterior, con el hito de Calixto llamándose a

OLMEDO CLÁSICO

sí mismo Melibeo en *La Celestina*. El nombre de Lucindo aparece en infinidad de comedias y en obras de otros géneros como en la *Arcadia* o en *La discreta enamorada*. Sin embargo, no podemos decir en todos estos casos que el nombre pretenda ser un pseudónimo para presentarnos a un *alter ego* de Lope. Donde sí lo es, sin duda, es en el canto XIX de *La hermosura de Angélica*, que durante veintidós octavas representa un monólogo de Lucindo con muchos elementos autobiográficos y obsesiones lopescas. Aparece la envidia, la ascendencia montañesa, la Fama o referencias a sus obras anteriores como la *Arcadia* [Vega, 2005a: 679]), a sus escándalos con Elena Osorio y sus versos amorosos autobiográficos que lo pusieron en boca de todos (Vega, 2005a: 679-680), así como su compleja vida amorosa en general (*vid.* Vega, 2005a: 678-684).

En la narrativa, la obra más relevante en su uso de pseudónimos es la mencionada *Arcadia*, miscelánea de prosas y versos que siguiendo la tradición del género bucólico sannazariano, pues es una novela pastoril, representa un *roman à clef* sobre algunos nobles del momento y el propio Lope[79]. La obra tuvo muchísimo éxito y varias ediciones en la época, a la altura de las novelas pastoriles más editadas, lo que quizá pueda tener relación con la autorrepresentación de Lope en la obra. Su expansión fue en aumento, y probablemente esto contribuiría a que se incluyeran algunos pasajes de la *Arcadia*, por ciertas supersticiones que recogerían, en el Índice de libros prohibidos de 1624 de la Inquisición portuguesa (Fernández y Ramos, 2003: 231), y a que Lope hiciera un *contrafactum* a lo divino unos años después con *Los pastores de Belén*, tratando de superar por esa vía su obra bucólica más importante. El protagonista de la *Arcadia* es el pastor Anfriso, quien sería don Antonio Álvarez de Toledo, el duque de Alba «apenas disfrazado», como dirá Morby (en Vega, 1975a: 10) (recordemos que *La Arcadia* se escribió en Alba de Tormes, cuando Lope era gentilhombre de cámara de la casa ducal), enamorado de Belisarda, y junto a él están una serie de pastores, como Belardo, obviamente identificable con Lope, o Celio, al que también podemos relacionar con Lope por su historia de amor y desamor con Jacinta, que representa a Elena Osorio, en la que se interpone Ricardo, un amigo más rico, que sería Francisco Perrenot de Granvela. Belisa sería Isabel de Urbina, que canta en un momento contra su amado (Vega, 1975a: 108), y tras Albanio también se trasluce el duque.

Este juego de identificaciones, sin embargo, es dinamitado en algunos momentos por Lope, como en el libro V, en el que Anfriso es a ratos el duque de Alba y a ratos él mismo (Vega, 1975a: 17). Esto ocurre cuando Anfriso sufre arrebatos de celos ante los desdenes de su amada, o cuando se refiere a su rival Salicio (donde parece haber ecos de su rivalidad con Perrenot de Granvela). También se observa cuando canta unos versos que los propios personajes identifican con unos de Lope de varios años atrás. Y podemos ver la ruptura del juego de identificaciones también en los versos introductorios, en los que Albanio no corresponde al duque, sino al poeta que le dirige la égloga, o sea a Lope (Vega, 1975a: 28), o cuando un personaje adjudica a otro unos versos que ha cantado, como Celso al declarar haber

79 Así lo declara el mismo Lope en varios momentos de sus demás obras (*vid.* Case en Vega, 1975b: 11, n. 3).

OLMEDO CLÁSICO

robado unos versos a Celio (Lope) (1975a: 129). A pesar de estar ya representado en otros personajes, no puede evitar hablar de sí cuando la historia atañe a amores y desamores, si no tanto con datos concretos que empujen a la lectura biográfica, sí refiriendo a un estado de ánimo y unos sentimientos que se corresponden con la intimidad del poeta tal y como los mostraba en la lírica más confesional y pretendidamente no ficcional. En el prólogo a la obra ya había advertido que «Si alguno no advirtiese que *a vueltas de los ajenos [amores] he llorado los míos*, tal en efecto como fui quise honrarme de escribirlos» (Vega, 1975a: 56) (la cursiva es nuestra) y el *motto* de la portada decía que «De Bernardo es el blasón, las desdichas mías son», reiterando la idea de tomar su vida e interioridad como materia de su obra.

El acercamiento al género bucólico, que servía a Lope para prestigiar su carrera, por los antecedentes clásicos y refinados de esta ambientación y la erudición con la que lo reforzaba, está también presente en la comedia *La Arcadia* (una comedia cortesana en cuanto a representación y público [*vid.* Oleza, 1986; Ferrer Valls, 1995] que serviría en esa misma línea de ennoblecimiento de su arte), la cual, además de compartir nombre con la novela, reparte segmentos del argumento y varios de sus personajes, pseudónimos incluidos, y en las tres églogas de las *Rimas*, que cuentan con los mismos o similares pseudónimos que la *Arcadia*. La égloga «Albanio» narra la accidentada boda de don Antonio, el duque de Alba, del que será trasunto el personaje que da nombre a la égloga. Además, las proyecciones del *animus* de Lope se pueden observar en las numerosas alusiones a sus amores con Elena Osorio, especialmente en los vv. 554-558, 577-579 y 603 (Pedraza en Vega, 1993-1994, II: 14-15). La segunda égloga, «Eliso», es una buena muestra de cómo el Fénix era capaz de encajar las historias de sus amores en los tópicos heredados que frecuentaba. Así, Eliso es nombre utilizado por Lope para la expresión de su propio sentir, y el nombre de su amada es el ya clásico de Lucinda, con el que comienza la pieza: «Luz que alumbras el sol, Lucinda hermosa» (Vega, 1993-1994, II: 137).

Como vemos, las églogas, en colecciones de otros versos o introducidas en novelas como la *Arcadia*, fueron muy del gusto de Lope, no solo en una etapa inicial, en la que necesitaba del prestigio del género, sino durante toda su carrera. A este respecto conviene recordar que el Lope anciano escribió entre 1631 y 1635 cinco extensas églogas («Panegírica», «Amarilis», «Felicio», «Elisio» y «Filis») que también testimonian, con seis más insertas en *Pastores de Belén* (1614) y la «Amarílida», impresa con la *Corona trágica* (1627), su tributo a la égloga neoclásica. Habida cuenta de esto, no podemos reducir la causa de su abundancia en Lope al prestigio y el corte nobiliario del género, sino que la cualidad polifónica y de distanciamiento de la voz enunciativa del poeta, junto a la anfibología en cuanto a la identidad del hablante, la ductilidad y versatilidad, tuvieron mucho que ver.

Esta característica estructural genérica permite a Lope asomarse como autor de manera interrumpida, sin la identificación directa de la lírica. Se inscribe a voluntad de manera indirecta y en diferentes grados según diferentes criterios: su interés, la parte de la obra, el ánimo del personaje, etc. La cualidad de lectura en clave y el uso de pseudónimos es tópico genérico, pero Lope lo aprovechará cuantitativa y cualitativamente más que ningún otro de su época para

OLMEDO CLÁSICO

continuar con el juego del disfraz autorial que lleva a cabo durante toda su carrera.

Otra obra en la que Lope adopta una máscara muy reconocible pero no reiterada en otros lugares es *La Filomena* (1621). El título nos da ya la indicación del disfraz de Lope en el momento crucial de la obra miscelánea, la conversación poética con Torres Rámila, autor de la *Spongia*. El ruiseñor (Filomena) que representa a Lope, y el tordo que hace lo propio con su acérrimo enemigo, retoman ciertos mecanismos de las fábulas esópicas y actúan a su vez de *personae* literarias. Los rasgos arquetípicos de ambos animales se mezclan con características específicas de los dos contendientes reales, y uno y otro van desarrollando en un amplio debate sus discursos y desgranando sus argumentos. La sublimación del poeta Lope en ruiseñor es la que sustenta la cohesión temática y argumental de la obra, y no se basa solo en la belleza del canto de esta ave, sino en el mito de Filomena que se ha contado en el poema narrativo de la primera parte de la obra (Ruiz Pérez, 2005: 5 y 12). Desde la dedicatoria traza Lope la línea de identificación, con una invocación a las musas en que solicita suplantar a la protagonista (vv. 9-12). Esta identificación se reconfigura y carga de nuevas significaciones en la «contienda», como él la llama, en la que además de asumir la belleza del canto del ruiseñor, encarna algunas de las imágenes y rasgos de la historia mítica de violencia y venganza que se han narrado antes en la fábula mitológica, dirigidas aquí contra Torres Rámila. Además, desde el inicio aclara también la razón de la contienda, y que la victoria poética de Lope en esta disputa supone una venganza: el tordo, Torres Rámila, lo había atacado tiempo antes por la envidia que sentía ante sus triunfos, refiriéndose sin duda a la *Spongia* que el autor burgalés había hecho circular y a la que se dio respuesta con la *Expostulatio Spongiae* por parte de su círculo. Sin duda Lope tendría muy en cuenta aquella obra difamatoria en sus alegatos poéticos (*vid.* Conde Parrado y Tubau, 2015; González-Barrera, 2012).

Dice Lope acudir al enfrentamiento ayudado por tres aves amigas científicas para defender las obras que ha escrito, mientras que del tordo y sus acompañantes dirá que «veréis la envidia de su infusa ciencia / en pájaros que apenas conocisteis, / que más cantan de noche que al aurora» (Vega, 1983b: 623). Lope caracteriza al tordo como negro, no lustroso, envidioso e infausto, astuto mas no sabio, soberbio, y lo sitúa en el ambiente académico en el que se movía Torres Rámila. El tordo se representa a sí mismo como lleno de ciencia, teórico y gramático; Lope se representa en el ruiseñor como ingenio que nunca ofende, envidiado, modesto, hijo de montañés, poeta natural en su primera etapa, seguidor de griegos y latinos después, y con verso puro (el análisis exhaustivo de los «culteranismos» [Marín, 1955] indica un gongorismo moderado, así que tiene parte de razón Lope), frente al extranjero y latinizante de sus rivales. Va dando cuenta de sus obras, comenzando con las *Rimas* hasta las comedias, así como, de forma entremezclada, de sus amores, primero con Elisa, luego con Nise (Vega, 1983b: 623-656), y además de hacer referencia y homenajear a varios poetas que admiraba, recuerda de vez en cuando la fábula de Filomena contada anteriormente, dando unidad al conjunto (*vid.* Campana, 2000) y subrayando la infamia de su enemigo. La fábula mitológica, por tanto, conecta la primera parte de la obra, donde esta se narra poéticamente, con la contienda en la que Lope se trasmuta en Filomena, y da sentido a la introducción

posterior de *La Andrómeda* por su carácter mitológico. Por otro lado, la cualidad de máscara y de autobiográfica de la contienda permite también darle unidad, puesto que todas las epístolas siguientes cumplen con la convención de que es la voz del mismo Lope la que habla, y la pseudonimia de la parte anterior contribuye a que la transición entre estas dos secciones sea natural. La razón inicial de la disputa, la polémica literaria entre ambos autores, se relaciona, asimismo, con las epístolas siguientes, cuyo tema central se puede sintetizar en la actualidad literaria de la época.

Para el último lugar, por seguir la cronología, hemos dejado *La Dorotea*, la acción en prosa que contiene quizá el pseudónimo más relevante de Lope, no por repetido, sino por cuanto es el centro de toda una estructura de identificaciones pseudonímicas en una obra que pretende reproducir los amores y desventuras del primer Lope a la luz de la distancia y en un género mucho más libre de convenciones que otros.

La Dorotea es una obra que se compuso para su impresión, no para su puesta en escena, en un momento en el que Lope se vio obligado por la situación administrativa a reinventarse en su escritura. El 6 de marzo de 1625, la junta de Reformación creada por Felipe IV en 1621 propuso que el Consejo de Castilla suspendiese la concesión de licencias para «imprimir libros de comedias, novelas ni otros deste género», lo cual fue aceptado (Moll, 1979: 7). Algunos autores, como Montalbán, trataron de pasar sus comedias con algún subterfugio, pero Lope dio rienda suelta a su ingenio creativo y se las arregló para dar a imprenta una obra que no era ni comedia ni novela, sino un «diálogo en prosa», como se subtituló inicialmente (así figura en el privilegio firmado por el rey el 10 de julio de 1632, basado en lo que constaría en la instancia de Lope), o una «acción en prosa», tal como se acabaría publicando (Moll, 1974 y 1979).

La obra prescindiría del verso inherente a la comedia nueva, pero también de narrador, pues es puro diálogo dramatizado, un género novedoso en esta época, de carácter teatral pero difícilmente representable. Florit (2006: 316) ha considerado *La Dorotea* un género híbrido, pero a su vez un texto personalísimo y singular, con el que Lope fue enteramente consciente de estar transitando por los márgenes y creando algo nuevo, fuera de los géneros canónicos. Esto no es óbice para que no siguiera la senda marcada de un gran clásico ya en su época (Schwartz, 1995: 6): *La Celestina*. No solo es este el gran diálogo en prosa de la literatura española, y como tal Lope continúa en la tradición abierta por ella en nuestras letras en cuanto a género, estructura y contenido moralizante (el prólogo es buen ejemplo de ello), sino que además añade tintes celestinescos a la trama y los personajes: los amores de Fernando y Dorotea parodian, como en *La Celestina*, una concepción de las relaciones entre los amantes basada en el amor cortés, y la vieja alcahueta y hechicera está encarnada aquí en el personaje de Gerarda (*vid.* McGrady, 2002), aunque presente diferencias con Celestina, y Poggi (2001) la considere en comparación a esta una «bruja decaída». Por todo ello no podemos dejar de situar *La Dorotea* como una continuación consciente de *La Celestina*.

La importancia que cobra *La Dorotea* para comprender ciertos aspectos de la vida de Lope y de la traslación poética de su vida y sentimientos, así como su especial esquema de identificaciones de personas y máscaras, han hecho que gran cantidad de obras lopescas anteriores se

OLMEDO CLÁSICO

lean a la luz de ella y sean consideradas, como ya dijimos, «pre-*Doroteas*». El número del corpus de tales obras varía según el estudioso, pero Morby, que hace una revisión sistemática de los estudios anteriores al respecto, aísla siete obras: *Belardo el furioso*, *La hermosura de Angélica*, *La prueba de los amigos*, *El peregrino en su patria*, *La prudente venganza*, *La Filomena* y *El Isidro*. Alda Croce incluye la *Arcadia*, *La Gatomaquia* y una comedia de la madurez de Lope, *La niña de plata*. Otros, como Arco y Garay, aceptan comedias como *El galán escarmentado*, *El desposorio encubierto*, *El verdadero amante*, *Burlas de amor* o *El mayor imposible*. Froldi añade a la lista *Las ferias de Madrid*, una comedia urbana del primer Lope (*vid.* Morby, 1953; Trambaioli, 2006a).

Lope es en *La Dorotea* identificable con el poeta don Fernando; Dorotea, la dama que es en principio su amante, sería Elena Osorio; y don Bela es el indiano rico, identificable con Francisco Perrenot de Granvela, por el que Dorotea dejará a don Fernando a instancias de su madre. La trama se completa con personajes que mezclan lo autobiográfico (Marfisa es la mujer con la que Lope tendría relaciones después de con Elena Osorio, Julio es el amigo fiel, etc.) con necesidades de la trama y caracteres de la tradición, como Gerarda, que es, como se dijo, la figura celestinesca junto a los criados (*vid* Morros, 2001; McGrady, 2002; Montesinos, 1967: 70-71).

El argumento, sin embargo, tendría ciertas incongruencias que pueden entenderse más bien como juegos ficcionales intencionadamente dispuestos en niveles por Lope: Fernando habla a Dorotea —sin saber que es ella— del amor anterior que le hizo ser fábula de la corte por sus escritos autobiográficos (Vega, 1996: 328) (cuando es precisamente ese amor y esa escritura autobiográfica la que está escenificando con esta obra), y la obra representa a la vez el primer amor, Elena Osorio, y el último, Marta de Nevares, incluso a veces a sus tres grandes amores, con Micaela de Luján (*vid.* Schwartz, 2002: 185). Esta última se desliza en determinados momentos de la obra, como en el acto III con la introducción de las famosas barquillas que Lope compuso a su muerte, quebrando la historicidad y el marco de paralelismos entre personajes y personas al aunar en Dorotea el carácter de varias amantes.

Lope se asegura, no obstante, de marcar la veracidad y el factor autobiográfico de la obra al inicio, al final y en diversos momentos de la acción. Lo hará al comienzo en nombre de su amigo en un prólogo que sabemos a ciencia cierta que escribió él mismo, «Al Teatro, de don Francisco López de Aguilar» (Vega, 1996: 93). Al final lo hace a través de la Fama personificada, que dirá: «No quiso el poeta faltar a la verdad, porque lo fue la historia» (Vega, 1996: 479). Un ejemplo curioso en mitad de la obra es un parlamento de Gerarda, que pregunta a Dorotea por los poemas de Fernando e identifica a aquella con Filis, uno de los primeros pseudónimos del romancero pastoril para referirse a Elena Osorio (Vega, 1996: 470).

En otro lugar, en un pasaje metaliterario en el que Julio compara sus vicisitudes últimas con las características de una comedia, es el propio Fernando-Lope el que indica la veracidad de la acción en prosa: «JULIO: Tres meses ha que salimos de Madrid; y si los amores de don Fernando fueran en alguna comedia, dado habíamos en tierra con los preceptos del arte, que

no dan más de veinte y cuatro horas, y salir del lugar es absurdo indisculpable. DON FERNANDO: Por eso es historia verdadera la mía» (Vega, 1996: 259-260). De la misma forma, es igualmente don Fernando quien en la tercera escena del acto V dice: «Perdone la fábula, pues por su gusto en esta ocasión se casó con la historia» (*vid.* Trueblood, 1974). Estas apreciaciones tienen que ver, desde otro punto de vista, con una autoconciencia literaria de los personajes y con la teatralidad de la obra, que, no siendo comedia, es puro diálogo entre personajes ficcionales que a ratos aparentan saber que lo son, pero a sabiendas también de ser trasuntos de verdaderas acciones.

Por lo demás, muchos son los aspectos que hacen entender a Fernando como Lope, no sin ciertos comentarios irónicos por parte de algunos personajes. Cuando Fernando se encuentra con las damas en el Prado, les cuenta su historia: de padres nobles pero pobres, con estudios, pasando por Alcalá y aprendiendo retórica y gramática, con natural disposición para las letras y en concreto los versos. A todo ello Julio replica: «—Parece que informas esta dama para algún oficio», señalando cómo la introducción de semejantes datos es más una necesidad del Lope que está detrás de Fernando que del galán que está cortejando a la dama (Vega, 1996: 318-319). Por otro lado, todas las escenas en las que se censura la «nueva poesía» y todos sus usos culteranos (Vega, 1996: 344-355), que critican a los seguidores y comentaristas de Góngora, indican por un lado que el personaje protagonista (y quienes le responden en el mismo sentido) sirve para dar voz a Lope mismo, pero por otro manifiesta que es el Lope *de senectute*, el que escribía *La Dorotea* en sus años finales, el que se deslizaba en esos momentos en esas instancias de enunciación de sus personajes, y no el de juventud, el de los amores con Elena (el de sus amores con Marta, por tanto, como se manifiesta en los versos dirigidos a ella tras su muerte).

Hay, pues, dos Lopes distintos encarnados en la historia y en el pseudónimo que lo representa, y así don Fernando tiene veinte y setenta años a la vez, los dos tomados con la misma seriedad. En cambio, la figura del donaire, el Lope que introduce cierta comicidad y lee su historia desde la perspectiva literaria (desmitificadora) y desde un distanciamiento que permite el humorismo, es el propio autor, como si fuera el escudero de don Fernando.

Tras la observación de los pseudónimos creados por Lope desde sus inicios en los romances hasta *La Dorotea*, obra de senectud con materia de juventud, podemos concluir que los nombres que Lope adquiría para tomar la palabra en sus diferentes obras ficcionales no eran un modo de intentar ocultarse, sino más bien una estrategia utilizada en las obras no líricas para poder tomar la palabra y contarse a sí mismo, desvelándose. Los pseudónimos que van haciendo calas en su obra van conformando un juego de espejos muy en consonancia con la manera de Lope de entender lo poético y de escribir la vida, y de acuerdo con las disquisiciones sobre apariencia y realidad y con los juegos identitarios que caracterizan tanto al Barroco (esta obsesión de Lope recuerda la de un casi coetáneo, Rembrandt, con sus cerca de ochenta autorretratos a lo largo de su vida, en los que se pintó desde que era joven hasta viejo en diferentes actitudes y bajo distintas apariencias) como al propio Lope.

OLMEDO CLÁSICO

LA EXPRESIÓN DEL YO A TRAVÉS DE SUS COMEDIAS Y FICCIONES

Una característica autorial relevante en la obra de Lope es la referencialidad a su autoría y su obra en distintas variantes: la autocita o intratextualidad interautorial, la autoparodia, la referencia a través de personajes a sí mismo como autor o la práctica metaliteraria, que incluiría el exponer ideas de teoría literaria, el comentar características literarias o genéricas dentro de obras de ficción, el crear teatro dentro del teatro[80], etc.

La autocita sirve al autor no solo para reaprovechar materiales anteriores, pues la cita suele ir acompañada por señales de que lo es y por tanto de marcaciones autoriales, sino más bien para expandir tanto cuantitativamente como en cuanto al género la autorialidad de quien se inscribe en una trama de ficción. Así, las obras y sus personajes se vuelven autoconscientes y recuerdan al espectador o lector la esencia literaria de la obra, que se inscribe en esa literariedad por la pertenencia a un corpus autorial definido. Quizá el género más utilizado a este respecto por Lope sean los romances de juventud, que, además de entre los propios romances, con referencias cruzadas, aparecen infinidad de veces en sus comedias de todas las épocas. Esto, más allá de marcar la autorialidad de Lope como las demás autocitas, le sirve para firmar la autoría de unas obras que eran en principio anónimas y se publicaban en conjuntos de romances de varios autores. Todo parece indicar que Lope empleaba las comedias para introducir pistas que ayudaran a descubrir la autoría de romances que hacía circular anónimos. Estas referencias y versos compartidos, unidos a los pseudónimos recurrentes, van generando una red intertextual y de afirmación de autoría a través de mecanismos secundarios, a pesar de la anonimia de los romances. En el segundo acto de la tragedia *Adonis y Venus* (*vid.* Vega, 2017), aparece un romance dedicado a Cupido ya presente de manera anónima, con variaciones, en el Romancero nuevo. Menéndez Pidal lo atribuyó ya a Lope, y la inclusión en una de sus obras mitológicas de mayor importancia no parece dejar lugar a duda. En la comedia *Las ferias de Madrid* aparecen unos versos de «Sale la estrella de Venus» (Vega, 2015b: 174); varios romances moriscos, del ciclo de Gazul, aparecen en distintas comedias: «Sale la estrella…» se recoge en *El sol parado*, cuyos personajes Zaida y Gazul, que forman la pareja secundaria, representan a la perfección la acción del romance, que además se acompaña de una larga glosa. En la dedicatoria a esta obra Lope dirá refiriéndose a esta reutilización: «parece que ando ahora a recoger las flores que se perdieron en mi juventud, en los mayores años». También cita partes del romance en la comedia *Las ferias de Madrid* y en *La Dorotea*, que es un entramado de autorreferencialidad (Goyri, 1953: 415). «Por la plaza de Sanlúcar», otro romance del mismo ciclo, está presente, con dieciséis de sus versos, en la comedia *El marqués de las Navas* (1624), dando muestra de que Lope mantenía viva la memoria de sus escritos (y amores) de juventud (Goyri, 1953:

[80] Dixon propone estas características para lo metateatral: (1) El teatro dentro del teatro; (2) la ceremonia dentro del teatro; (3) el desempeño de un papel dentro del papel; (4) las referencias a la literatura y a la vida real; y (5) la auto-referencia (2013a). Serés añade una sexta, más amplia y más sutil: el tema de la percepción (2011: 87). Todas ellas las practica Lope en sus comedias.

OLMEDO CLÁSICO

416). «¡Oh, gustos de amor traidores!» está en las comedias *La buena guarda*, *La fe rompida*, *Virtud, pobreza y mujer* y *El príncipe perfecto* (Vega, 2015b: 242). «El tronco de ovas vestido» tiene su espacio en la comedia *El hombre por su palabra*, «Amada pastora mía» en la comedia *La Arcadia*, que hemos comentado en el capítulo anterior (Vega, 2015b: 261-262), y «Hortelano era Belardo» es citado con ironía y un uso burlesco en *Las paces de los reyes* y *Al pasar del arroyo* (Vega, 2015b: 282).

En las comedias también se produce la autocita de poemas de las *Rimas*, unos diecisiete esparcidos en diferentes obras (Carreño, 2003b: XI). En obras en prosa también hay referencias de romances: «Riyéndose va un arroyo» aparece citado en la novella *La prudente venganza*, perteneciente a *La Circe* (Vega, 2015b: 338). De todos estos romances «Sentado en la seca yerba», «¡Oh, gustos de amor traidores!», «Hortelano era Belardo» son citados en *La Dorotea*, además de «¿Cuándo caerán las iras?» y «A mis soledades voy, / de mis soledades vengo» (cantado por don Fernando tras decir «Oye un romance de Lope» [Vega, 1996: 120-123 y 366]), el primero de ellos como compuesto por el protagonista don Fernando, trasunto de Lope.

Esa «acción en prosa» compensa su cualidad autobiográfica con grandes dosis de literatura, en muchos sentidos: anteriormente hablamos de la teatralidad y la autoconsciencia de los personajes de la obra, y aquí vemos la estructura de autocitaciones que van creando el tejido literario de la obra. Lope crea además en *La Dorotea* nuevas piezas romanceriles con materia de sus obras, como un romance que se atribuye a Fernando acerca de Abindarráez y la bella Jarifa, sobre quienes había escrito una comedia (Vega, 1996: 208). Además de los romances, aparecen los versos finales del soneto LXXIII de las *Rimas* («Pintarle de colores como a loco, / y no llamarle amor, sino costumbre») (Vega, 1996: 208), las barquillas que comienzan «¡Ay soledades tristes / de mi querida prenda», que son un canto a la muerte de la amada Amarilis (Marta), la cita de las *Rimas sacras* —«DON FERNANDO: Calla, Julio; que algún ingenio sagrado dijo que la lengua del amor es bárbara para quien no le tiene» (1996: 278)—, o versos de la comedia *Si no vieran las mujeres*, de *La vega del Parnaso*: «JULIO: Quiero decirte unos versos que oí en una comedia a propósito de tus celos, de tus jornadas y deste indiano que te amartela… *Canta pájaro amante en la enramada…*» (Vega, 1996: 247); también cita Marfisa unos versos del canto XI de *La hermosura de Angélica* («Para amor, es la cosa más segura / buen trato, verde edad, limpia hermosura») (Vega, 1996: 314), y Julio recita una canción que hizo el maestro Burguillos a cierta pulga (Vega, 1996: 370 y ss.).

Otra forma de autorreferencialidad es la aparición de Lope como autor en el discurso de los personajes e incluso inserto en la trama, como ya ocurría de diferentes formas en el teatro de la etapa anterior con Encina, Lucas Fernández o Torres Naharro, que mostraban así una proto-autoconciencia creadora en el género dramático que tanto se acrecentará con Lope (McKendrick, 2003: 12-13, 15, 17, 29 y 31). Dos buenos ejemplos pueden encontrarse por un lado en *La vega del Parnaso*, en la comedia *La mayor virtud de un rey*, y por otro en la reaparecida *Mujeres y criados*. *La mayor virtud de un rey*, una de sus últimas comedias, publicada ya póstumamente, basa la autorreferencialidad primero en dispensar en la trama algunos rasgos biográficos de su etapa final, como el rapto de Antonia Clara por

OLMEDO CLÁSICO

parte de un protegido de Olivares (que trata también en la égloga a Filis y en la silva moral «El siglo de oro»), acercándose así Lope al personaje de Don Sancho de Mendoza, el padre guardián del honor que lanza sus quejas ante la inacción del rey (Villarino, 2008: 549-550; McKendrick, 2000: 96-99). Tras esto, después de crear la densidad autobiográfica y autorreferencial suficiente a lo largo de toda la obra, da el cierre por boca de don Juan con una autoalusión como poeta anciano, no sin una adulación al rey que puede leerse irónicamente, ante la falta de atención de la que siempre se dolió Lope y la queja abierta que supone la propia comedia: «Aquí, senado, / con mis fortunas acaba / *La mayor virtud de un rey*. / El poeta no se cansa / de serviros, aunque ya / le jubilaban las canas: / ¡tan agradecido está / a las mercedes pasadas!» (Vega, 2015a, I: 526).

En *Mujeres y criados* el hecho de que el criado se llame Lope da pie a un juego de equívocos que provoca la confusión entre el personaje y el Lope escritor. La respuesta del personaje de Inés en un diálogo con Violante, que le informa de las lamentaciones de Lope por los celos suscitados por su parte, incluye unas recriminaciones que hacen alusión a la escritura literaria, lo cual no tiene sentido en la trama de la comedia (Vega, 2014: 47).

El guiño al espectador que seguía la trayectoria de Lope no estaba solo en la alusión equívoca al Lope autor en la trama del personaje Lope, que además es un criado, con la connotación autodenigratoria que tiene la intencionada coincidencia, sino que la referencia tiene, además, tintes autoirónicos referidos a ciertas quejas que Lope vertió en varios lugares contra sus detractores literarios y que son significativas de su trayectoria, como la alusión a los versos hurtados, o la apropiación indebida de su nombre para enriquecerse a su costa (García Reidy, 2013a: 434-435).

En la comedia *De amar sin saber a quién* citó y parafraseó un soneto de las *Rimas*, con una ligera inexactitud en la referencia («la verde edad es bella geomancía», dirá el soneto original) y alude a sí mismo en tercera persona («Dice allá en sus rimas Lope»). Nombrarse a sí mismo en escena, es, por tanto, algo común en la obra de Lope, bajo diferentes nombres: Fénix, Vega, Félix o Carpio.

Es común también un tipo de referencia autorial indirecta, la que se presenta en la manifestación de las ideas, opiniones o críticas del autor a través de sus personajes. Es obvio que no todo lo que dicen los personajes de Lope es atribuible a su perspectiva y visión del mundo, más aún cuando sabemos, como escribió Malveena McKendrick (2003: 117), que «Lope, en concreto, fue un escritor proteico de opiniones esquivas», y que aporta muchas opiniones personales en su obra lírica, bajo la primera persona (muchas composiciones de las *Rimas* como la «Epístola a Barrionuevo», las epístolas introducidas en *La Circe*, etc.). Pero los casos que nos interesan son aquellos que, manifestados en la tercera persona de un personaje ficcional y tratando de temas que tienen que ver con la autoría literaria y todo su contexto, se corresponden a lo emitido por Lope en primera persona, o que podemos suponer que se corresponden con su sentir o pensar de una época. Casos de este tipo en obras relevantes los encontramos en *El castigo sin venganza* (*vid.* Vega, 2009c), donde Febo dialoga con el Duque sobre la nueva poesía y la Comedia

OLMEDO CLÁSICO

Nueva ante el lenguaje culterano de Ricardo[81]. Algo más adelante ambos personajes críticos con los culteranos protagonizan una escena metaliteraria, hablando de la Comedia Nueva ante la casa de un autor de comedias donde oyen ensayar desde la puerta, encargándole el Duque a Febo que para sus bodas organice las mejores salas y comedias.

Otro tema que Lope introduce en sus comedias en personajes con los que no se identifica, es decir, no bajo pseudónimo, sino de forma puntual en un parlamento, deslizando en un personaje cuya personalidad no le corresponde las ideas del autor, es el del natural y la falta de *ingenium*. En *Porfiar hasta morir* se burla de los poetas que sufren para escribir un verso, pues aunque conozcan el *ars* no gozan de la veta poética en su naturaleza, como sí la tendría él (Vega, 1638: vv. 656-671).

Además, utiliza las comedias y obras ficcionales para ciertas quejas y reivindicaciones que había difundido en otros ámbitos y por diversas vías, como el hurto que se hacía de sus versos y sus obras (en *El halcón de Federico*) o la importancia de la *varietas* en lo literario, a imitación de la naturaleza, siguiendo un tópico procedente de un verso de Serafino Aquilano, poeta petrarquista de finales del siglo XV: «Et per tal variar natura è bella» (Campana, 1997a: 109-110) (en el *Arte nuevo*, en *La hermosura de Angélica*, en *El sembrar en buena tierra*, en *La hermosa Ester*, etc. [*vid.* Pérez y Sánchez Escribano, 1961: 129-135 y más ejemplos aportados por Pedraza en Vega, 2016: 316-317]).

Una forma común de autorreferencialidad son las alusiones metateatrales, que presentan a los personajes como seres creados por un autor (Lope) y conscientes de ello, en un subrayado, a veces irónico, de la ficcionalidad o de la cualidad de creación literaria dentro de la Comedia Nueva, otra «creación» suya. Encontramos esta metateatralidad[82] por extenso, en la forma más común del teatro dentro del teatro (*vid.* Canonica, 1997 y 2005), en obras como *Lo fingido verdadero*[83] (Vega, 1992), que puede entenderse como un posicionamiento a través de la acción creadora en el debate abierto sobre la licitud del teatro. Del mismo modo, se ha entendido como una ilustración de la aplicación al texto dramático de las posturas teatrales que defiende en el *Arte nuevo* (Grubbs, 2006).

La comedia, bajo los ropajes de la comedia de santos, pues el protagonista es el futuro san Ginés, ofrece la representación de una representación: Ginés es un representante/autor de comedias/actor que pone en marcha una obra

---

81 Es significativo que la crítica se dé en esta tragedia, que es una de las más cuidadas de Lope, quizá una de sus mejores obras dramáticas y su tragedia más celebrada (*vid.* los estudios recopilados por Domenech y Zamora Vicente, 1987). Recordemos que tuvo una edición donde aparecía como subtítulo «Cuando Lope quiere, quiere» (Rozas, 1990: 356). Además, en su prólogo hace una reformulación de las ideas que presentó en el *Arte nuevo* defendiendo su teatro (*vid.* García Reidy, 2013b).

82 El concepto de «metateatro» y la terminología asociada suele entenderse en los estudios de Siglo de Oro según lo plantea Abel (1966).

83 Se ha estudiado también la metateatralidad en otras obras lopianas, desde sus loas (Brioso, 2005) o el entremés *El robo de Elena* (Hernández Valcárcel, 1989) a comedias como *El mármol de Felisardo* (Hernández Valcárcel, 1989) o *El acero de Madrid* (Zoppi, 2017: 40).

OLMEDO CLÁSICO

teatral para el emperador Diocleciano aprovechando la materia de la realidad (ficticia, de la comedia), su relación amorosa con Marcela, actriz de la obra. Esto da pie, además de a una obra encuadrada en la pieza teatral, a varios comentarios metaliterarios dirigidos a subrayar la teatralidad o a negarla. Esta doble dirección de los comentarios está ligada a la *mise en abîme* que supone la obra en ciertos momentos, pues el espectador exterior no sabe a qué atenerse; aunque esté más al tanto de lo que ocurre que los espectadores internos (Diocleciano y compañía), por momentos es complejo discernir si lo recitado son versos de autoría de Ginés o de Lope (si es que los personajes de los actores están improvisando) (*vid.* Dixon, 2013a: 173).

Tras esta primera obra de enredo representado, que produce nuevos enredos en la ficción de primer grado que es *Lo fingido verdadero*, la compañía protagonista representa otra obra, una comedia de santos, y el asunto amoroso se torna en religioso, con la conversión al cristianismo, ficcional y real a un tiempo, de Ginés. El juego de identidad de los actores representantes con sus papeles, de los personajes con sus roles y tipos genéricos (Zugasti, 2011: 67) y posturas escénicas (*vid.* Rubiera, 2015), así como la continua tensión entre realidad y ficción en una trama que subraya a cada paso la barroca teatralidad del mundo, el tópico clásico del *Theatrum mundi* (*vid.* Fischer, 1976-1977; Dixon, 2013a: 166), representan muy bien la autorialidad de Lope y la teatralización que tuvo como resultado su vida como autor público.

Pero no solo el público se ve duplicado: la metateatralidad eleva al segundo grado al autor, que lo es doblemente, y que se proyecta, igual que lo hace con el público, hacia la ficcionalidad de la escena, asimilando la consciencia de su doble entidad real y ficcional. Al haber además dos obras insertadas, dos teatros dentro del teatro, la autoría va alargando su sombra, desde la de Lope a la de Ginés, que representa su propia comedia («DIOCLECIANO: Pues hazme una comedia que te agrade, / y quede a tu elección. / GINÉS: Haré la mía. / Porque si acaso no te diere gusto / no pierda la opinión ningún poeta», vv. 1262-1265), y a la de «la imitación / del cristiano bautizado» (vv. 2312-2313) que este segundo autor representa en el tercer acto, obra que no tendría autor por su carácter de acción genérica (una conversión cualquiera), pero que puede aludir indirectamente al que por tanto tiempo fue el único Autor, la divinidad, con la que la autoría queda alineada, lo cual hace que Lope acabe identificado con el Creador.

El carácter episódico de la comedia, que tiene una estructura que ha sido designada por ello como «en fuga» o «en cascada» (*vid.* d'Artois, 2005: 181-182), se diluye con la ruptura de la ficción teatral y los momentos comentados de *mise en abîme*, en los que se deja de distinguir si lo visto es representación o realidad, o más bien cuál es el grado de representación que el espectador está presenciando, porque este hecho rompe los niveles autoriales y remite explícitamente al único autor, el que unifica la obra pese a su estructura y grados de representación: el mismo Lope que lo controla todo, omnipresente. La continua proyección de un papel autorial, de una marca, de un rol acorde al «personaje» que Lope conformaba, revela una autoconsciencia sin precedentes y de un alcance autorial y filosófico difíciles de igualar.

OLMEDO CLÁSICO

Otro tipo de aspectos metaliterarios, como los comentarios metateatrales sobre las convenciones de la comedia, sus personajes, situaciones o enredos, han sido ampliamente estudiados, sobre todo como elemento caracterizador del decir del gracioso en la obra de Calderón (*vid.* Ruiz Ramón, 2005; Hernández-Araico, 1986; Barone, 2012). Sin embargo, en el gracioso prelopesco ya podemos encontrar el germen de esa autorreferencialidad como elemento de ruptura de la ficción dramática o punto de conexión entre realidad y ficción (*vid.* Vélez-Sainz, 2009a, 2009b y 2011), y este tipo de apreciaciones aparecen constantemente en la Comedia Nueva de Lope (no solo a través de la figura del gracioso): basta echar un vistazo al final de casi cualquier obra dramática suya, donde un personaje, normalmente el gracioso, cierra la obra anunciando al público el final de la comedia, con su título incluido.

El que es considerado primera figura de donaire de la comedia de Lope, desde que su propio autor así lo afirmara (en la dedicatoria de *La francesilla* a Juan Pérez de Montalbán), es Tristán, cuya primera intervención es una crítica de la escritura de una carta con un comentario anfibológico (Vega, 1917f; Vélez-Sainz, 2009a). Ahí está el germen de la crítica que el gracioso mismo formula sobre los temas de la comedia. En bastantes ocasiones estas críticas versan sobre su propio papel como figura del donaire, y será él quien rompa la ilusión dramática aludiendo con esas críticas a las convenciones de la comedia (*vid.* Montesinos, 1967: 62). En *El bobo del colegio* el gracioso Marín, que viene de fingir ser un villano, tiene este guiño metateatral: «¿Qué te parece del brío, / con que el villano fingí? / Bien ganáramos partido / los dos en una comedia» (Vega, 1620a: 255r). En *El Brasil restituido* Machado responderá con un símil teatral autoconsciente sobre su propia expresión: «SOLDADO: Oye, general de España; oye, español. / MACHADO: Habla recio, como en las comedias dicen / los que escuchan desde lejos» (Vega, 2010b: 67), y en *La boda entre dos maridos* el personaje de Teodoro dirá: «Cuando yo en España oía / comedias, vi que cansaba / si el galán se enamoraba / luego de aquello que vía; / que con saber que en dos horas / la historia es fuerza acabar, / un mes quisiera esperar / el punto en que te enamoras. / Contigo disculpo aquí / lo que en las comedias veo; / pero ya saber deseo / qué casa y cama» (en Pérez y Sánchez Escribano, 1961: 137). En *El toledano vengado* Fulgencio relata cómo invita a una pícara pedigüeña a una representación (Vega, 1616: vv. 628-625), y en ¡Ay, verdades, que en amor...! los personajes critican una comedia que se acaba de representar colocándose a su salida (Vega, 1635: vv. 804-846) (lo mismo ocurrirá en *Quien todo lo quiere* [*vid.* Pedraza y Rodríguez, 2009: 49-50 y Serés, 2011: 93-95]).

En *El acero de Madrid* se hace una referencia metateatral a la esencia de las comedias: «No en balde se inventaron las comedias / primero en Grecia, que en Italia y Roma: / allí se ven ejemplos y consejos, / porque son de la vida los espejos» (Vega, 2000a: vv. 1363-1366). En *El abanillo* el personaje de Celio se disfraza e interpreta un papel para conseguir sus fines, como era habitual en las tramas de comedias, y él mismo compara su acción con el teatro (Vega, 1917b: vv. 52-66).

En *El guante de doña Blanca*, de *La vega del Parnaso*, un personaje hace referencia a las cualidades del actor: «en cuatro cosas esenciales toca / que ha de tener el buen representante, / que son —para salir con su porfía—: / acción, memoria, lengua y osadía» (Vega, 2015a,

OLMEDO CLÁSICO

I: 210). En esta misma comedia encontramos más momentos metaliterarios, pues los personajes realizan una justa poética improvisada sobre una situación que ha ocurrido anteriormente en la misma comedia, la caída del guante de doña Blanca a la jaula de los leones y la disputa de los galanes para recogérselo a la dama (a pesar de esta pelea ninguno de ellos acaba recogiéndolo, lo cual podría interpretarse como una parodia de los galanes de las comedias, pues la discusión por la gallardía se va encendiendo pero cada vez se muestran más cobardes). Además, se lleva a cabo una clasificación de los tipos de sonetos.

Igualmente, en *La vega del Parnaso* encontramos ejemplos de metateatralidad no ligados a la figura del gracioso en la comedia *Las bizarrías de Belisa*[84]. Lucinda compara la estrategia que seguirán contra los amores de Belisa y don Juan con una comedia de capa y espada, en la que ella trazará el enredo, e invita al conde a que escriba los versos, siguiendo el galán en su respuesta la misma alegoría autoconsciente (Vega, 2015a, I: 690-691). En esta misma comedia el gracioso fractura la ilusión escénica planteando la idea de que en la comedia este sería el momento ideal para un movimiento que impida, mediante el efecto-sorpresa (por ejemplo, la entrega de una carta que revele un secreto), que la acción se paralice. Lo hace, además, significativamente, justo antes de que en el discurso de un personaje se nombre el título de la comedia, como se suele hacer en los finales metateatrales de la Comedia Nueva (Vega, 2015a, I: 704). En *La cortesía de España* el personaje de Zorrilla se nos muestra consciente de las convenciones de la comedia, pues llegando al final de la obra responderá de esta manera: «JUAN: Mi hermana al señor don Jorge / dé la mano. JORGE: ¡Dicha estraña! / ZORRILLA: A falta de buenos, sois / hoy marido de mi ama; / don Juan y Lisardo quedan, / apostaré que se casan» (Vega, 1917e: 3205-3210). El comentario hace referencia, además, a unos versos anteriores de la comedia, en los que el mismo Zorrilla había dicho: «Casamiento de repente / parece boda en comedia, / que en un punto se remedia / por no cansar a la gente» (Vega, 1917e: vv. 2797-2800).

En otra comedia del último Lope, *La noche de San Juan* (1631), las referencias a la propia escritura y representación de la obra (por lo que Dixon escribe que «*La noche de San Juan* anticipa por todo un cuarto de siglo a la meta-pictórica obra maestra de este [Velázquez], es decir, *Las meninas*» [2013b: 280]) y a las convenciones genéricas son tales que ha sido considerada una meta-comedia urbana (Dixon, 2013b: 257-281). *La noche de San Juan* es una pieza compuesta para su representación en Palacio, y este contexto real —en ambos sentidos— de su puesta en escena y circunstancias de creación es comentado por extenso por los personajes de la obra. Don Juan, en un largo parlamento habla del lugar de la representación y cómo estará dispuesto el espacio, las personas ilustres y las luces (Vega, 2004b: vv. 558-582). A continuación comenta el orden y los autores y poetas de las representaciones que se harán/se están haciendo (Vega, 2004b: vv. 583-598). Tras esto describe los lugares en

[84] Esta comedia, último manuscrito autógrafo teatral integral, se ha entendido como un último episodio dentro del teatro de la batalla de Lope con los «pájaros nuevos» (*vid.* González-Barrera, 2010).

los que se ubicarán los reyes y hombres y mujeres de la corte, la decoración del jardín y sus flores, los vestidos que portarán los monarcas y damas, el lugar de los músicos, la pausa que harán los nobles, etc. (Vega, 2004b: vv. 599-670). Finalmente, habla de la comedia de Lope representada por Avendaño, aquella en la que el personaje está interviniendo, indicando que se ha realizado en un total de cinco días (Vega, 2004b: vv. 671-677).

No solo Lope se nombra a sí mismo como dramaturgo, sino que nos ilustra sobre las condiciones de la creación de la comedia donde lo expresa y sobre el autor de comedias que la llevó a escena en la noche de san Juan de 1631 en Palacio, haciendo del deíctico «desta noche» una referencia metateatral muy clara en relación con el título de la comedia autocomentada. Además de esta cualidad de meta-comedia por las referencias a su composición y representación, *La noche de San Juan* incorpora alusiones a convenciones de la Comedia Nueva y al lenguaje poético por parte del gracioso Tello y de otros personajes, tanto masculinos como femeninos. La comedia comienza con una conversación entre Leonor e Inés que está entre lo metaliterario y la crítica al lenguaje latinizante (Vega, 2004b: vv. 9-20).

Más adelante Tello, sin tener cómo saberlo, anuncia que las damas están escuchando lo que conversan los galanes, como es común que hagan los personajes de las comedias. Todavía en el primer acto, en conversación con Inés, Tello habla de poesía e invención para justificar sus intervenciones (Vega, 2004b: vv. 983-1006). Doña Blanca y Antonia, dama y criada, protagonizan también otro momento metateatral de autoconsciencia y unión entre realidad de la fábula y ficción (Vega, 2004b: vv. 1243-1262).

En otro momento se comenta el precio del papel y se desliza una chanza sobre los malos poetas (Vega, 2004b: vv. 2264-2271). Don Juan también hace comentarios sobre la convenciones de la comedia en un aparte: «(¡Que encuentre / un mismo amor dos cuidados! / Fábula, por Dios, parece.)» (Vega, 2004b: vv. 2394-2396). En otras ocasiones se critican las intervenciones de otros personajes: «¿Agora donaires, Tello?», «Por Dios, que es gran donaire!» o «¡Qué entrada tan necia!» (interrumpiendo la declaración de don Juan) (Vega, 2004b: vv. 2447, 2553 y 2991). Además, se vuelve a la crítica al lenguaje poético de las nuevas plumas líricas, y se acompaña con una parodia de esas novedosas maneras que iban conformando un nuevo gusto poético (Vega, 2004b: vv. 1563-1589).

Las referencias a las convenciones de la comedia no se limitan a las propias comedias, sino que fuera de lo metateatral, pero en el mismo campo de la autorreferencialidad, aparecen alusiones en otro tipo de obras, como en *La Dorotea*: «JULIO: Celia, encender quiero un hacha. / CELIA: Calla, pícaro, que no estás en la comedia» (Vega, 1996: 126) o «JULIO: Tres meses ha que salimos de Madrid; y si los amores de don Fernando fueran en alguna comedia, dado habíamos en tierra con los preceptos del arte, que no dan más de veinte y cuatro horas» (Vega, 1996: 259-260).

La obra más importante en este sentido, porque puede ser leída en su totalidad como una autoparodia de la comedia lopiana, como ha hecho Pedraza (1981a), es *La Gatomaquia*. En esta hilarante obra burlesca introducida en las *Rimas de Burguillos*, los personajes son gatos (Zapaquilda, Marramaquiz y Micifuf) que viven enredos a la manera de las comedias de

OLMEDO CLÁSICO

capa y espada, inspirados en la historia de Paris y Helena («el suceso estupendo / del robo de su esposa / (Elena de gatas)» [Vega, 1982: 193]), y gravitando en torno a la locura de celos tomada de Ariosto y su *Orlando furioso*, de la que se ha considerado tradicionalmente parodia *La Gatomaquia* (Vega, 1982: 17-20). Aunque la composición es una epopeya burlesca con un final típico de la epopeya clásica, tanto la extensión (2802 versos) como los conflictos y enredos amorosos de capa y espada, duelo incluido, son similares a la comedia urbana y a su propia historia amorosa de juventud, por lo que es una post-*Dorotea* aún más distanciada, además de que la materia narrada en el poema (la acción) sirvió de argumento a una comedia dentro de la propia obra, terminada con un alegre fin de fiesta a cargo de los músicos (Vega, 1982: 228).

La fuente fundamental generalmente apuntada es la *Batracomiomaquia*, parodia de la épica clásica falsamente atribuida a Homero muy popular en el Siglo de Oro, y obra a la que Lope se refiere explícitamente en los versos 1620-1623 (Blázquez, 1995: 45-48). Para Acereda *La Gatomaquia* debe ser estudiada a la luz de la trayectoria de la épica burlesca de la Edad de Oro. Cabe, por tanto, emparentarla en la medida que sea posible con aquella «Guerra de los ratones y los gatos» del *Carlo famoso* (1566) de Zapata, con la *Asneida* (¿1587?) de Cosme de Aldana, con la *Gigantomachia* de Manuel de Gallegos (1628), con la *Asinaria* (¿1630?) de Rodríguez Fernández de Ribera, con *La Mosquea* y *La Gaticida* y con la *Muracinda* (1604) de Juan de la Cueva (Acereda, 1990: 185).

Su *affaire* con Elena Osorio y Perrenot de Granvela detrás de la felina historia queda patente en muchos de los pasajes (Rozas proponía también leer toda la obra en clave [1990: 157]). El opúsculo se abre con un soneto de doña Teresa Verecundia a Tomé de Burguillos en el que se hace referencia directa a Lope y se compara al licenciado con Homero y Garcilaso de una forma jocosa: «Bien merecéis un gato de doblones, / aunque ni Lope celebréis, o el Taso, / Ricardo o Godofredos de Bullones; // pues que por vos, segundo Gatilaso...» (Vega, 1982: 70). La referencia en tercera persona al autor real de la obra, que se repetirá más adelante («Oh tú, don Lope, si por dicha agora / por los mares atlánticos navegas»; «y no permitas, Lope, que te espante» [1982: 167 y 169]), rápidamente encuentra su contrapartida en las afirmaciones del narrador, que encarnan las quejas del Lope que se esconde detrás: «también hay hombres que se dan a gatos / por olvidos de príncipes ingratos» (Vega, 1982: 73).

Las convenciones literarias y de la Comedia Nueva se suceden, autocomentadas por los eruditos e irónicos gatos protagonistas. Los presentes que se hacen los amantes se vuelven paródicos cuando son del gusto de los gatos (Vega, 1982: 102), y la inserción de citas de los clásicos que realizaba Lope como tantos autores resulta paródica por el desmemoriado narrador («Y como Ovidio escribe en su *Epistolio*, / que no me acuerdo del folio, / estas heridas del Amor protervas / no se curan con hierbas» (Vega, 1982: 105-106). La obsesión por el linaje y demostrar la nobleza, que es tanto tópico de la época como característica definitoria de Lope, sobre todo en un periodo de su vida, aparece también aquí parodiada en la disputa entre Micifuf y Marramaquiz (Vega, 1982: 134 y 138-138).

La apelación a las musas es otro tema de parodia, pues son aquí «gatíferas» (1982: 169).

OLMEDO CLÁSICO

La erudición de los gatos también puede leerse como una burla de cierta falta de decoro que es convención en algunos géneros, como el bucólico: «¡Oh Musas!, este gato había leído / a Ovidio, y por ventura / de la fábula de Hércules quería / el ejemplo tomar...» (Vega, 1982: 185), y «¿Es posible —decía / con lastimosas quejas—, / ¡oh, más dura que mármol a mis quejas / (porque el gato las Églogas sabía)...» (Vega, 1982: 198).

En el requerimiento a las musas hemos visto («canoro, sí, mas claro», que es además parodia directa del estilo gongorino) también otro elemento recurrente de *La Gatomaquia*, que tiene relación con la autorreferencialidad, por cuanto alude al lenguaje, que es la defensa del estilo claro que Lope llevó a cabo a lo largo de toda su carrera literaria, y la crítica a los poetas cultos y los malos poetas. Lo podemos ver desde el soneto introductorio dirigido a Tomé (de Burguillos) y a lo largo de la narración.

La parodia de la materia pastoril, que se entrevé en las referencias a la erudición y el hablar culto de los gatos, se da en otras obras de Lope, como *La Dorotea* (Vega, 1996: 212-213).

Pero no solo es este Lope final *de senectute* el que se permite la autoparodia, pues ya en la temprana *Arcadia* podemos encontrar este rasgo humorístico desde el comienzo, cuando tras la minuciosa descripción del campo arcádico el narrador se disculpa ante los lectores indicándoles que ese parlamento es obligada convención. Además, las respuestas de algunos pastores delatan la irritación por la erudición característica del género, como cuando Frondoso le replica a Anfriso que se deje de revolver Plinios, y el propio Anfriso le reprocha a Galafrón que le enumere enciclopédicamente las propiedades naturales de las cosas. Los comentarios del narrador ante la erudición de la «Exposición de los nombres poéticos e históricos contenidos en este libro» también tienen tono de burla, como el momento en que la voz narrativa acompaña el mito sobre el nacimiento de Baco con un «que es una filosofía harto ridícula» (Vega, 2012a: 51). La vuelta de tuerca llega cuando, unos años después, Lope escribe una comedia, *La Arcadia*, que es en sí misma una parodia de la *Arcadia* de 1598, la cual contenía parodias ella misma (*vid.* Serés, 2011: 106-110).

En un autor tan orgulloso como Lope la autoparodia tiene sentido solo desde la conciencia de haber entrado ya en vida en el Parnaso y poder así permitirse parodiar sus propios símbolos (Vélez-Sainz, 2006: 27). Hay que tener en cuenta, asimismo, como señala Belén Atienza (2002: 11), que «toda parodia es, de alguna forma, una impostación, una usurpación, y de alguna forma un perverso homenaje».

Todas las muestras de metaliteratura que podemos encontrar en la obra de Lope, en definitiva, tienen que ver, por un lado, con el intento de representación de la propia autoría y creación, y por otro, con la imborrable distancia existencial entre lo que Lope era y lo que quería ser, con la continua representación de un papel, con la «vida al cuadrado» y la «literatura al cuadrado» que significaba para Lope el teatro en la experiencia propia.

HETERONIMIA

Hemos hablado en capítulos anteriores de la pseudonimia y la expresión de sentimientos e ideas propias a través de los personajes de ficción, tanto en comedias como en otro tipo de

OLMEDO CLÁSICO

géneros. En relación a estas formas y durante toda su carrera, Lope practica una estrategia de construcción del yo en la dicción del otro que es la escritura de monólogos dramáticos. En obras no líricas, sobre todo las comedias, Lope escribe continuamente tiradas de versos en los que los personajes se construyen en su discurso, además de construir el espacio y el tiempo o de narrar la trama anterior o paralela. Ya hemos visto cómo en determinados momentos su voz, sus ideas, quejas o su biografía se entrevén de forma puntual en estos personajes, pero siempre retomando las convenciones del género dramático, cumpliendo los personajes con lo que se espera de ellos según su estereotipo, estamento social, etc. En el género lírico la creación de monólogos dramáticos extensos no es tan habitual, a excepción de en las églogas, pero es una práctica que Lope lleva a cabo en diferentes ocasiones, acercando por un lado la lírica al teatro, que tan bien conocía, y por otro a la heteronimia, la creación de una personalidad y una voz elocutiva definidas diferentes a la del autor.

Practicará Lope esta estrategia autorial, entre otros lugares, dentro de *La vega del Parnaso*, en la «extraña» composición «Oración que hizo don Antonio de Otero y Lanoye en unas conclusiones que tuvo delante de sus majestades, siendo niño de doce años» (Vega, 2015a, III: 253-285); en las *Rimas*, con un amplio monólogo de Apolo (1993-1994, II: 19-20) y otro de Juan de Austria haciendo una síntesis de su vida (1993-1994, I: 609); en *La hermosura de Angélica* con un extenso monólogo de Lucindo de veintidós octavas que se justifica por el contexto piscatorio (Vega, 2005a: 678-684); en la Justa al Santísimo de 1609, donde incluye un romance de Clarinda Lisarda, serrana del Jordán, dirigido a san Juan Bautista (Zamora Lucas, 1965: 133-136), o en la «Oración y discurso que para dar principio al certamen poético hizo Lope de Vega en alabanza de N. M. S. Teresa de Jesús», que consiste en un monólogo dramático de Platón, que luego Lope aplicará al caso de Teresa de Jesús (Zamora Lucas, 1968: 98). En todos estos monólogos dramáticos Lope adopta una voz de alguien externo a él; sin embargo, en muchas de ellas, incorpora ideas, vivencias o expresiones que podrían ser suyas. En la *Oración* de Antonio de Otero y Lanoye, Lope no adecua el discurso al habla de un niño de doce años, sino que son su sofisticación y conocimientos literarios los que vemos dirigidos a los reyes en la voz del niño.

En el monólogo de Apolo, que lamenta la infame turba de malos poetas que lo invocan, Lope habla por boca del dios en lo referente a la mordacidad y el plagio por parte de malos poetas que lo desdeñan y satirizan y quienes desprecian su obra. En el de Platón, Lope mismo toma la palabra a continuación del filósofo para llevar a su caso lo que ha hecho decir a aquel («Esta verdad supuesta, y aplicando / lo que dijo el Filósofo a mi intento...»); en el monólogo de Lucindo, su biografía amorosa plasmada en la voz del personaje ha hecho considerarlo pseudónimo y portavoz del autor. En el romance a san Juan Bautista es evidente que una serrana del Jordán no podría haber compuesto esos versos, pese a su carácter popular, de manera que hay que hacer una lectura que tenga en cuenta la capacidad y autorialidad lopianas sobrepuestas para no pensar en la falta de decoro. Muchos de estos monólogos son de personajes conocidos, mitológicos o históricos, como Apolo o Platón, otros de personas desconocidas o inventadas, como la serrana o

OLMEDO CLÁSICO

Antonio de Otero y Lanoye, cuya identidad se desconoce. Es en esta dirección, la de la creación de todo un personaje, no solo de la voz elocutiva de alguien ya existente, donde se encamina hacia la heteronimia más plena que practicará en su última etapa, la de *senectute*, con las *Rimas de Burguillos*.

Hemos visto en el capítulo anterior cómo Lope, desde la seguridad en su escritura, ensayó en numerosas ocasiones autoparodias de los géneros que practicaba y sus convenciones, de sus obras y de sí mismo. En la etapa final de su carrera la escritura de un poemario completo atribuido a un heterónimo de su creación le permite no solo seguir criticando, esta vez desde la burla y la sorna más disparatadas, ciertos aspectos que venían preocupándole en esta última etapa, como la gongorización de la lírica hispánica y la pérdida de la tradición llana y clara de la poesía castellana, sino también practicar un conceptismo de agudezas muy quevediano (Arellano, 2019; Blanco, 2000, Gargano, 2011 y Llamas Martínez, 2003: 138-146), mostrar su lado más desengañado de esta etapa final desde una perspectiva humorística (Pedraza, 1978 y 1981a) o parodiar el petrarquismo y el amor cortés (Pedraza, 1981b; Gómez, 1996; Sánchez Robayna, 1983; Mascia, 2002; Pérez Boluda, 2006) que tanto había practicado —primero con las *Rimas* (1602-1604), más adelante con su *contrafactum* a lo divino, las *Rimas sacras* (1614), y años después insertándolo en el relato mitológico o dándole un acento neoplatónico en *La Circe* (1624)—, lo mismo que parodiarse a sí mismo (Tomé era, como él, intelectual, enamoradizo, natural versificador, etc.).

Las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634) son exteriormente parte de una corriente antipetrarquista (*vid.* Vitiello, 1973), pero a la vez esta compilación es la originalísima manera que encuentra Lope para seguir utilizando el material poético heredado de la tradición renacentista y que era tan de su gusto sin caer en la repetición estilística, que hubiera sido anacrónica, ni en las trampas del gongorismo más ortodoxo, sino re-creándose a sí y a su poesía anterior.

Veamos algunos poemas de Lope de Vega pertenecientes a las *Rimas de Burguillos*. Hemos de tener en cuenta que son composiciones que están insertas en una obra configurada, estructurada e impresa como tal obra (lo cual no era habitual, y lo que representa una de las revoluciones de Lope, la prontitud en la impresión de todo tipo de obras y géneros, con lo que no podemos entender estos poemas de forma independiente, sino fijándonos en la obra en la que se insertan). Observando la portada vamos a comenzar a ver algunos elementos importantes: todas las composiciones que contiene el volumen de rimas son atribuidas por Lope de Vega a un escritor del que él se dice mero editor: Tomé de Burguillos. A pesar de esto podemos estar seguros de que es de Lope.

Burguillos es un nombre con resonancias literarias, pues había varios poetas más o menos coetáneos de Lope con tal apellido. Quizá por eso Lope escogió ese nombre cuando empezó a utilizarlo en 1620 en la *Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne villa de Madrid al Bienaventurado San Isidro en las fiestas de su Beatificación*. Allí, como recuerda Juan Manuel Blecua, se proporcionan datos sobre el mismo: natural de Navalagamella, que dedicó poemas burlescos a cada uno de los nueve certámenes, por lo que recibió «doscientos escudos de

OLMEDO CLÁSICO

premio [...] en una cédula sobre los bancos de Flandes, y aunque el referido Maestro[85] era graduado en su Facultad, era tan ignorante de la Cosmografía marítima, que llaman Hidrografía, que no sabía que estos bancos estaban en la mar» (en Vega, 1976: XXVI-XVII). Reaparece en las *Fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la Canonización de su Bienaventurado hijo y patrón San Isidro*, cuya relación hizo Lope, a modo de reportero (*vid.* Ettinghausen, 2000). Y en estas de 1622, en que dedicó poemas humorísticos a los distintos combates o certámenes poéticos, no obtuvo premio alguno. Por ello Lope lo satirizó en la relación final en el romance panegírico de los poetas justadores, a modo de vejamen (Vega, 1777a: 422).

Figura también Burguillos en poemas incluidos en algún códice de Lope, como el Durán, en el que, inédito, se encuentra un poema, «Porque no echéis a perder», del que se explica que son «Décimas glosando la redondilla anterior» (se refiere a «Niño de mis ojos luz», incluida en la parte final de las *Rimas de Burguillos*, las Rimas divinas) por el Dr. Burguillos, Beneficiado de Nava de la Gamella.

Aparece en *La Dorotea* (1632) como personaje citado, del que se recita un poema sobre una pulga, similar a otro publicado en estas *Rimas*, y se le recuerda en una escena en la que Lope parodia los comentarios gongorinos con tres personajes (César, Ludovico y Julio) que intentan desentrañar el sentido de un poema burlesco, el cual, dice Ludovico, Burguillos descifraría con facilidad (Vega, 1996: 370-373). Ya después de las *Rimas de Burguillos* vuelve a hacer acto de presencia en otra obra del Fénix, en su volumen póstumo *La vega del Parnaso* (1636), en el que se incluye un breve texto de Burguillos dedicado a Lope (Vega, 2015a, II: 729).

El personaje de Burguillos ya era famoso en 1621, como lo prueba el que aparezca mencionado en un soneto de Góngora dedicado «A los mismos», es decir, «A los apasionados por Lope de Vega», a quienes dirige el texto anterior (Góngora, 1972: 550). El Conde Claros que aparece en esos versos de Góngora, personaje del romancero, y que se identifica con Lope por su nombre, que hace referencia a la claridad y llaneza que este solía ostentar, es quien firma el soneto prologal de estas *Rimas de Burguillos*, incluyéndolo entre los poetas ya clásicos que admira, dándole un lugar en el Parnaso y haciéndolo por tanto poeta laureado.

No es el Licenciado Tomé de Burguillos un personaje que se mantenga inmutado a lo largo de toda la producción literaria del Fénix. Experimenta una evolución. Al principio, cuando aparece en las justas isidriles de 1620 y 1622, es poco más que un pseudónimo para poder presentar poemas en un concurso en el que Lope, como mantenedor, no puede abusar de su nombre, y también una forma de separar la poesía burlesca de la grave. Después, con el paso del tiempo, y ya en el ciclo *de senectute*, se convierte en algo mucho más complejo. Tomé de Burguillos ha sido entendido por la crítica como un autor real (hasta hace no demasiado), como *alter ego* de Lope (Mascia,

[85] En las rimas que llevan su nombre Lope modificó el rango de Burguillos de Maestro a Licenciado, lo cual sigue una lógica temporal continuadora de la ficción, pues en el curso de un decenio pudo haber seguido sus estudios y haber obtenido un grado superior.

OLMEDO CLÁSICO

2001), como máscara (*vid.* Carreño, 2010b), como *persona*, como pseudónimo (Cuiñas en Vega, 2008b) y como heterónimo. Esta última visión de Burguillos como heterónimo ha sido estudiada por Juan Manuel Rozas (1990: 197-220), que ha llegado a la conclusión de que, aunque sea este un heterónimo «en conflicto» o «autobiográfico», puede considerarse, como los de Machado, Max Aub o Fernando Pessoa, un heterónimo, y no un simple pseudónimo. Rozas (1990: 215-220) sigue a Pessoa para explicar que un heterónimo perfecto necesita cumplir al menos con tres características (una externa, dos internas): 1) la creación de un personaje (entre lírica, dramática y narrativa) que es la fabulación voluntaria de un escritor distinto a uno mismo, un personaje que escribe versos; 2) un verdadero desdoblamiento del autor, lúcido y voluntario, con dominio de la inteligencia sobre la emoción; 3) una situación de despersonalización aceptada en la que uno llega a escribir sentimientos distintos a los propios y aun opuestos. Es decir, que al escritor le dicta un ente de ficción. Lope se queda con Burguillos a medio camino en el aspecto interno, pues a veces el desdoblamiento es más bien reduplicación burlesca de sí mismo, pero puede considerarse aun así el primer heterónimo de nuestras letras y de los primeros que se conocen en la historia de la literatura, además de uno de los más originales y de mayor calidad de las letras españolas. Burguillos es más heterónimo que máscara, porque su pluma revela y deshace las máscaras lopescas anteriores, y una estrategia de tal calibre solo puede llevarla a cabo un Otro distanciado que vaya disolviendo sus otras creaciones y disfraces. Lope no puede evitar el deslizamiento de elementos autobiográficos o de una voz elocutiva cercana a la que presenta en su lírica convencional (en el sentido de sin heterónimo, o confesional), pero esto se debe por una parte a la cualidad de recopilación que tiene el conjunto de rimas, que recoge ciertos poemas que Lope no escribiría específicamente para la ocasión, y por otra a su tendencia a inmiscuirse en cualquier línea discursiva, lírica, dramática (hemos visto algunos ejemplos en el capítulo anterior), narrativa (veremos ejemplos en el siguiente capítulo) de sus obras, como estrategia de marcación de la huella autorial. De la misma forma que no decimos que en sus comedias o en sus obras narrativas es Lope mismo el personaje porque entrevere unos versos con los que lo identificamos, o el narrador, aunque por momentos la instancia autorial se cuele en su diégesis, no podemos negar la heteronimia de Burguillos porque identifiquemos algunos de los versos o incluso poemas por el reconocimiento efímero de Lope en Burguillos. Burguillos es, más bien, un heterónimo de pleno derecho con ciertas estrategias autoriales paralelas a la heteronimia que no son ajenas a otras obras del Fénix.

A pesar de que algunas veces Burguillos y su decir poético no difieren mucho de Lope, o le sirve a este para poder decir libremente el Fénix lo que la máscara y la burla le permiten (por eso Torres [2008a: 275] lo llama «the ventriloquizing Tomé de Burguillos», y García Santo-Tomás [2000] habla del ventrilocuismo de Burguillos como una construcción dialógica muy rentable en los juegos de máscaras poéticas, y Rozas [1990: 202-203] ve en una segunda lectura que Burguillos está a mitad de camino entre el *alter ego* y el heterónimo cuando lanza sus dardos poéticos como Burguillos a Pellicer), sí se ve claramente una intención de distanciamiento y desdoblamiento, una inmersión en la expresión dialógica múltiple (*vid.* González Maestro, 1998), un afán de crear una voz poética que sea claramente ficticia y diferenciada del

OLMEDO CLÁSICO

yo poético personal, una «contravoz» (García Santo-Tomás, 2000: 288). Esta intención la vemos en varios elementos: en la portada, en la que se atribuye a Burguillos la obra y a Lope la edición; en el retrato, en el que aparece con su nombre en el lugar donde en general aparecía el autor real; en la dedicatoria al duque de Sessa; en el Advertimiento al lector, donde crea una pequeña biografía y un retrato de su personalidad; en la fabulación que supone que Burguillos hable de Lope en tercera persona; o en la diferenciación de los gustos del heterónimo y el autor real.

A Tomé de Burguillos, «que no es persona supuesta, como muchos presumen, pues tantos aquí le conocieron y trataron» (Vega, 2019: 171), Lope llega a inventarle, como decíamos, una breve biografía. Esta sola afirmación refleja ya la indudable voluntad de heteronimia. Además, en la dedicatoria al Duque de Sessa y en el Advertimiento al Señor Lector, habla del mismo como si de un individuo real se tratase. A Sessa le indica que «Siempre conocí en el Licenciado Tomé de Burguillos un afectuoso deseo de dedicar a vuestra excelencia alguno de sus escritos», con lo que se observa una clarísima voluntad de crear el heterónimo, de dar existencia verdadera, independiente de la del inventor, de la de Lope, al personaje. Al lector le comunica que Burguillos «se fue a Italia» (Vega, 2019: 171). Quiere transmitir algunos datos de su vida, comunica que era conocido en las justas poéticas por los poemas que presentaba. Destaca «el deslucimiento de su vestido», su sotana raída. Notifica su formación universitaria (Vega, 2019: 171). Especifica que su dama es auténtica, y que «debió de ser más alta de lo que aquí parece, porque como otros poetas hacen a sus damas pastoras, él la hizo lavandera, o fuese por encubrirse o porque quiso con estas burlas olvidarse de mayores cuidados» (Vega, 2019: 172). Traza rasgos de su carácter y relata que sufrió las inclemencias de la fortuna, los ataques de sus enemigos y los menosprecios de los poderosos (Vega, 2019: 172). Tan real es Burguillos que el propio Ribalta, «pintor famoso entre españoles de la primera clase», hizo su retrato en lienzo. En el que se sitúa al inicio de la obra aparece un Burguillos que se identifica con su nombre, aunque el retrato se parezca mucho a otros que se conservan de Lope. Aparece con la corona de laurel, aunque su pose no es de triunfo, su gesto es serio (a pesar, además, del carácter lúdico de la mayor parte de la obra). En el soneto prologal del Conde Claros ya nos dice que: «más quiere aceitunas que laureles, / y siempre se corona de tomillos».

El soneto prologal, supuestamente del Conde Claros al Licenciado Tomé de Burguillos, sigue con el juego autorial. Solo en la aprobación de Quevedo se hace notar, veladamente, a quién corresponde realmente la obra: «El estilo es no solo decente, sino raro, en que la lengua castellana presume vitorias de la latina, bien parecido al que solamente ha florecido sin espinas en los escritos de Frey Lope Félix de Vega Carpio, cuyo nombre ha sido universalmente proverbio de todo lo bueno, prerrogativa que no ha concedido la fama a otro nombre» (Vega, 2019: 167)[86].

[86] Hace alusión Quevedo a la ya célebre expresión «es de Lope», que se utilizaba en su época en todos los contextos.

OLMEDO CLÁSICO

Dice Mercedes Blanco (2000) sobre estos poemas que Burguillos es el poeta satírico que Lope no quiso ser pero que podía haber sido. Vamos a comenzar con un poema en el que el yo poético, identificado con Burguillos, pide perdón por la humildad de su estilo, precisamente en un momento en el que la madurez poética de Lope sonara más creíble, por la hondura de sus versos, los temas y asuntos más graves y reposados, la intención manifestada en varias ocasiones de dejar las comedias, etc. Fijándonos un instante en otro elemento de la portada entenderemos en qué momento estamos: el 1634 que vemos abajo como fecha de impresión. Lope muere en 1635, de modo que esta es su última obra publicada en vida. Forma parte, por tanto, de lo que se ha llamado el Lope *de senectute*, la época que corresponde con la vejez y con varias desgracias personales y desengaños vitales e íntimos: los llamados «pájaros nuevos», con Calderón a la cabeza, lo están destronando de la cumbre del teatro, no consigue ningún puesto en la corte, con lo que no logra consolidar su imagen de poeta consagrado, y se ve en problemas económicos —el cargo de cronista real, que había procurado en varias ocasiones, se lo lleva en su última oportunidad un joven Pellicer de Tovar, erudito gongorista enemigo suyo—, su amante Marta de Nevares enferma, se queda ciega y enloquece hasta que muere (si damos credibilidad a los versos de Lope en la égloga «Amarilis», de *La vega del Parnaso*, única fuente de este dato biográfico), fallece su hijo Lope, y su hija Antonia Clara es raptada por un galán. Con este panorama es lógico que Lope, un sacerdote viejo y solo, se dé a la poesía elegíaca, melancólica, de desengaño o de queja a los poderosos. Es la época de sus poemas de más tristeza y gravedad, como la «Égloga a Claudio», el «Huerto deshecho», «Amarilis», «Filis» o «El siglo de oro», todos ellos incluidos en *La vega del Parnaso*, obra póstuma (aunque muchos poemas estaban en sueltas previas). El desengaño y la melancolía barroca son aquí elementos principales. A todo esto contrapone Lope los poemas satírico-burlescos de Burguillos. Burguillos es su *Otro*: por eso se disculpa con Lope, que viene a ser su maestro. Pero no olvidemos que Burguillos nace de su pluma. Lope y Burguillos parecen la doble cara de una misma moneda: ambos sufren el desengaño vital, la melancolía, pero el uno llora y el otro ríe —con risa irónica— ante el mundo, como el Demócrito y Heráclito de otro de sus poemas «Discúlpase con Lope de Vega de su estilo», mezcla tragicómica muy de la época (*vid.* Egido, 1998).

Este soneto, igual que el siguiente, está relacionado estrechamente con el juego del heterónimo y, por tanto, con la esencia del libro de Burguillos. El personaje muestra respeto y cierto temor por la opinión de su maestro Lope. El primer cuarteto muestra el desdoblamiento de personalidad al indicar el heterónimo que quiere hablar con Lope. Es la forma de hacer explícita en el poema la intención de separar máscara y rostro. El yo poético de Burguillos se sitúa frente a Lope, y quiere hacerle ver que también tiene capacidad para el verso más elevado, frente a las supuestas quejas de Lope de que sigue «Musas rateras». Sin embargo, enseguida interrumpe el canto más solemne por la llamada de su propia musa, una musa muy humilde que sin embargo vence al otro concepto de lo poético. El poema sirve además para criticar el culteranismo, con el uso de la palabra «numeroso», ligada a esta corriente, y con el ataque directo al gongorismo de los jóvenes: «con tanta metafísica, enfadoso, / y tantas categóricas quimeras». El soneto tiene además, como muchos otros de la colección burlesca,

OLMEDO CLÁSICO

elementos metapoéticos, pues Burguillos se presenta escribiendo un soneto que interrumpe una musa, siendo los versos que leemos no solo el soneto interrumpido, sino también su presentación dialógica a Lope y la propia interrupción.

Otro de los elementos que vemos primero en la portada es el título: *Rimas humanas y divinas*. Llama la atención, porque esta obra titulada así puede ser la tercera parte de un tridente que sería la cima del Lope poeta lírico: las *Rimas* (1602, 1604, 1609) (en la «Égloga a Claudio» él mismo las denomina *Rimas humanas*), las *Rimas Sacras*, y estas de Burguillos, humanas y divinas, es decir, un compendio de unas y otras. Igual que las *Rimas sacras* eran de alguna forma una palinodia, una *retractatio* y un *contrafactum* de las *Rimas* amorosas anteriores, un Cancionero a lo divino, estas *Rimas de Burguillos*, humanas y divinas, vienen a ser un *contrafactum* burlesco de su obra anterior. Y esto es así porque uno de sus mayores recursos es la parodia (*vid.* Kerr, 2017): parodia de todos los tópicos de la lírica barroca (petrarquismo, tema mitológico, gongorismo, conceptismo, e incluso Comedia Nueva), y con ello se autoparodia a sí mismo, que ha practicado esos tópicos en sus rimas anteriores.

Las *Rimas de Burguillos* han solido entenderse como un Cancionero a Juana, lavandera del Manzanares, de la que Burguillos está enamorado, y es la apariencia que realmente tiene, en parte por los cuatro sonetos-prólogo (parodiando, por hiperbólico, el soneto prólogo típicamente petrarquista del *Canzoniere*). La obra tiene 179 poemas, de los cuales 168 formarían parte de las rimas humanas y 11 de las divinas (como vemos, es muy desproporcionado). De los humanos el poema más extenso es *La Gatomaquia* (veremos el soneto que le sirve de introducción). Junto a ella el Cancionero a Juana (34 poemas) más textos sobre el problema de los neogongoristas, los dramaturgos nuevos, Pellicer, otros de crítica social, de circunstancias, otros escritos «en seso», hechos sin máscara, y los restantes de tema diverso. Los poemas a lo divino son textos tópicos y de circunstancias, la mayoría dedicados al niño Jesús.

A lo largo de toda su obra y por toda la crítica posterior Lope ha sido conocido por su claridad, su llaneza, esa de la «Vega llana» que él mismo explotó, como hemos visto en capítulos anteriores. Lope se autoproclamaba poeta castellano, heredero de la poesía renacentista castellana del siglo precedente, del romancero y de la poesía culta medieval, y en contra del culteranismo y los seguidores de Góngora y su oscuridad, que tan buena acogida hallaron. Mientras que los poemas de Góngora tuvieron múltiples comentaristas, los de Lope, quien hemos visto que se burla de los del cordobés en *La Dorotea* (Vega, 1996: 348-349), fueron escasos (*vid.* Carreño, 2010b). No tiene que ver esto con su difusión o éxito (sin parangón), o con la aceptación de los más doctos, pues ciertas obras de Lope fueron usadas como modelos en manuales y preceptivas y fue ampliamente reseñado en bibliografías[87], sino con

[87] Es el autor más citado en la *Elocuencia española en arte* de Jiménez Patón, lo vemos citado en el *Theatro de los dioses de la Gentilidad* de Baltasar de Vitoria, se usa de ejemplo y es alabado en la *Heroyda Ovidiana* de Sebastián Alvarado de Alvear (*vid.* Blecua, 1999; Escobar, 2010), es uno de los autores que destacan en la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián, y aparece en la *República literaria* de Saavedra Fajardo, en *De bene*

la poca necesidad de comentario de una poesía supuestamente transparente en su sentido. Puede que esta visión de la poesía de Lope esté distorsionada por el éxito irregular de sus diferentes obras (diez ediciones de las *Rimas* en el s. XVII, cinco de las *Rimas sacras*, y solo dos del *Burguillos*), pero sobre todo porque es él mismo quien insiste constantemente en su papel de poeta claro, también en el *Burguillos*, que dedica varios poemas a esto mismo («Responde a un poeta que le afeaba escribir con claridad, siendo como es la más excelente parte del que escribe» [Vega, 2019: 515)].

Los estudios más recientes, sin embargo, han destacado el alto grado de conceptismo en su lírica, ya desde las *Rimas*, y las *Rimas sacras*, en las que se ha hablado de conceptismo sacro (Carreño, 2010a), y sobre todo en el *Burguillos*, donde la dificultad de todos los editores modernos para comprender los poemas choca con las afirmaciones de claridad y la desmienten, según se ha señalado más arriba. La llaneza de Lope no es contraria a la dificultad del conceptismo, sino a la oscuridad de los seguidores de Góngora, a los culteranos. Es una claridad en el sentido de *perspicuitas*, que no está libre de complejidad. Prueba clara de este conceptismo es que Lope es un autor muy mencionado por Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* para ejemplificar los diferentes tipos de conceptos (pueden verse, por ejemplo, las innumerables notas al respecto de Pedraza en su edición de las *Rimas*, 1993-1994, Carreño, 2004a: 43-44, y Pérez Lasheras, 2010: 469-471). Como sentencia Arellano (2012b: 269-272) tras un exhaustivo análisis de las expresiones y la estructura profunda de la obra, «cada verso encubre una agudeza [...]. Lo más importante [...] es captar la estructura *aguda* de estas composiciones, la red de correspondencias mentales y de juegos verbales que hacen del *Burguillos* una enciclopedia del ingenio», y también: «El conceptismo se funda en técnicas de ocultación y multiplicación de sentidos. Leer el *Burguillos*, es, sin remedio, un ejercicio de búsqueda de lo que está oculto y de los múltiples sentidos con los que se juega».

El soneto de introducción a *La Gatomaquia*, de doña Teresa Verecundia a Tomé de Burguillos, que hemos visto al final del capítulo anterior, parodia los sonetos laudatorios que era costumbre incluir al principio de los libros en el Siglos de Oro. Con esta composición de Lope, que se esconde bajo pseudónimo femenino (Verecundia en latín significa «vergüenza»), se da paso a *La Gatomaquia*, a la que se proporciona, de este modo, carta de naturaleza, personalidad propia e independencia, en el conjunto de las *Rimas de Burguillos*. *La Gatomaquia*, que ha solido editarse sola (la última edición es la de Sánchez Jiménez en Vega, 2022), es, como vimos, un poema épico-burlesco de 2802 versos, que narra los amores de unos gatos. Marramaquiz ama a Zapaquilda, pero aparece Micifuf, la rapta y

disponenda bibliotheca de Francisco de Araoz, en la *Junta de libros* de Tomás Tamayo de Vargas, en una de las epístolas de l *Rítmica* de Caramuel (primer comentario a fondo del *Arte nuevo*; puede verse una reciente traducción del latín y edición por parte de Conde Parrado en Vega, 2016. Sobre la Epístola de Caramuel *vid.* Gillet, 1928 y Hernández Nieto, 1976), en el *Jardín de la elocuencia*: *flores que ofrece la retórica a los oradores, poetas y políticos* de José Antonio Hebrera y Esmir y en la *Bibliotheca Hispana Noua* de Nicolás Antonio (Rozas y Quilis, 1962; López Bueno, 2012: 111; Escobar, 2010: 158, 166 y 172; Pérez Lasheras, 2010: 469-471; Rico García, 2010: 117).

OLMEDO CLÁSICO

se casa con ella. Hay, según ya se ha explicado, parodia de la épica clásica (historia de Paris y Helena), de los poemas ariostescos, del gongorismo, del petrarquismo y Garcilaso, y de la comedia que Lope mismo practicó (*vid.* Pedraza, 1981a; Balcells, 1995; Torres, 2008b). También de su propia historia amorosa de juventud con Elena Osorio, que dos años antes había publicado ficcionalizada también en *La Dorotea*, pero que aquí aparece más distanciada aún, traspasando las aventuras a los gatos.

La fabulación de Burguillos en estos poemas tiene diversas funciones. En primer lugar Lope prueba un modo de experimentación lírica en el camino de una tendencia lúdica y auto-referencial, por lo que muchos de los poemas son, como hemos indicado, metapoéticos. En segundo lugar Burguillos justifica la postura de Lope sobre ciertos asuntos estéticos y personales, incluyendo el culteranismo y la necesidad de abandonar modelos anteriores, como el petrarquista. Además, Lope hace una autodefensa ante quienes considera sus oponentes y atacantes literarios, utilizando a Burguillos como forma de defensa e incluso de autoalabanza. Por último, el uso del heterónimo le permite escribir de una forma conscientemente juiciosa, a veces frustrada pero humorística, reflejando una madurez poética que es capaz de observar panorámicamente una carrera literaria de amplio recorrido en el centro del foco público. Burguillos le sirve a Lope como aliado ante sus enemigos en sus batallas literarias, le permite jugar a cierto juego de identidades literarias y personales y le ofrece la posibilidad de autojustificarse y criticar a otros (Mascia, 2001: 2).

Por todo esto sugerimos, con Torres (2008a: 282), que la creación de la figura de Burguillos es otra instancia de Lope en aras de problematizar la cuestión de la autoría y la propiedad textual, pues más que un mero juego de identidades textuales es un ejemplo extremo de subjetividad subversiva, y solo un paso más en toda una trayectoria de ambigüedades en las voces elocutivas, pseudónimos, autorías ocultas o reivindicadas y personalidades múltiples. Burguillos es una entidad esquizoide entre Lope y su contrario, entre la realidad y el deseo, entre la burla, la reivindicación y el desengaño. Es, además de una de las obras maestras de Lope aún, quizá, por reivindicar: el cierre, entre democríteo y heraclíteo, de toda una carrera, y el broche a una construcción autorial compleja y ramificada cuando ya no se atisbaban más caminos posibles.

LA AUTORÍA DESLIZADA EN LA INSTANCIA DEL NARRADOR

En apartados anteriores hemos señalado casos en los que Lope rescata o se apropia de la voz elocutiva de poemas líricos no confesionales, donde aparentemente era un otro el que enunciaba, y de fragmentos de sus obras dramáticas, adueñándose de parlamentos de sus personajes para mostrar sus ideas, quejas o anécdotas biográficas. Esta estrategia de marcación de la huella autorial está también muy presente en sus obras narrativas, tanto en prosa como en verso, donde el narrador se desvía en ocasiones del camino de la impersonalidad y del carácter ficcional de su entidad narrativa para acercarse a la voz, las preocupaciones o la biografía de Lope. Esta práctica, presente en muchas de sus obras, no es un simple error de un autor primerizo en un género secundario para sus propósitos (muchas de estas obras fueron los grandes proyectos de Lope para convertirse en el autor que quería ser y por

OLMEDO CLÁSICO

el que quería ser reconocido), sino que es una estrategia consciente que él mismo refiere y nombra, refiriéndose con el nombre de «intercolunios» a las digresiones que en sus novelas llevará a cabo (Vega, 2002d: 220).

Ya en *Arcadia. Prosas y versos* (1598), donde Lope nos decía que a cuenta de los amores ajenos había llorado los suyos, las partes narrativas nos muestran un desdoblamiento entre el narrador y un autor implícito que tomaría las decisiones estructurales, genéricas, temáticas o estilísticas. Lope se proyecta en un narrador que dirige el conjunto de la trama y la explica o justifica mediante expresiones como «sabed», a través de las cuales relata sus historias a un auditorio que no nos ha sido presentado. Esta separación se hace patente cuando el narrador comenta, e incluso se burla, de las decisiones del autor implícito: como ya dijimos, al inicio el narrador se disculpa ante los lectores tras la extensa descripción del espacio arcádico explicando que es obligada convención genérica, y se burla de la erudita «Exposición de los nombres poéticos e históricos contenidos en este libro», que comenta humorísticamente (*vid.* Sánchez Jiménez en Vega, 2012a: 51). Estos dos ejemplos nos muestran a un autor implícito no representado en algunas ocasiones (en el caso de la *excusatio* por la descripción) y representado en otras (toda la «Exposición» puede entenderse como un elemento paratextual que ya no recae en el narrador, sino que sería un contenido expuesto por una voz superior a él y de la que este se burla [«es una filosofía harto ridícula»]).

Ante esta suerte de lengua bífida una pregunta interesante es cuál de las dos instancias textuales se corresponde con Lope. Sin embargo, la pregunta no tiene solución sencilla, puesto que la voz del narrador está controlada por el autor implícito y es esta instancia la que guía los comentarios jocosos sobre sus decisiones. La aparente paradoja no se resuelve en el discernimiento de dónde situar al Lope autor real en cada momento, sino en la comprensión del carácter ambiguo, complejo y proteico de su *poiesis*. Lope quiere mostrar su lado erudito y sabio para prestigiarse como poeta, pero lo hace con una erudición de acarreo (*vid.* Sendín, 2001), y quiere a su vez mantener la naturalidad y contravenir las convenciones con un humor autoirónico a través de los comentarios de su narrador. Mientras tanto, sus personajes bucólicos, dentro de la convención de los pastores refinados, discuten sobre la poesía como ciencia que acoge todas las demás. Como vemos, la autoría del Fénix en la *Arcadia* no transcurre en una sola dirección, y lleva a cabo diversas estrategias multidireccionales a través de sus diferentes instancias textuales (narrador, autor implícito representado en la «Exposición», personajes).

La trasposición a lo divino de la *Arcadia* realizada unos años después, *Los pastores de Belén* (1612), contiene continuas *amplificationes* que son fundamentales en el desarrollo de esta pastoral. Además, Montero Reguera (2008: 212) habla del fuerte contenido autobiográfico de la obra. Sobejano (1978: 478) explica que dentro de la técnica amplificativa «las digresiones trasladan la atención desde el asunto religioso a otros puramente humanos, pero su función más notable es la construcción conversacional: más abundantes que las digresiones son las alusiones al riesgo de digresar». Son frecuentes la introducción de juegos, las conversaciones poco habituales entre pastores, la competencia en distintas habilidades, los enigmas y emblemas explicados y las exposiciones eruditas, y

OLMEDO CLÁSICO

sobre todo la inclusión de poemas, todo ello mezclado con historias de amores (sorprenden las cuatro historias de poco sutil erotismo al inicio), la línea argumental principal del Nacimiento, y la conjunción de varios paranarradores en el relato, formando una obra de autoría polifónica (*vid.* Yndurain, 1962: 19). Destacan aquí las «fórmulas de excusa y retorno» contra la monotonía de la línea argumental principal, que además era conocida de todos (el Nacimiento de Jesús). Los participantes de las conversaciones reclaman la vuelta a la historia principal en varias ocasiones: «Dejad esas digresiones», «el Rústico porfiaba que el paréntesis había sido breve y piadoso», «pero prosiga el Rústico su juego, no se quejen estas zagalas de nuestras digresiones», o «Mas no se nos vaya el juego de las manos con estas digresiones» (Vega, 1998: 185, 192, 194 y 266). Igualmente frecuentes son las fórmulas de introducción o terminación, necesarias para esta estrategia de discontinuidad, que pueden convertirse igualmente en monótonas, por previsibles y por el convencionalismo en el que incurren (Sobejano, 1978: 479).

La Dragontea (1598), publicada el mismo año que la *Arcadia*, pretende ser una epopeya nacional basada en hechos históricos muy recientes (lo que contradice la preceptiva de Tasso y la épica clásica [Wright, 2001c: 24-25]) y realizada probablemente por encargo (*vid.* Sánchez Jiménez en Vega, 2007: 70-71). En ella Lope narra, a modo de relato historial en verso, la victoria de los héroes católicos españoles (Suárez de Amaya y Hurtado de Mendoza, entre otros) frente al inglés sir Francis Drake en el contexto de las expediciones americanas de la armada inglesa y las guerras angloespañolas de finales del siglo XVI. La obra serviría para ensalzar estas figuras heroicas y reclamar para ellas el premio merecido ante el monarca (el dedicatario de la obra es el futuro rey Felipe III), y, en paralelo, el de las plumas que narran dichas hazañas, en este caso la del mismo Lope, que ruega el mecenazgo regio. La epopeya tuvo, sin embargo, problemas para ser publicada, tras denegarse el permiso para que apareciera en el reino de Castilla, y solo pudo llegar a imprenta en Valencia, siendo prohibidos y retirados los ejemplares que llegaron en letras de molde a Castilla. La causa de esta denegación puede tener que ver con con dos elementos: por un lado, la obra de Lope se contradice con la versión del que era vigente historiador oficial de Indias, Antonio de Herrera, y esto hace que la epopeya americana sobre el último viaje de Drake suponga un peldaño en la carrera de Lope hacia el puesto de cronista. Por otro lado, Lope ensalza a algunos de los participantes (Suárez de Amaya) y coloca en un lugar secundario a otros (Alonso de Sotomayor, quien se había llevado el mérito de cara a la corona española), lo que llevaría a controversias y luchas por el poder y capital simbólico de la victoria española dentro de la corte (*vid.* Sánchez Jiménez en Vega, 2007: 47-48 y Wright, 2001a).

La diégesis se ve interrumpida por intromisiones del narrador, quien deja de lado la tercera persona que narra los hechos para intervenir en primera o segunda persona. Esto se lleva a cabo dejando clara desde el inicio la identificación entre el sujeto de la intromisión y el autor real. Para ello utiliza la dilogía con su apellido: «Y, para presentalle a Vuestra Alteza, / entre fértiles Vegas ha escogido / la de fruta y de flor más abundante» (Vega, 2007: 127), «éste dirá mejor de vuestra Cueva, / que es monte de Helicona soberano, / gran don Beltrán, que no mi Vega humilde, / que apenas soy de aquellas

OLMEDO CLÁSICO

letras tilde» (Vega, 2007: 253-254). Además, recurre a su biografía para mostrar la cercanía con la materia relatada: «Soldados de la nave en que yo iba / a Ingalaterra aquí me lo han contado» (Vega, 2007: 489).

La mayoría de las intromisiones, sin embargo, tienen que ver con el amor, y la condición de poeta enamorado del narrador-autor, que se hacen presentes en una narración que nada tendría que ver en principio con él: «Déjeme un rato amor, afloje el arco, / esté en su fuerza un hora el albedrío, / no demos con el roto humilde barco / en la arena crüel de algún bajío» (Vega, 2007: 147-148). Más adelante la intromisión en relación al amor se repite con una alocución directa a este (segunda estrofa) y una personalización en su propia historia vital (tercera estrofa, aunque en la primera estrofa un verso lo adelanta: «como lo saben bien mis esperanzas»), para, finalmente, en los dos últimos versos, desviar el relato a la acción principal, y exponer que no es sobre sus amores sobre lo que tratarán los versos siguientes, sino sobre los de la mujer de Áquines («No soy yo, Amor, que una mujer hermosa / está de tu mudanza querellosa») (Vega, 2007: 296-298).

Otro tipo de intromisiones tienen que ver con la petición de premio para los héroes y quienes hacen llegar a oídos del resto de la nación sus hazañas. Habiendo dejado claro Lope que él mismo es el narrador que nos acerca las aventuras de la Armada española, se queja de la falta de mecenazgo de los poetas, alternando la tercera persona con la primera y la segunda. Aun así, vemos un ejercicio de autoconsciencia narrativa, al cuestionar la digresión que acaba de plantear («Mas, ¿dónde voy, las cuerdas destempladas, / tan lejos del oráculo de Cumas?») (Vega, 2007: 311-312).

Por último, otra serie de intromisiones en las que se impone el «yo» unen a este con España y sus victorias y convierten al autor en el centro, y de este modo, en el héroe de la historia (Wright, 2001c: 32): «Tiempo vendrá que cante en otra lira / con otro plectro, si lo quiere el cielo, / el valor español que al mundo admira, / con fuerza del amor del patrio suelo» y «Ocúpense mil cisnes en historias / de heroicas y católicas hazañas, / para que resplandezcan las memorias, / que pudieran hallar nuevas Españas: / cante la fama triunfos, y victorias / del Príncipe de Asturias y Montañas, / y yo, Señor, tus alabanzas diga / mientras el Sol su eclíptica prosiga» (Vega, 2007: 471 y 545). El engrandecimiento de la patria de los Habsburgo se ve condicionado por ser Lope el cronista de sus hazañas, de modo que la interrupción está entre la solicitud y la candidatura a cronista en el núcleo de la acción que la avala.

En el *Isidro. Poema castellano* (1599) también hay intromisiones de la voz narrativa que pueden contemplarse dentro de esta misma estrategia de creación del rastro autorial. La narración de la vida y las vicisitudes del labrador madrileño en su camino a la santidad se ve interrumpida por alusiones de la voz narradora a sí misma, enunciaciones en primera persona, momento en que el narrador traza una identificación con el Lope autor, pues las referencias se corresponden a la realidad de este o a la imagen que venía proyectando de sí mismo. En el canto VII, por ejemplo, la narración se abre con una de esas intromisiones, que se emparenta con la imagen de Lope como poeta enamorado difundida ampliamente hasta ese momento. El narrador emite quejas sobre la tiranía del amor, parte ineludible del destino del poeta, por mucho que su voluntad se conduzca a las más sagradas tareas (el libro del futuro

OLMEDO CLÁSICO

santo que le ocupa) (*vid.* Sánchez Jiménez en Vega, 2010d: 37). Lo hace dirigiéndose a él en segunda persona y concretando en su biografía e intimidad los alegatos con los que abre el canto: «Amor ¿quién te trujo aquí, / cuando más lejos, tirano, / estaba mi pluma y mano / de mezclar aquí por ti / lo divino a lo profano? / Si en este templo guardado, / huyendo de tu cuidado, / me acogí de tu rigor, / ¿por qué no me vale, amor, / la inmunidad del sagrado?» (Vega, 2010d: 458). Lo que observamos aquí es la apropiación por parte de Lope de la voz y figura del narrador, lo que repetirá en varias ocasiones a lo largo de la obra, con diferentes intereses.

Utiliza también su carrera para marcar la identidad, a través de la alusión a personajes muy extendidos de sus romances juveniles junto a la primera persona: «Quitome otro amor los bríos, / después de mil desafíos, / trofeos verdes y azules / de Zaides y de Gazules, / moros enemigos míos» (Vega, 2010d: 426). La imagen o pose de nacionalismo lingüístico y sencillez antirretórica de su creación también aparece como elemento de enlace con el autor: «Mas ya es tiempo, musa mía, / no retórica ni vana, / sino humilde y castellana, / que con humilde osadía / paséis el punto de humana» (Vega, 2010d: 483).

Si en los ejemplos anteriores lanzaba sus quejas al amor para mostrar su arrepentimiento y su deseo de enmienda con el libro sacro que escribe, o utilizaba sus personajes o su asentada imagen de autor, en otras ocasiones la intromisión autorial sirve a los efectos de la comparación de Lope con Isidro. El símil se establece por ser ambos madrileños e ignorantes (Vega, 2010d: 317), ser blanco de la envidia de otros (Vega, 2010d: 332, 433 y 584), o merecer el premio de los lectores por igual (Vega, 2010d: 633). La voluntad de identificación del narrador con Lope se muestra además con el juego de palabras con el apellido, que utilizará en varios momentos de su carrera, y que aprovecha igualmente para unir madrileñismo, origen humilde y merecimiento de favor, como en la «Canción en loor de San Isidro de Madrid dirigida a N.ª S.ª de los Dolores», que sitúa como cierre del *Isidro*: «Y yo, Vega nacida humildemente / en estos campos de tus pies pisados, / merezca tu favor, que, con más gloria, / a tu cielo mis hombros levantados / […] yo, el labrador grosero, / tú, el verdadero cortesano, Isidro» (Vega, 2010d: 645).

Por último, Lope hace uso del comentario metaliterario apuntando a cómo la longitud de su digresión puede importunar al lector (*vid.* Sánchez Jiménez en Vega, 2010d: 429), como repetirá en algunas de sus *novellas*, según veremos. Al igual que la *Arcadia*, el *Isidro* consta de una serie de elementos entre lo textual y lo paratextual que sirven al propósito de prestigiar al autor mediante el acercamiento de la obra a la epopeya erudita, pero que chocan frontalmente con la autorrepresentación de poeta humilde e incluso ignorante del narrador (representado, como hemos visto, con el Lope autor). En el *Isidro*, las acotaciones marginales no son meras referencias eruditas. En casi todos los casos son la fuente real de los versos que acotan, y en esos versos lo que hace Lope es poner en forma poética «castellana» lo que dice la fuente, casi siempre latina (*vid.* Conde Parrado, 2018).

La inclusión de la lista de autores, las apostillas bibliográficas que glosan todo el texto y que marcan las fuentes, han de ser entendidas como pre-textos y post-textos del autor

OLMEDO CLÁSICO

implícito representado que articula la obra por encima del narrador. Lope se representa textualmente, pero fuera de la voz narrativa literaria a través de estos añadidos eruditos con un propósito, y lo hace a través de su narrador con otro distinto. El primer elemento concierne a lo genérico (la necesidad de inscribir su obra en un género prestigiado para ganar el favor de cierto público y desviar la fama que ostentaba hacia otros caminos) y a una imagen autorial ligada a un concepto de la poesía y el poeta (como aglutinadora de todas las ciencias, y el poeta como humanista cristiano), y el segundo, el narrador, atañe al *ethos*, a la construcción autorial a través de la voz elocutiva, que se inscribe en el centro mismo del propio texto. A este respecto, Lope quiere que su voz se represente humilde y castellana-madrileña por concordancia con el contenido de la obra, y para continuar decorosamente con la imagen que venía proyectando.

La hermosura de Angélica (1602) sigue de cerca los pasos del *Orlando furioso* de Ariosto, no solo a través de la temática y el argumento y personajes, sino especialmente en las características de su narrador y sus intromisiones. Si bien la voz narrativa de la épica clásica era abstracta y tendía a la tercera persona en el relato de los hechos, el *romanzo* renacentista de Ariosto se construye de forma peculiar en lo que a esto respecta, pues lleva al extremo la innovación de Matteo Boiardo utilizando una voz narrativa persistente y concreta, que se identifica con el poeta mismo. El narrador de la obra italiana interviene al final de casi todos los cantos para mostrar su estado de ánimo o pedir la atención del lector. Aparece, además, dialogando con su dedicatario, introduce intervenciones metanarrativas y numerosas defensas, a veces irónicas, de la credibilidad de su obra, y por último, se autopresenta como un amante al estilo petrarquista (Sánchez Jiménez, 2006: 60). *La hermosura de Ángélica* de Lope tiene una deuda con este innovador *romanzo* italiano, como Lope mismo confiesa en el prólogo, y textualmente esto se observa en los comentarios metanarrativos que Lope imita de Ariosto, citando en varias ocasiones la «tela» o «tapiz» ariostesco («Por esto digo que esta varia tela / me lleva agora al reino de Granada» [Vega, 2005a: 496]), y sobre todo en la autorrepresentación autorial como narrador-enamorado (Sánchez Jiménez, 2006: 61-62).

Quizá este tipo de narrador enamorado ariostesco fuera lo que más llamó la atención a Lope de la obra de la que parte, pero no hay que olvidar que en sus dos obras inmediatamente anteriores hemos visto ya numerosas interrupciones en las que el Fénix se proyecta en la narración como enamorado, interrumpiendo con digresiones amorosas su narración, fuera esta bélica o sacra, y que la identificación consciente del autor con la voz enunciadora del enamorado es muy característica de la lírica lopesca, como hemos visto en capítulos anteriores. La atención que presta, por tanto, al tipo de poeta-narrador de Ariosto puede entenderse no tanto como una imitación del romancista italiano —menos aún teniendo en cuenta que el tono confesional y autobiográfico del narrador estaba presente ya en la ficción sentimental española medieval y en la materia morisca y arcádica (*vid.* Trambaioli en Vega, 2005a: 84)—, sino como una confirmación de lo que Lope ya venía practicando en sus obras narrativas más serias, avalado desde aquí por el autor clásico italiano y su prestigio en el género épico.

Lo que observamos en estos relatos de Lope en los que aparecen digresiones y alusiones

OLMEDO CLÁSICO

autorreferenciales, donde el autor se proyecta con una imagen específica, generalmente de enamorado, y sobre todo donde se representa relatando, es el tipo de narrador fenoménico que se nombra a sí mismo y se introduce narrando a través de verbos *dicendi* (recordemos el comienzo del *Orlando furioso*, que Ariosto imita claramente del primer verso de la *Eneida* de Virgilio: «Las damas, héroes, armas, el decoro, amor, audaces obras ahora *canto*» [la cursiva es nuestra]). La distinción entre narrador fenoménico y nouménico es útil para entender la presencia autorial de Lope en *La hermosura de Angélica* y el resto de relatos que comentamos. El narrador fenoménico es aquel que justifica la causa o circunstancias de la enunciación y hace explícita la narración a través de su autorrepresentación en el acto de relatar o de la expresión dirigida directamente al narratario. El nouménico, por su parte, narra sin hacerse notar, poniendo el foco en lo narrado y no en la narración o en sí mismo (Villanueva, 1989: 32-38; Cabo Aseguinolaza y Do Cebreiro, 2006: 195-198). Lope crea la fenomenicidad al justificar su relato por la belleza de Lucinda, inevitablemente comparada con la de Angélica (abre así el camino de una interpretación de la obra como literatura paramimética[88], aquella en la que el mundo ficcional se crea como un modelo alegórico o metafórico de unas relaciones empíricas), se dirige directamente a Felipe III, el narratario de la obra («No os espanten, Señor, las digresiones»), y narra introduciéndose a sí mismo a través de verbos de lengua de un narrador que no esconde su tarea, sino que la justifica a cada paso como efecto del amor que le mueve («Mas ¿cómo podré yo llamar tiranos / aquellos ojos por quien vivo y muero?»).

José Lara Garrido (1981: 192) explica con precisión cómo en un primer momento el proyecto de esta obra de épica culta de Lope estaba esbozado como una obra nacional(ista) en la que primaran las hazañas bélicas, pero Lope no pudo evitar que sus versos tendieran hacia el amor novelesco, y esta materia amorosa del segundo proyecto le permitió a Lope el abandono de la neutralidad narrativa y su inserción en la narración como instancia activa, como término de comparación que se va acercando a la materia amorosa novelesca hasta fundirse en ella. Con esta estrategia de incursiones la irrupción del narrador se coloca en el centro del relato, y la unión entre la vida de Lope y el relato del poema se hace compleja y se refleja bien en las redondillas preliminares de la obra: «No volváis mi canto en lloro, / una pintura envidiando, / que me volveréis Orlando / habiendo sido Medoro; / volved a estar bien conmigo, / pues nunca me ayude Dios, / si no he sacado de vos / cuanto de Angélica digo» (Vega, 2005a: 193). Es decir, que la hermosura de Angélica se parangona a la de Lucinda igual que Lope lo hace con Medoro, ahora ya convertido en Orlando, el narrador que nos relata su historia amorosa con Angélica. Las alusiones a Camila Lucinda (Micaela de Luján) se entremezclan con los recuerdos de otros amores primeros, los de Elena. En general, las referencias metaliterarias sobre los amores con la Osorio han sido entendidas como un camino hacia la acción en prosa de su época final, considerando esta

88 Trambaioli entiende como enunciaciones paramiméticas las interrupciones y digresiones del narrador identificado con Lope de la obra (en Vega, 2005a: 122).

OLMEDO CLÁSICO

obra una pre-*Dorotea* (Trambaioli en Vega, 2005a: 44-45).

Las intervenciones de una voz cercana o identificable con la de Lope enamorado son constantes, e interrumpen la narración de las acciones de los personajes para virar hacia sí mismo —tornando la obra hacia el género lírico— o hacia reflexiones generales sobre la vivencia amorosa. Sigue así el patrón de la voz narrativa ariostesca, pero introduciéndose en el inicio de los cantos en lugar de al final, como era más habitual en el *Orlando furioso*. Lo hace también en los comentarios metanarrativos sobre sus intervenciones digresivas de tema amoroso: «No os espanten, Señor, las digresiones, / que como describir de todo punto / de una mujer las bellas perfeciones / ha sido de mis versos el asunto, / es fuerza aprovechar las ocasiones / para que del angélico trasunto / se esfuercen los colores necesarios, / que todo se conoce por contrarios» (Vega, 2005a: 276).

La fenomenicidad del relato de la que hablábamos anteriormente se reitera en el género de la narración bizantina[89] en *El peregrino en su patria* (1604): «la de este Peregrino que os refiero…» (Vega, 1973: 142). Aquí el autor interviene guiando la narración o poniendo en duda su propio procedimiento. Volvemos a encontrar los verbos *dicendi* («llegando los peregrinos que os digo a una pequeña aldea…» [Vega, 1973: 158]), la alusión autorreferencial y a la propia enunciación («determinó tomar el camino de Monserrate, dejando la famosa e ínclita ciudad de Barcelona, y yo de poner fin a su primero libro con este enigma, para que juzgue quien me escucha si es amor» [Vega, 1973: 143], «un enigma, con que puso fin a su deseo y yo con su descripción al tercer libro» [Vega, 1973: 332] o «Y así, pues ellos cuelgan en el templo de la Fortuna sus bordones, yo la pluma en el de la Fama con que he escrito sus desdichas» [Vega, 1973: 481]), la muestra del control sobre el relato («iba entonces camino de Valencia y a su tiempo os dirá la historia qué fin tuvieron aquellas lágrimas» [Vega, 1973: 145]) y la inclusión del yo como garante de la veracidad de lo narrado («Todas estas sentencias visten el alma del Peregrino en su patria, cuyas fortunas refiero como testigo de las mayores» [Vega, 1973: 236]), preocupación que se repite a lo largo de la obra, como en «Muchos que ignoran la calidad de los espíritus, su naturaleza y condiciones, tendrán esta historia mía por fábula…» (Vega, 1973: 445), donde justifica la verosimilitud de su historia (el peregrino durmiendo en la posada, con los caballos y hombres que entran en su alcoba y cogen sus joyas, etc.). Además, realiza comentarios sobre su propia narración, lo que recuerda de nuevo a las *Novelas a Marcia Leonarda* (González Rovira, 1996: 244) («estuvo algunos días padeciendo a cuenta suya tantas descomodidades, que es imposible decirlas, ni cabe en la brevedad de nuestra historia exagerarlas» [Vega, 1973: 281] o «pero como a mí no me toca el disculparla, sino la prosecución de la narración propuesta, para volver a ello sólo digo que me lastima su nuevo pensamiento, porque aunque fuera posible, no hallara Nise género de esperanza de remedio…» [Vega, 1973: 423]), y sobre consideraciones generales de poética e historia: «Si al poeta heroico le conviene el argumento

[89] La inclusión del *Peregrino* en el género de la novela bizantina concita dudas tanto por la religiosidad de las experiencias de los protagonistas (Lara Garrido, 2004: 96-97) como por ser el peregrinaje dentro de la propia patria española, la de los personajes así como la del autor.

verdadero, ¿con cuánta más razón le convendrá al histórico? Y si esta opinión en la poesía tiene pareceres contrarios, a la historia ninguno le niega que la verdad sea su fundamento» (Vega, 1973: 334). No falta tampoco la alusión a sus propias digresiones en relación a su extensión y la preocupación por la recepción de la obra, como veíamos también en *La hermosura de Angélica*, quizá tomado del *Orlando furioso*, donde Ariosto introduce ya este tipo de referencias.

Como vemos, la intromisión del narrador-autor es constante. La identificación con Lope o con la imagen que este quería proyectar es clara aquí en ciertos juicios que se observan en la narración, como en «el padre culpaba al enamorado mozo, a mi parecer inculpable, porque, como el Filósofo [Aristóteles] dice, …» (Vega, 1973: 470), o «esta santa y venerable Inquisición» (Vega, 1973: 148).

Lo que resulta particular en *El peregrino en su patria* es la mezcla entre la identificación consciente del narrador con el autor, como hemos señalado, y la identificación con su protagonista, el peregrino, a través de los paratextos. Esta estrategia es paradójica en tanto el narrador relata en tercera persona, y no se identifica durante la narración con el personaje, sino que en el relato ambos mantienen su autonomía. Por si fuera poco, el narrador heterodiegético se presenta en ocasiones (a partir del libro III) como testigo presencial de las acciones de Pánfilo (González Rovira, 1996: 240). Este amigo del autor (Avalle-Arce, 2004: 76) es el protagonista con el que se identifica en otros niveles narrativos («cuyas fortunas refiero como testigo de las mayores» [Vega, 1973: 236]) y que por otro lado se nos presenta como un galán de comedia[90] (González Rovira, 1996: 243-245). En otros momentos el narrador aparece, sin embargo, como destinatario de un relato primario de Pánfilo al que no asiste el lector: «me lo decía a mí» (Vega, 1973: 354), «Acuérdome, en este punto de haber oído decir muchas veces a Pánfilo» (Vega, 1973: 450). El narrador es, por tanto, a veces Pánfilo mismo, otras testigo de las acciones de este, y otras el oyente de sus historias. Se produce en este sentido un cambio de focalización, pues en los primeros libros el narrador es heterodiegético y omnisciente, refiriéndose desde el principio a la historia como elemento externo que él se limita a relatarnos, ajeno totalmente a la acción, y variando desde cierto momento de la obra hacia un narrador testigo. Del mismo modo cambia la persona gramatical de una primera del singular a una tercera o una primera del plural, y lo mismo ocurre con el tiempo verbal, trasladándose a su antojo desde el pasado al presente (*vid.* González Rovira, 2004: 142-143).

Además, las diversas aventuras cuentan a lo largo de la trama con varios paranarradores que muestran una multiplicidad de puntos de vista al servicio de la *variatio* y el deleite del lector. Un buen ejemplo puede ser el personaje de Celio, que pasa de contar su propia historia a relatar la de Pánfilo al propio Pánfilo (González Rovira, 2004: 143). Lope se autorrepresenta como peregrino en la imagen de la portada (Cayuela, 2009: 383), produciendo una

[90] La interpretación de *El peregrino en su patria* como una aleación de la novela bizantina con la comedia de capa y espada es controvertida. Mientras Vilanova la defiende como tal (2004: 154), seguido por González Rovira (1996, 2004), Serés (2004: 89) niega que así sea.

OLMEDO CLÁSICO

autoestilización (Ehrlicher, 2012); lo hace también a través de la inscripción «*Aut unicus aut peregrinus*», y a través de terceros, en las palabras de Juan de Piña: «Si el peregrino gallardo / de este libro es proprio nombre, / y para eterno renombre, / Lope de Vega o Belardo» (Vega, 1973: 65). En el texto de la novela continúa el juego paralelístico con el nombre-homenaje del protagonista, Pánfilo de Luján, que recuerda a Micaela de Luján, en esos años centro de sus pasiones amorosas, y la bella epístola poética «Serrana hermosa» en el libro IV, que es una de las principales huellas autobiográficas de la obra, junto a la recreación de los amores con Elena Osorio en el libro II (en este sentido la novela sería una pre-*Dorotea* más). De esta forma, mediante la doble identificación, Lope se erige protagonista de la historia (peregrino) y del relato (narrador).

Se añade, además, la introducción en los paratextos del listado de comedias que pretendía atajar la usurpación y mostrar orgullosamente su fértil creación, precisamente el mismo año en que se publicó la primera *Parte de comedias* atribuida a Lope. Esta añadidura dentro del prólogo sería una inscripción autorial a otro nivel superpuesta a las de narrador y protagonista. Nos parece evidente que la instancia autorial del listado de comedias no es el narrador de la historia del peregrino, un elemento más en la ruptura que supone la novela en el género clásico bizantino.

La inclusión de un auto sacramental en cuatro de sus cinco libros, junto a las moralidades, poemas religiosos y la profusa erudición profana y sacra del prólogo son otros elementos que van perfilando una configuración autorial de andamiaje múltiple. Los diferentes niveles autoriales sirven a distintos intereses y cada acción en la que Lope se inscribe en su obra se realiza desde una concreta intencionalidad.

La *Jerusalén conquistada, epopeya trágica* (1609) es otra obra épica[91], centrada en la narración de la Tercera Cruzada, escrita en octavas reales, compuesta por veinte libros (en el prólogo a las *Rimas* de 1604 había anunciado dieciséis) y donde se introduce la más que improbable presencia de Alfonso VIII de Castilla en dicha cruzada. La obra se dedica a Felipe III y tiene el siguiente propósito: «yo le he escrito con animo de servir a mi patria tan ofendida siempre de los historiadores estrangeros» (Vega, 1777b, XIV: XIV). Pretende ser continuadora de la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso (para la relación con la obra del italiano *vid.* Gariolo, 2005). Sin embargo, aunque Tasso apenas interviene en su narración, excepto por una mínima figuración autorial en la que se refiere al Tasso histórico mediante la imagen tópica del náufrago, Lope crea una epopeya que se caracteriza por la autorrepresentación del autor, es decir, imita una materia histórica propia de Tasso pero identificando narrador y autor, a la manera narrativa de Ariosto, que también él

[91] Le da Lope el nombre de epopeya, según anuncia en el prólogo, por lo siguiente: «ahora en mi Epopeya. Hele dado este nombre, por no ponerme en disputa en tanta variedad de opiniones sobre esta voz *Poema*, aunque ya tan recibida que el Tasso escribió un discurso de sus preceptos» (Vega, 1777b: XXIV). Carreño explica que «Toma el subtítulo, explica en el *Arte nuevo de hacer comedias*, que incluye en las *Rimas* de 1609, de la *Iliada*, «a cuya imitación llamé epopeya / a mi Jerusalén, y añadí trágica» (vv. 91-92)» (2003a: IX). En cuanto a «trágica», Florence d'Artois (2006: 19-20) argumentó que la *tragicidad* no se explica solo por esta *inventio* fúnebre y que la unión entre tragedia y epopeya estaba ya en la *Poética* de Aristóteles.

OLMEDO CLÁSICO

había practicado ya anteriormente, como hemos visto (Sánchez Jiménez, 2018: 190).

La voz narrativa comienza la obra utilizando la primera persona y explicitando doblemente en un quiasmo su acto de cantar («Yo canto el zelo y las hazañas canto / de aquel varon soldado y peregrino» [Vega, 1777b, XIV: 3]), se autoconfigura en su origen madrileño (1777b, XIV: 198-199), en haber sido desterrado, extranjero (peregrino) en su patria, perseguido por la envidia (1777b, XV: 345), incluso anunciando su edad, treinta y ocho años (*vid.* Sánchez-Jiménez, 2006: 65-67). La voz narrativa se nombra a sí misma o habla en segunda persona a la patria, a Jerusalén (1777b, XIV: 40), a Cristo (1777b, XIV: 46), a Castilla (1777b, XIV: 49), etc.; da paso a los discursos de otros con verbos *dicendi* («dixo», «dice») o se dirige a sus propios personajes (1777b, XIV: 36).

Además, son constantes las interrupciones de la narración principal con digresiones amorosas y apariciones de su amada. Tanto es así que se conserva un testimonio de la época, anotado en un ejemplar que manejó Entrambasaguas, que critica este modo de actuar: «Estas octauas que dize esta pastora son fuera de la Historia y propósito, pues non haze mención dello más» (en Sánchez Jiménez, 2006: 68). También Mártir Rizo señaló en su época las extensas digresiones, no solo amorosas, a veces eruditas, fastidiosas, sobre todo en los cantos finales (*vid.* Carreño, 2003a: XII). Señala Carreño (2003a: XXVI) que «Lope desborda su propuesta: episodios secundarios, digresiones, extensas enumeraciones, descripciones prolíficas», y es que en ello no sigue a su modelo, Tasso, quien cumple con pulcritud los preceptos aristotélicos, sino que, como en las comedias, aboga por la libertad del talento, no sujeto a las normas (Vega: 1777b, XV: 283).

Hay momentos en los que el narrador parece darse cuenta y afirmar que los interludios amorosos no son de recibo en una obra de esas características, oponiendo el suave y melodioso instrumento del amor, probablemente la lira, a la trompeta belicosa de la épica. Pero, para poder reconocerlo, ya se ha tenido que producir la interrupción de nuevo para centrarse en sí mismo y su propio ejercicio narrativo, al estilo de Ariosto y de *La hermosura de Angélica*. Y es que en ambas obras, *La hermosura de Angélica* y *La Jerusalén conquistada*, Lope lleva a cabo una autorrepresentación similar, en la misma línea de los romances de juventud y de las *Rimas*, pues invita al lector a identificar narrador y autor con la inclusión de alusiones biográficas personales, como hiciera con las instancias de poeta y autor en esas obras líricas anteriores (Sánchez-Jiménez, 2006: 67-68).

No faltan en esta epopeya nacional, además, las notas eruditas tan habituales en Lope. En ellas escribe en tercera persona, también en las notas marginales («Llama *Sol* al oro, y solícito *Per Metonymiam, quia solicitos facit*» (Vega, 1777b, XIV: 495), e interviene no solo de forma objetiva. Utiliza también adjetivación: «Tiberiades, Ciudad de Galilea, donde Christo hizo aquel estupendo milagro de los panes» (1777b, XIV: 479); o la varias veces repetida expresión «Apposita Allegoria», que caracteriza ciertos pasajes como alegoría apropiada con unos términos latinos que parecen dar formalidad clásica a unas apostillas subjetivas (Vega, 1777b, XIV: 482, 487, 506, 523, 524, y 554; XV: 350, 352,

OLMEDO CLÁSICO

360 y 392)[92]. Hay notas que son comentarios, *amplificationes*, o interpretaciones críticas más que explicativas, que parecen digresiones del discurso en los márgenes (marco el texto en cursiva y las apostillas en redonda): «*De un sol que al Cielo nace, a España espira*: Allegoricé por el Rey PHELIPE II, el Prudente» (Vega, 1777b, XIV: 475), «*Que de envidia de ver reinar a Guido*. ¡Qué bien pintó Tiberio la envidia!» (Vega, 1777b, XIV: 479), «*un esquadrón de bárbaros vencido*. Aqui escribe Nicetas, que un Tudesco dió una cuchillada a un Moro que le cortó desde la cabeza hasta el arzón del caballo: qué hermosa cuchillada!» (1777b, XIV: 509), «El vulgo es facil en creer, y siempre lo peor» (1777b, XIV: 531), «Pocos hombres confiessan sus años, mugeres ninguna» (1777b, XIV: 510). La sensación en la lectura es la de que Lope continúa el discurso del cuerpo del texto en la nota, o aprovecha los *marginalia* para el comentario moral, que mezcla con aclaraciones técnicas de las figuras literarias que hay en su discurso, aclaraciones explicativas de elementos contextuales, o escolios o citas de autores, muchas de ellas sacadas de compendios como los *Ephiteta* de Ravisius Textor o la *Picta poesis Ovidiana* de Niklaus Reusner (*vid.* Conde Parrado, 2017).

Lope se adelanta en las apostillas a hacerse a sí mismo el comentario, por más que escueto y hasta telegráfico, que seguramente nadie le escribiría, al estilo del que hicieran Herrera y el Brocense sobre Garcilaso y que harían años después Salcedo Coronel o Pellicer a la poesía de Góngora. Ante la falta de comentarios de sus contemporáneos a su obra (*vid.* Carreño, 2010b) y las críticas feroces o murmuraciones negativas de algunos de sus contrincantes, le basta a Lope él mismo para autocanonizarse también por esa vía. No olvidemos que seguramente para él, en esos momentos, la *Jerusalén* era su *opus maximum*, la obra en que tenía puestas más esperanzas de triunfo y gloria literarios. De modo que ya se la ofrecía, como por él mismo o como por otro, comentada al lector, sin que nadie pudiera husmear en ella, corriendo el riesgo de malentenderla y desvirtuarla. Controlaba así (o, al menos, guiaba), creería él, incluso el proceso de recepción y hermenéutica de su propia obra, de manera que nada se escapara.

La corona trágica. Vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuarda (1627), biografía de la reina escocesa en forma de poema épico, es una de sus obras finales que contienen también autorrepresentación autorial e inclusiones biográficas en una narración que en principio nada tendría que ver con el *yo* de Lope. Christian Giaffreda explica cómo la obra sobre María Estuardo, de estilo bastante gongorino, se caracteriza por el fuerte autobiografismo que rompe la simetría del poema épico, por la fuerte presencia del yo autorial, la constante intrusión del autor en su obra mediante comentarios metatextuales, espacios privilegiados de la voz narrativa, o por las reflexiones sobre la poesía, alocuciones panegíricas y recuerdos personales, como, una vez más y a tantos años de distancia, la supuesta participación en la Armada Invencible (en Vega, 2009b: 56 y 58). El narrador fenoménico se representa desde el principio marcando explícitamente el

[92] Pueden verse muchos ejemplos de adjetivación netamente subjetiva en las páginas en las que va desgranando a ingenios amigos y hombres ilustres españoles (1777b, XV: 284 y ss.).

OLMEDO CLÁSICO

acto de versificar y sus logros poéticos anteriores: «Canté a Jerusalén, y canto ahora / una divina luz de la triunfante» (Vega, 2009b: 101). Este comienzo no deja de ser una imitación de los clásicos, y en especial de Virgilio, tanto en la *sphragís* que cierra las *Geórgicas* como en los supuestos cinco hexámetros iniciales de la *Eneida* («Ille ego qui quondam…») que aún hoy sigue debatiéndose si son auténticos (*vid.* Béhar, 2014: 147-148; Peirano, 2013).

Giaffreda señala cómo en ocasiones el yo narrador deja el puesto al autor mismo, aunque podríamos considerar que se produce más bien una identificación entre autor y narrador (*vid.* también Carreño-Rodríguez y Carreño, 2014: 513, n. 1161 y Redondo, 2000: 164), como en las obras anteriores señaladas, que se hace patente de forma explícita en algunos pasajes en los que la narración no se ciñe a los hechos de María Estuardo: «Agora, Euterpe, tú dime si quieres / el término fatal de sus temores, / si por *coronas trágicas* prefieres / cómicas sales, del ingenio flores. / Agradece a tu dicha, que refieres / al santo Apolo, al son de los pastores, / la historia más notable que ha tenido / lugar piadoso en el mejor sentido» (Vega, 2009b: 212). El uso de la segunda persona, como alocución a las musas o a la propia María Estuardo, es habitual (Vega, 2009b: 135, 161, 236, 261), y representa otra forma de interrupción del relato biográfico de la reina, que se entremezcla con la primera persona de un narrador que es cualquier cosa menos externo y aséptico: «Cuál fuese el llanto desta dama triste, / Euterpe, dilo tú, que yo no puedo, / de tal tristeza el corazón me viste / súbito horror, descolorido miedo; / dime cómo bajar la reina viste, / que yo sin alma y sin aliento quedo; / quien tiene corazón que no se asombre, / conózcase por fiera, que no es hombre» (Vega, 2009b: 261). La invocación a la musa, como es más que conocido, procede de la épica clásica. En el modelo, digamos, homérico de la *Ilíada* y la *Odisea*, la instancia autorial solo aparecía (al menos con claridad) al comienzo del poema, en los versos iniciales en los que se pedía (aunque no siempre fuera así) la inspiración a la Musa (que era el numen que dictaba los versos al poeta-vate-profeta), utilizando la segunda persona. Ya en Virgilio se rompe con ello, pues en la *Eneida* no hay imitación homérica en ese aspecto, no dice «*Canta*, oh Musa, la cólera del pelida Aquiles», sino «*Canto* las armas y el varón…» (las cursivas son mías), o en las *Geórgicas*, donde encontramos la «intrusión», relativamente frecuente, de la figura del poeta, no solo en los inicios de los cuatro libros, sino también en partes interiores del poema: por ejemplo, en los dos versos finales del primer libro, en el v. 176 del segundo, en el centro justo del tercero (vv. 284-285) o en los vv. 116 y ss. del cuarto, etc. Esto lo aprovecha Lope para, con la excusa de imitar a un clásico, no dejar ocasión de hacerse presente en su obra y recordarle al lector, puntual y periódicamente, que él está detrás de lo que está leyendo.

En las *Novelas a Marcia Leonarda* encontramos a un Lope de Vega plenamente narrador, novelador, con unas interrupciones más constantes que en su narrativa en verso, definidas como la poética o la estética de la interrupción (Sánchez Jiménez, 2013 y 2018: 284-285). Es esta obra una colección de cuatro novelas cortas (*novellas*) que aparecieron en *La Filomena* en 1621 (*Las fortunas de Diana*) y en *La Circe* en 1624 (*La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el Bueno*).

Es en estas obras en prosa donde el autor lleva más lejos su revolucionaria e innovadora tarea

OLMEDO CLÁSICO

narrativa[93]. Son una serie de novelas en las cuales la sensación es que el narrador es mucho más importante que la historia, y se sobrepone a ella, pues es más relevante la forma de narrar que la materia relatada, el discurso autorial, su justificación, su estructura, su manera de proceder, su motivación argumental, que el propio argumento. En esto radicaría la modernidad decisiva de estas novelas lopescas, más que en su irregular calidad literaria: Lope se adelanta siglos a un tipo de proceder narrativo que se está dando en nuestra propia época.

Se puede ver muy bien en el siguiente ejemplo. En un momento añade el narrador «(Aquí doble vuestra merced la hoja)» [Vega, 2002d: 227]. Tras consultar un ejemplar de la primera edición de la *Circe* donde se incluye *La desdicha por la honra* (Casa de la viuda de Alonso Martín, a costa de Alfonso Pérez, 1624), a la que pertenece esta frase, podemos atestiguar que está situada en el extremo inferior derecho de la página 120, justo en el punto en que el lector de la época tenía efectivamente que pasar a la siguiente página para seguir leyendo o detener su lectura para seguir en otro momento. Si es una localización consciente del comentario en la página, como parece, esto podría suponer que Lope actuaría incluso sobre el proceso de impresión del libro. Si Lope lo pensó a priori como un truco mientras escribía la obra, sería algo ya de una modernidad asombrosa, y una estrategia autorial sin precedentes. Jugar con los elementos extratextuales para interpelar al lector hasta el proceso físico de la lectura es un detalle genial que plantea lo mal que se ha juzgado al Fénix como autor rápido e incluso descuidado.

Lope se desliza en el relato a todas horas, ocupando todo el espacio de sus personajes, y en esta ocasión no se hace notar por el estilo, dejando una huella autorial a través de un lenguaje determinado, sino a través de la expresión directa, aunque entrecortada, de sus múltiples y constantes digresiones o intercolunios. Se las ingenia para incluirlo (incluirse) en obras que, sin ser comedias *dramáticas* como las que le daban de comer, sí lo son en su configuración argumental y estructura general. Podríamos hablar de una casi patológica «ansiedad de presencia». Además de las digresiones, libertad y omnipresencia autorial son las claves, por tanto, de las obras lopianas que cuentan con narrador.

[93] Desarrollo esta idea por extenso en Gutiérrez Valencia, 2024.

OLMEDO CLÁSICO

CONCLUSIONES

El debate iniciado a finales de los años 60 del siglo XX sobre la muerte del autor nos conduce a la reflexión sobre el cambio de paradigma autorial y los agentes de la reconceptualización autorial más allá del determinismo epocal o contextual. En este sentido, Michel Foucault y Roland Barthes, principales ideólogos de la muerte del autor, definen a ciertos autores empíricos que son capaces, con su ejercicio, de posibilitar la creación de nuevos textos, de los que los suyos funcionan como modelos. Para Foucault son los *fundadores de discursividad*, autores en una situación *transdiscursiva*, puesto que sus acciones abren las posibilidades de futuros escritores, y sus obras inauguran disciplinas, estilos, concepciones y teorías. Para Barthes son los *logotetas*, los *fundadores de lengua*, con similares funciones y características. Creemos que estos autores son agentes importantes en el cambio de paradigma autorial, así como de episteme, pues esta se desarrollará gradualmente con los cambios sociales y materiales y a través de los autores que producen los cambios de pensamiento, género, estilo o hábito social y cultural. Uno de esos autores es sin duda Lope de Vega: con sus acciones y con su escritura abrió estratégicamente nuevos caminos en los que instaurar su autoridad y su ser social, que marcaba quién era en el mundo. Sus decisiones y posturas, textuales y extratextuales, revirtieron el orden de las cosas, en el mundo del libro y del teatro y en muchos casos fuera de él. Lope creó un nuevo espacio autorial donde, debido a las limitaciones contextuales, no pudo llegar a incluirse por completo, pero dejó labrado el nicho para el resto de autores.

El análisis de las acciones de Lope de Vega y de sus *actos de habla*, literarios y no literarios, nos deja claro el elemento fundamental que queríamos demostrar: gracias a la unión de los factores, Lope de Vega es el primer autor moderno de nuestra literatura. Pero no solo eso: es el primer autor porque es el fundador de discursividad que crea el marco teórico, discursivo y de acción que posibilita la lectura de sus obras y de su vida desde el punto de vista de la necesidad de su presencia constante. Lope actúa continuamente para crearse como autor en sus textos y fuera de ellos, no solo para configurar la *marca* LOPE, cosa que logra con creces, sino para construir, un paso antes, la figura social del escritor que no existía hasta el momento, fuera del prestigio prediscursivo, de clase o familiar. Lope se construye como autor a la par que construye el propio concepto de autor moderno, nos crea la necesidad de este artilugio teórico para aprehenderlo y poder leerlo. No es esta una hipótesis más, sino que creemos que precisamente toda la recepción por sus contemporáneos y la tradición crítica hasta bien entrado el siglo XX y parte del XXI, con sus lecturas biografistas, del hombre detrás de la obra, de la espontaneidad y la sinceridad sentimental en los textos, son la prueba fehaciente de cómo Lope triunfó en su configuración de la autoría moderna en aras de su propia entronización como autor. Nuestra lectura de sus acciones y palabras no ha pretendido bajarlo de ese trono («cuando Lope quiere, quiere»), sino mostrar un análisis del andamiaje y la arquitectura que lo sostienen.

OLMEDO CLÁSICO

Lope tiene una concepción dramática del mundo y su representación, más si cabe que cualquier hombre barroco. En cuanto a sus acciones y tomas de posición, estas se presentan siempre como situadas en un arco de acción dentro de un intrincado nudo que pretende que lo conduzca a un determinado desenlace. Está dispuesto siempre a toda acción y representación en público, acepta encargos de discursos públicos, justas poéticas, participa en academias y círculos literarios o crea los suyos propios. Busca y consigue ser capellán Mayor de la Congregación de sacerdotes naturales de Madrid, logra por sus tratos con el Papa Urbano VIII el título de Doctor en Teología y la Cruz de la Orden de san Juan, llega a ser Procurador fiscal de la Cámara apostólica, Familiar del Santo Oficio, capellán de san Segundo y censor de libros, lee y actúa públicamente en las fiestas por las dobles bodas reales en Valencia en 1599, involucra en su vida personal al duque de Sessa, al que acompaña, como había hecho en otras ocasiones al servicio de otros nobles, en la comitiva del intercambio de futuras reinas entre España y Francia, participa de las célebres fiestas de Lerma de 1617, y solicita en múltiples ocasiones el puesto de cronista real. Hay una constante ansiedad de presencia, pues, no solo en sus obras, sino también en la sociedad en que vive. El mismo que se queja siempre de ser 'fabula' del vulgo, busca serlo sin pausa alguna, y lo es porque él mismo lo promueve.

En cuanto a las decisiones del ámbito de lo estrictamente literario, Lope sostiene un pleito contra Francisco de Ávila por las publicaciones de comedias a su nombre sin su consentimiento, decide participar de la impresión de sus *Partes* de comedias, se arriesga a llevar a imprenta su *Arte nuevo* (sobre todo se atreve a crear, *de facto* un arte teatral nuevo), determina incluir su «Poema del nacimiento del Príncipe» en *La Vega del Parnaso* al final de su vida, escribe comedias sobre historia contemporánea, contraviniendo ciertos preceptos, escribe en un breve periodo de tiempo (el decenio 1595-1605) un volumen prodigioso de obras, un récord no igualado quizá hasta hoy (infinidad de romances, la *Arcadia*, *Dragontea*, *Isidro*, *Jerusalén conquistada*, la *Hermosura de Angélica*, los poemas que luego pertenecerán a las *Rimas* e innumerables comedias), cuida al detalle los símbolos, motes y retratos de todos sus paratextos (a veces decide ennoblecerse excesivamente, o incluir textos laudatorios ajenos o una carga epatante de erudición; otras retira cualquier elemento de este tipo), tiene en cuenta el formato de sus libros que van a imprenta dependiendo del género, el público al que van dirigidos o la etapa vital y de su carrera, y considera siempre el quién y el qué de las aprobaciones de libros.

En lo que respecta a los elementos lingüísticos, se detiene en la observancia de títulos, selecciona temas, decide estratégicamente sobre dedicatarios, incluye en paratextos innumerables quejas por el estado en que se imprimen sus comedias, la publicación con su nombre de las ajenas, etc., mostrando gran autoconsciencia autorial y reivindicando leyes al respecto (el copyright es un desiderátum muy claro en Lope). No siempre sus palabras surten el efecto deseado, pero las estrategias fueron puestas en marcha por su parte.

En sus obras literarias utiliza la lírica de una manera en la que refunda la tradición petrarquista y garcilasiana anterior. Hemos demostrado la ficcionalidad de su *yo lírico* en sus Rimas, tanto humanas, como divinas, junto a la

OLMEDO CLÁSICO

insistencia de la identificación entre poeta y *yo* poético enunciador. Lope pretende mostrarse el adalid de la poesía castellana continuadora de Garcilaso, inscribirse en el petrarquismo español más clásico. Sin embargo, lo hace publicando su lírica en tiempo real, fomentando de forma muy autoconsciente y sin pizca de ingenuidad la interpretación biográfica como forma de equipararse a los clásicos que así lo hicieron y de inscribirse en una tradición que quiere renovar y encabezar, y haciendo de nuevo creíble la expresión poética confesional mediante la retórica de la sinceridad, el rejuvenecimiento de la expresión pretendidamente directa de la interioridad y trasladando al ámbito social los murmullos e historias sobre aquello de lo que habla en sus poemas, convirtiéndose así en comidilla de la corte, de todo Madrid y de gran parte de España. Se inscribe en el tópico plenamente convenciendo a los lectores de que en él se disuelve el tópico, de que a su poesía no se le aplica. Su conciencia de la convención, del tópico y de la ficcionalidad de su literatura, que observamos a través de la reflexión metaliteraria, de la intertextualidad, y de la autocita o el autoplagio, es reflejo claro de la ficción enunciativa que es su lírica.

La configuración que hace Lope de sí mismo como autor (*self-fashioning*), lejos de caracterizarse por la unidad identitaria y creativa que producía la publicación conjunta de la obra póstuma de un poeta en la tradición anterior, se define por la *varietas*. Lope se define por su variedad de máscaras y poses autoriales, que usa con diversas intenciones y variados propósitos tanto estéticos como de otro tipo. La primera pose es precisamente la de escritor sin máscara. También usará, respecto a su origen, la de montañés, ligada a la limpieza de sangre y por tanto a la nobleza, y la de madrileño-castellano-español, con varias justificaciones, ligadas todas ellas al camino que sigue de nacionalismo poético en la línea que reinstaura (frente al culteranismo antiespañol). Otras poses son la de autor estoico, en relación al tema —que tanto lo obsesionaba— de la envidia, o la de humanista cristiano, por la pretensión de nobleza y la búsqueda de reconocimiento por parte de ese estamento y de la intelectualidad. Además, a veces muestra la pose de poeta exitoso, que le permite la autocoronación con los laureles poéticos y que deja entrever, más que orgullo, su necesidad de reconocimiento externo, su inseguridad, fruto de su humilde extracción social. Igualmente, se puede reconocer su franciscanismo, cuando se decanta por la búsqueda de la nobleza con otras estrategias (nobleza en la humildad y el amor a Dios, nobleza por la virtud individual y las propias obras), su pose de pecador arrepentido, y las de poeta fértil, creador natural, de *ingenium*, y de padre de la Comedia Nueva, reivindicando la individualidad y la originalidad creadoras. La *varietas* creativa de Lope, en sus poses, géneros y mixturas revolucionarias («lo trágico y lo cómico mezclado»), no afecta a una visión unitaria de su marca, sino que lo proteico y autoconsciente de su decir son señas de identidad del nombre «Lope de Vega», al que supo dar fama universal en cotas no vistas hasta ese momento.

Por otro lado, Lope proyecta su imagen creándose una biobibliografía propia a través de sus obras, en las que subraya una parte de su producción, ofrece claves de lectura, se autojustifica, y ordena interesadamente el material. Esto se da especialmente en tres obras concretas: la *Filomena*, «A Claudio» y «Amarilis». Podemos concluir que Lope trazó su propia carrera literaria tanto en el transcurso de su creación y publicación como *a posteriori*, con un intento de

OLMEDO CLÁSICO

dirigir la recepción de su persona y su Obra, entendida como un todo.

En algunos géneros literarios o en determinadas circunstancias tanto de su carrera como biográficas, Lope no podía mostrarse en la primera persona de la lírica. A pesar de ello, su marca será la expresión personal a través del otro, tanto en paratextos como en obras literarias, de muy diversas formas. En primer lugar encontramos la ocultación de la autoría como una forma no de esconderse, sino de revelación autorial por enmascaramiento, un juego que gustaba bastante a Lope. En segundo lugar, la pseudonimia le permite también no identificarse con el autor, pero sí marcar la autoría con reivindicaciones de sus creaciones y de las máscaras que le sirven de marca. Como tercer elemento, la expresión del yo a través de sus comedias y obras ficcionales tiene varios focos: la autocita denota autoconsciencia, señala la literariedad y define al autor a través de un *corpus* autorial; las citas de los romances en sus comedias, muy abundantes, pretenden apropiarse de la autoría de unos poemas que pertenecían a un género tradicionalmente anónimo; nombrarse a sí mismo como autor en escena es un recurso recurrente; hablar a través de sus personajes (lectura que tiene sus riesgos) es una característica que une al uso de pseudónimos reconocibles o que se puede asegurar por el tejido de coincidencias con otros decires similares en géneros que pretende que leamos como confesionales; la metaficción es un elemento base de la autoconsciencia autorial, y no es rara en Lope, en el teatro y fuera de él, así como la autoparodia va creciendo en su obra y corre parejas con el desengaño, sobre todo hacia el final de su carrera, culminando en las *Rimas de Burguillos*.

Precisamente la heteronimia que se da en estas últimas *Rimas* del licenciado Burguillos, viejo «conocido» de Lope antes de convertirlo en heterónimo, viene al final de una carrera en la que había ensayado con algunos monólogos dramáticos, y donde fue perfilando un distanciamiento lírico cada vez mayor, hasta llegar a la creación espectral de hablar consigo desde un otro, encontrándonos a un Lope en conversación con Burguillos. Esta obra es toda una revolución, además de la prueba de que lo que Lope dice que hace en su obra y lo que en realidad hace pueden llegar a ser opuestos: la claridad y sencillez proclamadas en el contenido no se corresponden con la forma, cuya complejidad no ha permitido llegar a día de hoy a la comprensión plena de algunos de los versos y poemas de esta obra.

Finalmente, las narraciones son un género que el Fénix aprovecha para apropiarse una vez más de la voz del narrador. Los «intercolunios», digresiones constantes e interrupciones para hablar sobre la propia narración o sobre sí mismo, son una marca de la narrativa lopesca, desde la *Jerusalén* o el *Isidro* hasta las *Novelas a Marcia Leonarda*. Lope se autocomenta y autoglosa, en el cuerpo del texto e incluso en los márgenes, conversa con la narrataria de sus historias (con la conciencia de un lector ideal o lector modelo, como diría Umberto Eco) y le da permiso para saltarse partes, o pide perdón por sus interrupciones, mostrando una atención absoluta por el receptor. En la narrativa de Lope lo importante no es la trama o los personajes, a veces deficientes en comparación con modelos como el cervantino, sino la manera de contar y la reflexión explícita sobre ella. Además, la absoluta libertad creadora y la omnipresencia autorial en la narrativa no pueden extrañar en un autor que reivindicó la nueva

OLMEDO CLÁSICO

monarquía cómica, la del gusto del vulgo, que lo alzó a los altares de la literatura y la sociedad de su momento.

En suma, Lope hizo caso a Elisio de Medinilla cuando este le escribió «Vence escriviendo; imítate a ti mismo», y configuró para él, en un proceso sin precedentes, una marca autorial determinada, variada y extensa en sus estrategias (la original y única marca LOPE®). Lo hizo cambiando paulatinamente los límites del concepto de autor, configurando el primer campo literario español, y obligándonos a leerlo, todavía hoy, desde la necesidad de su presencia espectral continua. Lope fue por ello el primer autor español moderno y el *autor transdiscursivo* que produjo la reconceptualización de la noción de *autor* en la altomodernidad hispánica, adelantándose al Romanticismo en varios siglos. A pesar de la recepción posterior de su persona y obra (algunos elementos de su biografía fueron aún escandalosos en el siglo XX y sus comedias se leen aún hoy a veces desde los ojos del conservadurismo y un imperialismo hispánico simplificado), Lope fue un autor tan fecundo como diferente a sí mismo, precisamente por la búsqueda de estrategias para permanecer en el *gusto* y en el *canon* y por la necesidad de *ser*, para sí mismo y para los otros, a través de su obra, fuera en los cauces de la tradición o de la transgresión y la originalidad. «Lope aparte, siempre aparte», como decía Maxime Chevalier, consiguió ser Fénix de los ingenios, autor renovador y renovado en cada lectura. Se hizo un nombre imborrable sustentado en una original —en varios modos— y siempre nueva literatura. Una vez más, y otras y otras tantas:

> ¿No habéis visto un árbol viejo,
> cuyo tronco, aunque arrugado,
> coronan verdes renuevos?
> Pues eso habéis de pensar;
> y que, pasando los tiempos,
> *yo me sucedo a mí mismo*.

BIBLIOGRAFÍA

Abel, L. (1966), *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. Nueva York: Hill and Wang.

Acereda, A. (1990), «Hacia una revalorización de *La Gatomaquia*», *Anales de Filología Hispánica*, 5, pp. 183-190.

Alonso, D. (1972), *En torno a Lope: Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, Los Cardenios*. Madrid: Gredos.

——, (1987), *Poesía española, ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.

Álvarez Amo, F. J. (2011), «"Yo no presumo de poeta…" La trayectoria de Juan De Jáuregui», *Etiópicas*, 7, pp. 2011-2138.

Álvarez Barrientos (2014), «Ser *negro* en la república literaria española del siglo xviii», en Le Guellec (ed.), *El autor oculto en la literatura española. Siglos xiv a xviii*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 93-106.

Álvarez, J. (2006), «Contrafactum profano de un tema divino (con un cuervo de por medio)», *Anuario Lope de Vega*, XII, pp. 9-17.

Alviti, R. (2017), «El proceso de escritura en colaboración: sincronía y diacronía», en J. Matas Caballero (ed.), *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, pp. 15-27.

Amselem-Szende, L. (2003), «Encarnación de Lope de Vega en los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*», *Criticón*, 87-88-89, pp. 19-34.

Aragón Fernández, A. (1932), *Lope de Vega difamado en un libro con lenguaje muy suelto y acusaciones graves*. Barcelona: Lucet.

Aragüés Aldaz, J. (2022), «El *Christus* del abecé: el *Isidro* de Lope y el hallazgo de la simplicidad sagrada», en J. Ponce Cárdenas (ed.), *Lope de Vega y la canonización de san Isidro*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 175-243.

Arellano, I. (2011a), «El Poema 167 de Tomé de Burguillos. Paravicino, Gustavo Adolfo De Suecia, Felipe IV y otras notas», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LIX(2), pp. 447-466.

——, (2011b), «Un soneto de Lope (Duerme el sol de Belisa en noche escura), supuestamente envilecido, y su fuente», *Revista de Filología Española*, XCI(2), pp. 337-342.

——, (2012a), «La canción 162 en las Rimas de Burguillos, de Lope de Vega. Sus dos versiones y algunas dificultades de interpretación», *Bulletin Hispanique*, 114(1), pp. 99-115.

——, (2012b), *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Nueva York: IDEA.

——, (2019), «Noticia general de las *Rimas humanas y divinas*», en L. de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Edición de I. Arellano. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 13-139.

Artigas, M. (1925), «Un opúsculo inédito de Lope de Vega. El anti-Jáuregui del liz. Luis de la Carrera», *Boletín de la Real Academia Española*, XII, pp. 587-605.

Asensio, E. (1989), «Tramoya contra poesía. Lope atacado y triunfante (1617-1622)», en A. Sánchez Romeralo (ed.), *Lope de Vega: el teatro I*. Madrid: Taurus, pp. 229-248.

OLMEDO CLÁSICO

ATIENZA, B. (2002), «A una hermosa con ojo de cristal: *La Dorotea* y las *Rimas de Burguillos* en el ciclo *De senectute*», *Anuario Lope de Vega*, 8, pp. 9-18.

AVALLE-ARCE, J. B. (2004), «Sentido y género de "El peregrino en su patria"», en X. Tubau (ed.), *Lope en 1604*. Lleida: Milenio, pp. 61-7.

AZAR, I. (1989), «Tradition, Voice and Self in the Love Poetry of Garcilaso», en B. M. Damiani y R. El Saffar (eds.), *Studies in Honor of Elias Rivers*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, pp. 24-35.

AZORÍN (1960), «Lope en silueta (Con una aguja de navegar Lope)», en *Obras completas*. Madrid: Aguilar, pp. 595-655.

BALCELLS, J. M. (1995), «*La Gatomaquia*: De la innovación al canon», *Edad de Oro*, XIV, pp. 29-35.

BARONE, L. (2012), *La figura del gracioso nel teatro di Pedro Calderón de la Barca*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

BARRERA, C. A. DE LA (1973), *Nueva biografía de Lope de Vega*. Madrid: Atlas.

BÉHAR, R. (2014), «El fantasma del autor y el intérprete. Esbozo de un motivo literario», en M. Le Guellec (ed.), *El autor oculto en la literatura española. Siglos XIV a XVIII*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 147-166.

BENVENISTE, E. (1980), *Problemas de lingüística general*. Traducción de J. Almela. México: Siglo XXI.

BERSHAS, H. N. (1963), «Lope de Vega and the Post of Royal Chronicler», *Hispanic Review*, 31, pp. 109-117.

BLANCO, M. (1998), «De la tragedia a la comedia trágica», en C. Strosetzki (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 38-60.

——, (2020), «Autorretrato de un poeta en la corte celestial. Agudeza y autofiguración en las Rimas sacras de Lope de Vega», en Jesús Ponce Cárdenas (ed.), *La escritura religiosa de Lope de Vega: entre lírica y epopeya*, Madrid: Iberoamericana, pp. 11-56.

BLÁZQUEZ RODRIGO, M. (1995), «*La Gatomaquia*» *de Lope de Vega*. Madrid: CSIC.

BLECUA, A. (1999), «Lope en la *Heroïda ovidiana* de Alvarado y Alvear», *Anuario de Lope de Vega*, V, pp. 31-41.

BOADAS, S. y P. CONDE PARRADO (2021), «La erudición jurídica en Lope de Vega: el *De methodo* de Matteo Gribaldi», en *Droit et litterature*, *Anejos de Criticón*, coordinado por C. Couderc y A. Merle. Presses Universitaires du Mirail.

BONNEVILLE, H. (1977), «La muerte de la gata de Juan Crespo, poema del Siglo de Oro», en M. Chevalier, J. Pérez, F. López y N. Salomon. (eds.), *Actas del V congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Burdeos: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Bourdeaux III, pp. 210-221.

BOUZA ÁLVAREZ, F. (1997), «Para qué imprimir. De autores, público, impresores y manuscritos en el Siglo de Oro», *Cuadernos de Historia Moderna*, 18, pp. 31-50.

BRIOSO, H. (2005), «Metateatralidad en algunas loas atribuidas a Lope de Vega», en R. Archer, V. Astvaldsson, S. Boyd y M. Thompson (eds.), *Antes y después del «Quijote», Cincuentenario de la Asociación de Hispanistas de Gran Bretaña e Irlanda*. Valencia: Generalitat valenciana, pp. 163-170.

OLMEDO CLÁSICO

BRITO DÍAZ, C. (1996), «"Odore enecat svo": Lope de Vega y los emblemas», en S. López Poza (ed.), *Literatura emblemática hispánica: actas del I Simposio Internacional*. Coruña: Universidad de Coruña: Servicio de publicaciones, pp. 355-377.

BROWN, G. J. (1974), *Rhetoric, structure and Petrarchan pose in the Spanish Siglo de Oro love sonnet*. University of Wisconsin.

——, (2009a), «Lope de Vega's Evolving Rhetoric and Poetics: The Dedicatory Epistle to Arguijo (Rimas, 1602)», *Hispanofila*, 156, pp. 29-49.

——, (2009b), «Lope Defending Poetry vs. Lope Writing Poetry: The Conflicts of "donde habla amor puro"», *MLN*, 124(2), pp. 350-371.

BURGUILLO, J. (2019), «Un epitafio de Pellicer a la muerte de Lope anterior a la *Fama póstuma*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXV, pp. 209-230.

CABO ASEGUINOLAZA, F. (1998), «Entre Narciso y Filomela: enunciación y lenguaje poético», en F. Cabo Aseguinolaza y G. Gullón (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Ámsterdam: Rodopi, pp. 11-39.

CABO ASEGUINOLAZA, F. Y M. DO CEBREIRO (2006), *Manuel de teoría de la literatura*. Madrid: Castalia.

CABRANES-GRANT, L. (2004), *Los usos de la repetición en la obra de Lope de Vega*. Madrid: Pliegos.

CAMPANA, P. (1997a), «"Et per tal varier natura è bella": apuntes sobre la variatio en el *Quijote*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17(1), pp. 109-121.

——, (1997b), «La polémica "epístola" Amarilis a Belardo», *Anuario Lope de Vega*, 3, pp. 7-24.

——, (2000), «La *Filomena* de Lope de Vega como género literario», en F. Sevilla y C. Alvar Ezquerra (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid. 6-11 de Julio de 1998, tomo I*. Madrid: Castalia, pp. 425-431.

CAMPANA, P. L. GIULIANI, M. MORRAS Y G. PONTÓN (2004), «La "Parte primera" de comedias: historia editorial», en X. Tubau (ed.), *Lope en 1604*. Lleida: Milenio, pp. 33-42.

CANONICA-DE ROCHEMONTEIX, E. (1997), «De la ficción de la verdad a la verdad de la ficción en *Lo fingido verdadero*», en J. M. López de Abiada, P. Ramírez Molas e I. Andres Suárez (eds.), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso, Calderón*. Madrid: Verbum, pp. 99-110.

CANONICA-DE ROCHEMONTEIX, E. (2005), «El teatro dentro del teatro: desde la verosimilitud hasta la identificación», en *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Pau, 21 y 22 de noviembre de 2003*. Pau: Eunsa (Anejos de Rilce), pp. 131-148.

CAÑAS MURILLO, J. (2000), «Lope de Vega, Alba de Tormes, y la formación de la comedia», *Anuario Lope de Vega*, VI, pp. 75-92.

CARREIRA, A. (2006), «Apostillas filológicas a algunos poemas de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, XII, pp. 67-79.

CARREÑO-RODRÍGUEZ, A. Y A. CARREÑO (2014), «Introducción», en L. de Vega, *Corona trágica*. Madrid: Cátedra, pp. 11-77.

CARREÑO, A. (1978), *El romancero lírico de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.

——, (1995), «Los mitos del yo lírico: las *Rimas* (1609) de Lope de Vega», *Edad de Oro*, XIV, pp. 55-72.

——, 1996), «"De mi vida, Amarilis, os he escrito / lo que nunca pensé": la biografía lírica de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 2, pp. 25-44.

——, (2002), «"Que érades vos lo más sutil del mundo": de Burguillos (Lope) y Quevedo», *Calíope*, 8(2), pp. 25-50.

——, (2003a), «Introducción a *La Jerusalén conquistada*», en L. de Vega, *Poesía, III. Jerusalén conquistada*. Edición de A. Carreño. Madrid: Biblioteca Castro, pp. I-XXXVIII.

CARREÑO, A. (2003b), «Introducción», en L. de Vega, *Poesía, II. Rimas. Rimas sacras. Rimas de Tomé de Burguillos*. Edición de A. Carreño. Madrid: Biblioteca Castro, pp. IX-XXXIX.

——, (2004a), «"De esta manera de escribir tan nueva": Lope y Góngora», en X. Tubau (ed.), *Lope en 1604*. Lleida: Milenio, pp. 43-59.

——, (2004b), «El *Laurel de Apolo* de Lope de Vega y otros laureles», *Bulletin Hispanique*, 106(1), pp. 103-128.

——, (2010a), «"Amor de Dios en portugués sentido": Las *Rimas sacras*, de Lope de Vega», en J. Olivares (ed.), *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Zaragoza: Prensas Universitarias Universidad de Zaragoza, pp. 49-78.

——, (2010b), «"Yo me sucedo a mí mismo" (Lope de Vega): el espejo y la máscara», *Miríada Hispánica*, 1, pp. 27-36.

CASTRO, A. (1918), «Alusiones a Micaela de Luján en las obras de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, 5, pp. 256-292.

——, (1996), *Le paratexte au Siècle d'Or. Prose Romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIe siècle*. Ginebra: Droz.

——, (2009), «*Adversa cedunt principi magnanimo*. Paratexto y poder en el siglo XVII», en M. S. Arredondo, P. Civil y M. Moner (eds.), *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 379-394.

CERVANTES SAAVEDRA, M. (2005), *Don Quijote de la Mancha.* Edición de F. B. Pedraza Jiménez. Madrid: Algaba.

CHARTIER, R. (1996), «Poder y escritura: el príncipe, la biblioteca y la dedicatoria (siglos XV-XVII)», *Manuscrits*, 14, pp. 193-211.

COLLINS, M. S. (2009), «The Shaping of Collective Memory in Lope's *Isidro* (1599)», *Bulletin of Spanish Studies*, 86, pp. 293-322.

CONDE PARRADO, P. (2004), «El viaje religioso», en F. M. Mariño y M. Oliva Herrer (eds.), *El viaje en la literatura occidental*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, pp. 61-80.

——, (2010), «Las paradojas de Lope ante los modelos clásicos», en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello (eds.), *El* Arte nuevo de hacer comedias *en su contexto europeo: congreso internacional, Almagro, 29, 29 y 30 de enero de 2009*, Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, pp. 41-54.

——, (2012), «Invectivas latinescas. Anatomía de la *Expostulatio Spongiae* en defensa de Lope de Vega», *Castilla: Estudios de literatura*, 3, pp. 37-93.

——, (2017), «Los *Epitheta* de Ravisius Textor y la *Picta poesis Ovidiana* de Niklaus Reusner en la *Jerusalén conquistada* y en otras obras de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII, pp. 366-421.

——, (2018), «Las fuentes de erudición y el Humanismo cristiano en la poesía de Lope de Vega: el comienzo del décimo canto del *Isidro*», en J. Ponce Cárdenas (ed.), *Lope de Vega y el Humanismo cristiano*, Madrid: Iberoamericana pp. 81-106.

——, (2019), «La erudición al servicio de la épica en el canto II del *Isidro* de Lope de Vega: la infernal Envidia contra el santo de Madrid», en J. Ponce Cárdenas (ed.), *Literatura y devoción en tiempos de Lope de Vega*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 11-33.

——, (2021), «*Lope de Vega y el* Parnassus poeticus *de Nicolas de Nomexy*», *Boletín de la Real Academia Española*, 101.34, pp. 401-413.

——, (2024), «Lope de Vega y la dedicatoria a Felipe IV del tratado *De tertiis debitis ... regibus Hispaniae* (1634) de Juan del Castillo», en *Un Caballero para Olmedo. Homenaje al profesor Germán Vega García-Luengos*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid-Sociedad Menéndez Pelayo, vol. 1, pp. 229-238.

OLMEDO CLÁSICO

CONDE PARRADO, P. (ed.) (2015a), *Anónimo («un señor de estos reinos»); Lope de Vega. Papel que escribió un señor de estos reinos a Lope de Vega Carpio en razón de la nueva poesía. Respuesta de Lope de Vega Carpio. Del mismo señor a Lope de Vega. La respuesta.* Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL: http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/1621_censura-lope

——, (ed.) (2015b), *Epístolas de Diego de Colmenares y Lope de Vega (en* La Circe*)*. Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL: obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/1624_colmenares-contra-lope.

CONDE PARRADO, P. Y S. BOADAS (2019), «Las *Sententiae* de Andrés Eborense (Lyon, 1557) en las dedicatorias de comedias y en otras obras de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes* 711-2, pp. 21-47.

CONDE PARRADO, P. Y X. TUBAU (2015), *La Expostulatio Spongiae en defensa de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.

CORNEJO, M. (2007), «Lope de Vega y las fiestas de Lerma de 1617. La teatralización de «las fiestas de Castilla» en *Lo que pasa en una tarde*», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37(1), pp. 179-198.

COSSÍO, J. M. DE (1952), *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Espasa-Calpe.

COSSÍO, J. M. DE Y E. GARCÍA (1948), *Lope, personaje de sus comedias*. Madrid: Espasa-Calpe.

CRIADO DE VAL, M. (1981), «Lope y sus colaboradores frente a Cervantes», en M. Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I congreso internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: Edi-6, pp. 3-15.

CUÉLLAR, Á. (2023), «La Inteligencia Artificial al rescate del Siglo de Oro. Transcripción y modernización automática de mil trescientos impresos y manuscritos teatrales», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 11, núm. 1, pp. 101-115.

CUENCA, P. (2019), «Lope de Vega en sus firmas», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXV, pp. 231-256.

CULLER, J. (2002), *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Londres: Routledge.

D'ARTOIS, F. (2005), «El teatro en el teatro en *Lo fingido verdadero*. Nuevo intento de aproximación», en B. Pellistrandi y C. Couderc (eds.), *«Por discreto y por amigo»: mélanges offerts à Jean Canavaggio*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 181-189.

——, (2006), «Las "imágenes agentes" y lo trágico en la *Jerusalén conquistada*», *Anuario Lope de Vega*, XII, pp. 19-34.

——, (2007), *Du nom au genre. Lope de Vega, la* tragedia *et son public*. Madrid: Casa de Velázquez.

——, (2012), «La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?», en M. Blanco (dir.), *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro*, dossier des Mélanges de la Casa de Velázquez, 42.1, pp. 95-119.

DAZA SOMOANO, J. M. (2011), «Lope, Góngora, Jáuregui y los preliminares del *Orfeo* de Montalbán (con la polémica gongorina de fondo)», en A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera (coords.), *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 245-251.

DÍEZ DE REVENGA, F. J. (1980), «La égloga "Amarilis" de Lope», *Anales de la Facultad de Filosofía y Letras*, 38, pp. 251-275.

——, (1999), «De Garcilaso a Cervantes, con Petrarca al fondo», en P. L. Ladrón de Guevara, A. Pablo Zamora y G. Mascali (eds.), *Homenaje al profesor Trigueros Cano*. Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, pp. 79-90.

OLMEDO CLÁSICO

DÍEZ DE REVENGA, F. J. (2003), «"Blancas coge Lucinda...": amor y lírica tradicional en el teatro de Lope de Vega», en F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. E. Marcello (eds.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega: actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, pp. 129-151.

DIXON, V. (2005), «La huella en Lope de la tradición clásica: ¿honda o superficial?», *Anuario Lope de Vega*, XI, pp. 83-96.

——, (2013a), «"Ya tienes la comedia prevenida... la imagen de la vida": *Lo fingido verdadero*», en *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*. Edición de A. García González. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 159-182.

——, (2013b), «El Post-Lope: *La noche de san Juan*, meta-comedia urbana para palacio», en *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*. Edición de A. García González. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 257-281.

——, (2013c), «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», en *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*. Edición de A. García González. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 93-115.

DOMENECH, R. Y A. ZAMORA VICENTE (eds.) (1987), *«El castigo sin venganza» y el teatro de Lope de Vega*. Madrid: Cátedra.

EGIDO, A. (1988), «Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias de los Siglos de Oro», *Edad de Oro*, VII, pp. 69-87.

——, (1998), «Heráclito y Demócrito. Imágenes de la mezcla tragicómica», en C. Strosetzki (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 68-101.

EGIDO, A. (2000), «La Fénix y el Fénix. En el nombre de Lope», en M. G. Profeti (ed.), *«Otro Lope no ha de haber». Atti del convegno internazionale su Lope de Vega. 10-13 febbraio 1999*. Florencia: Alinea, pp. 11-49.

——, (2003), «Lope al pie de la letra», en *La voz de las letras en el Siglo de Oro*. Madrid: Abada, pp. 51-81.

EHRLICHER, H. (2012), «Poetas peregrinos: autoconfiguraciones autoriales en las novelas de aventuras de Lope de Vega y Miguel de Cervantes», *eHumanista/ Cervantes*, 1, pp. 211-225.

ENTRAMBASAGUAS, J. DE (1946), *Estudios sobre Lope de Vega*. 3 vol. Madrid: CSIC.

ESCOBAR BORREGO, F. J. (2010), «Erudición y canon poético en las letras españolas del Siglo XVII: de bibliófilos, humanistas y crítica literaria», en B. López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Grupo PASO, pp. 151-192.

ETTINGHAUSEN, H. (2000), «¿Lope reportero?: su *Relación de las fiestas de san Isidro*», *Anuario Lope de Vega*, 6, pp. 93-105.

FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, A. (1999), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*. Edición de F. García Salinero. Madrid: Castalia.

FERNÁNDEZ VALBUENA, A. (2015), «Los cómicos del arte en la profesión teatral española del siglo XVI (y en la del XXI)», en G. Vega García-Luengos, H. Urzáiz Tortajada y P. Conde Parrado (eds.), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid-Olmedo Clásico, pp. 351-359.

OLMEDO CLÁSICO

FERNÁNDEZ, L. Y R. RAMOS (2003), «Lope de Vega en el "índice" portugués de 1624», *Anuario Lope de Vega*, 9, pp. 231-239.

FERRER VALLS, T. (1993), *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*. Valencia: UNED, Universidad de Sevilla, Universitat de València.

——, (1995), «Teatros y representación cortesana. La *Arcadia* de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, pp. 213-232.

——, (2005), «Sustento, en fin, lo que escribí: Lope de Vega y el conflicto de la creación», en F. Tomás y I. Justo (ed.), *Pigmalión o el amor por lo creado*. Barcelona: Anthropos, pp. 99-112.

——, (2012), «Lope y la creación de héroes contemporáneos: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII, pp. 40-62.

FISCHER, S. L. (1976-1977), «Lope's *Lo fingido verdadero* and the dramatization of the theatrical experience», *Revista hispánica moderna*, XXXIX(4), pp. 156-166.

FLORIT DURÁN, F. (2006), «La materia teatral en *La Dorotea* de Lope de Vega», en *El Siglo de oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Toulousse: PUM-Consejería de educación de la Embajada de España en Francia.

——, (2008), «Una comedia de encargo: *La vida de San Pedro Nolasco* (1629)», en F. B. Pedraza Jiménez y A. García González (eds.), *La comedia de santos: coloquio internacional, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, pp. 201-218.

FROLDI, R. (1968), *Lope de Vega y la formación de la comedia*. Traducción de F. Gabriele y de Gabriele. Salamanca: Anaya.

FUHRER, T. (2014), «La dédicace littéraire et la mise en scène de l'auteur», en J. C. Julhe (ed.), *Pratiques latines de la dédicace: Permanences et mutations, de l'Antiquité à la Renaissance*. París: Classiques Garnier, pp. 215-240.

GARCÍA AGUILAR, I. (2006a), «La retórica prologal de Lope ante la tradición clásica», *Anuario Lope de Vega*, XII, pp. 113-126.

——, (2006b), *Imprenta y literatura en el Siglo de Oro: la poesía de Lope de Vega*. Madrid: Ediciones del Orto.

——, (2009), *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur.

——, (2013), «El huerto rehecho: algunas consideraciones acerca de renovación y reescritura en el Lope *de senectute* (con una nota sobre Amarilis) », *eHumanista*, 24, pp. 80-107.

GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2009), «El autor y el público en la ficción teatral: Paradojas de la ausencia y la presencia», en M. de la Torre, V. Béguelin-Arguimón y R. Eberenz (eds.), *Sobre tablas y entre bastidores. Acercamientos al teatro español (Homenaje al profesor Antonio Lara Pozuelo)*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 15-34.

GARCÍA REIDY, A. (2006), «Lope de Vega y la apología de su musa: autoridades clásicas "pro domo sua"», *Anuario Lope de Vega*, XII, pp. 127-140.

——, (2009), *Lope de Vega frente a su escritura: el nacimiento de una conciencia profesional*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València.

——, (2013a), «*Mujeres y criados*, una comedia recuperada de Lope de Vega», *Revista de Literatura*, LXXXV(150), pp. 417-438.

——, (2013b), «Renovación, tradición y comunidad teatral en Lope de Vega (a propósito de *El castigo sin venganza*)», *eHumanista*, 24, pp. 108-131.

——, (2013c), *Las musas rameras. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

OLMEDO CLÁSICO

GARCÍA REIDY, A. (2014), «Ocultación y presencia autorial en las fiestas por las dobles bodas reales de 1599», en M. Le Guellec (ed.), *El autor oculto en la literatura española. Siglos XIV a XVIII*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 77-92.

——, (2024), «Lope más allá de Lope: en los preliminares de libros ajenos», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXX, pp. 281-311.

——, (2000), «Lope, ventrílocuo de Lope: capital social, capital cultural y estrategia literaria en las "Rimas de Tomé de Burguillos" (1634)», *Bulletin of Hispanic Studies*, 77(4), pp. 287-304.

GARCÍA SANTO-TOMÁS, E. (2004), *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*. Madrid: Iberoamericana.

GARGANO, A. (2011), «Tomé de Burguillos, un "discípulo inesperado" de Quevedo», *La Perinola*, 15, pp. 131-155.

GARIOLO, J. (2005), *Lope de Vega's* Jerusalén conquistada *and Torcuato Tasso's* Gerusalemme Liberata*: Face to Face*. Kassel: Reichenberger.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1997), «Teorías de la ficción literaria: los paradigmas», en A. Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 11-40.

GAYLORD RANDEL, M. (1986), «Proper Language and Language as Property: the Personal Poetics of Lope's *Rimas*», *Modern Language Notes*, 101(2), pp. 220-246.

GENETTE, G. (1989), *Figuras III*. Traducción de C. Manzano. Barcelona: Lumen.

GILLET, J. E. (1928), «Caramuel de Lobkowitz and his commentary (1668) on Lope de Vega's *Arte nuevo de hacer comedias*», *Philological Quarterly*, VII, pp. 120-137.

GIULIANI, L. (2002), «La *Cuarte parte*: historia editorial», en L. Giuliani y R. Valdés (eds.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*. Lleida: Milenio, pp. 7-30.

GIULIANI, L. Y V. PINEDA (2005), «La *Sexta parte*: historia editorial», en V. Pineda y G. Pontón (eds.), *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*. Lleida: Milenio, pp. 7-53.

GOFFMAN, E. (2009), *La presentación de la persona en la vida cotidiana.* Traducción de M. A. Oyuela de Grant. Buenos Aires: Amorrortu.

GÓMEZ, D. A. (1996), «(Auto)parodia y renovación en "Las rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos"», *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 51(1), pp. 44-65.

GÓNGORA Y ARGOTE, L. DE (1972), *Obras completas*. Edición de J. Millé y Giménez. Madrid: Aguilar.

GONZÁLEZ MAESTRO, J. (1998), «La expresión dialógica en los sonetos de "Las Rimas de Tomé de Burguillos"», en M. C. García de Enterría y A. Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*. Alcalá de Henares: Servicio de publicaciones Universidad de Alcalá, pp. 711-722.

GONZÁLEZ PALENCIA, Á. (1921), «Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 3, pp. 17-26.

GONZÁLEZ ROVIRA, J. (1996), «Mecanismos de recepción en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega», en I. Arellano, C. Pinillos, M. Vitse y F. Serralta (eds.), *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993), vol. III*, Pamplona: GRISO, pp. 239-246.

OLMEDO CLÁSICO

GONZÁLEZ ROVIRA, J. (2004), «Estrategias narrativas en *El peregrino en su patria*», en X. Tubau (ed.), *Lope en 1604*. Lleida: Milenio, pp. 137-149.

GONZÁLEZ-BARRERA, J. (2007), «Lope de Vega y los 'librotes de lugares comunes': su lectura particular de Ravisio Textor», *Anuario Lope de Vega*, 13, pp. 51-72.

——, (2008), *Un viaje de ida y vuelta: América en las comedias del primer Lope (1562-1598)*. Universidad de Alicante.

——, (2010), «*Las bizarrías de Belisa* o la última bala contra los "pájaros nuevos"», *Monteagudo*, 15, pp. 105-118.

——, (2011), *Expostulatio Spongiae. Fuego cruzado en el nombre de Lope*. Kassel: Reichenberger.

——, (2012), «El tordo, la abubilla y el ruiseñor: estampas de la guerra de la "Spongia" en *La Filomena* de Lope de Vega», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXVIII(2), pp. 153-168.

GOYRI, M. (1953), «Los romances de Gazul», *Nueva revista de filología hispánica*, 7(3/4), pp. 403-416.

GRIEVE, P. E. (1992), «Point and Counterpoint in Lope de Vega's *Rimas* and *Rimas sacras*», *Hispanic Review*, 60(4), pp. 413-434.

GRUBBS, A. J. (2006), «The Dramatization of the *Arte nuevo*: Revisiting *Lo fingido verdadero*», *Bulletin of the Comediantes*, 58(2), pp. 341-357.

GUTIÉRREZ VALENCIA, C. (2019), *Procesos de configuración autorial en el Siglo de Oro: el caso de Lope de Vega*. Oviedo, Tesis doctoral.

——, (2021), «"Estos días he pasado mal con los de la nueva poesía": Lope como antagonista de Góngora», en Mercedes Blanco y Aude Plagnard (eds.), *El universo de una polémica: Góngora y la cultura española del siglo XVII*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 215-238.

GUTIÉRREZ VALENCIA, C. (2024), «El Lope otro: la autoría deslizada en la instancia del narrador», en *Un Caballero para Olmedo. Homenaje al profesor Germán Vega García-Luengos*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid-Sociedad Menéndez Pelayo, vol. 2, pp. 535-544.

HARTZENBUSCH, J. E. (2004), «Cervantes y Lope en 1605. Citas y aplicaciones relativas a estos dos esclarecidos ingenios», en E. Suárez Figaredo (ed.), *Las 1633 notas de Juan Eugenio Hartzenbusch a la primera edición foto-tipográfica del «Quijote»*. Barcelona, pp. 250-262.

HEIPLE, D. L. (1986), «Lope's Arte Poética», en B. M. Damiani (ed.), *Renaissance and Golden Age Essays in Honor of D. W. McPheeters*. Potomac, Maryland: Scripta humanistica, pp. 106-119.

HERNÁNDEZ MIÑANO, J. DE D. (2015), *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias. Iconografía y doctrina de la Contrarreforma*. Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.

HERNÁNDEZ NIETO, H. (1976), «La epístola XXI de Juan Caramuel sobre el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega», *Segismundo*, 23-24, pp. 203-288.

HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, C. (1989), «Algunos aspectos del teatro dentro del teatro en Lope de Vega», *Anales de Filología Hispánica*, 4, pp. 75-96.

HERNÁNDEZ-ARAICO, S. (1986), «El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática», *Imprevue*, 1, pp. 61-73.

HERRNSTEIN SMITH, B. (1983), *On the Margins of Discourse. The Relation of Literature to Language*. Chicago: Chicago University Press.

ICAZA, F. A. DE (1927), *Lope de Vega. Sus amores y sus odios*. Segovia: Gran Estab. Tip. de «El Adelantado de Segovia».

Infantes, V. (2004), «Espejos poéticos y fama literaria. Las nóminas de autoridades líricas (siglos xv-xvii)», *Bulletin Hispanique*, 1, pp. 23-44.

Jameson, A. K. (1937), «The Sources of Lope de Vega's Erudition», *Hispanic Review*, 5, pp. 124-139.

Jiménez Belmonte, J. (2001), «Lope por Lope en la *Epístola a Claudio*», *Calíope*, 7(2), pp. 5-21.

——, (2007), *Las Obras en Verso del Príncipe de Esquilache: amateurismo y conciencia literaria*. Woodbridge: Tamesis.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1997), *La enunciación: de la subjetividad en el lenguaje*. Traducción de G. Anfora y E. Gregores. Buenos Aires: Edicial.

Kerr, L. G. (2017), *Luis de Góngora and Lope de Vega: masters of parody*. Woodbridge: Tamesis.

Lara Garrido, J. (1981), «Fusión novelesca y épica culta en Lope (de *La hermosura de Angélica* a la *Jerusalén conquistada*)», *Analecta malacitana*, 4, pp. 187-202.

——, (1999), *Los mejores plectros: Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*. Málaga: Analecta malacitana.

——, (2004), «*El peregrino en su patria* de Lope de Vega desde la poética del romance griego», en X. Tubau (ed.), *Lope en 1604*. Lleida: Milenio, pp. 95-122.

Lázaro Carreter, F. (1966), *Lope de Vega. Introducción a su vida y su obra*. Salamanca: Anaya.

Le Guellec, M. (ed.) (2014), *El autor oculto en la literatura española. Siglos xiv a xviii*. Madrid: Casa de Velázquez.

Leahy, C. (2007), «Entre Lope y Padecopeo: la traducción en los *Soliloquios amorosos*», *Anuario Lope de Vega*, XI, pp. 73-92.

Leahy, C. (2009), «*Legant prius et postea despiciant*: Lope y san Jerónimo en la portada de la *Jerusalén conquistada*», *Criticón*, 106, pp. 57-71.

Levin, S. R. (1987), «Consideraciones sobre qué tipo de habla es un poema», en J. A. Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*. Traducción de F. Alba y J. A. Mayoral. Madrid: Arco/Libros, pp. 59-82.

Lezcano Tosca, H. (2009), «San Agustín en la literatura religiosa de Lope», *Criticón*, 107, pp. 137-150.

Llamas Martínez, J. (2013), «Lope frente a Góngora y Quevedo: algunas consideraciones sobre *La Filomena*, *La Circe* y el *Burguillos*», *eHumanista*, 24, pp. 132-146.

López Bueno, B. (2012), «Poesía, poética y retórica en el siglo de oro español: la teoría frente al espejo», en N. Fernández Rodríguez y M. Fernández Ferreiro (eds.), *Literatura medieval y renacentista en España: Líneas y pautas*. Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 97-117.

López Grigera, L. (1998), «Teorías poéticas de Lope de Vega. Parte I», *Anuario Lope de Vega*, IV, pp. 179-191.

Madroñal Durán, A. (2012), «Entre Cervantes y Lope: Toledo, hacia 1604», *eHumanista/ Cervantes*, 1, pp. 300-332.

Maggi, E. (2012), «El teatro de Lope como fuente hagiográfica: Juan de Dios y Antón Martín y la biografía juandediana de Dionisio Celi», *Rassegna Iberistica*, 96, pp. 3-21.

Mancinelli, M. (2024), «Lope y los libros de fiestas: polémicas literarias y estrategias de autopromoción», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXX, pp. 127-144.

OLMEDO CLÁSICO

MARÍN CEPEDA, P. (2015), *Cervantes y la corte de Felipe II: escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*. Madrid: Polifemo.

MARÍN, D. (1955), «Culteranismos en *La Filomena*, de Lope», *Revista de Filología Española*, XXXIX(1/4), pp. 314-323.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1988), *Lope: vida y valores*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.

MARTÍN JIMÉNEZ, A. (2006), «El manuscrito de la primera parte del Quijote y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega», *Etiópicas*, 2, pp. 255-334.

——, (2014), «Los orígenes de la disputa entre Lope de Vega y Cervantes: "La Arcadia" y la primera parte del "Quijote"», *Cincinnati Romance Review*, 37, pp. 67-92.

——, (2015), *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*. Berna: Peter Lang.

MARTIN, J. (1997), «Inventing Sincerity, Refashioning Prudence: The Discovery of the Individual in Renaissance Europe», *The American Historical Review*, 102(5), pp. 1309-1342.

MARTÍNEZ BONATI, F. (1983), *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ariel.

MARTÍNEZ, J. F. (2012), *Biografía de Lope de Vega (1562-1635). Un friso literario del Siglo de Oro*. Barcelona: PPU.

MASCIA, M. J. (2001), «To Live Vicariously through Literature: Lope de Vega and His Alter Ego in the Sonnets of the *Rimas Humanas y Divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*», *Romance Studies*, 19(1), pp. 1-15.

——, (2002), «De/Reconstructing Appearances: Lope de Vega's Inversion of Female Beauty in the *Rimas Humanas y Divinas Del Licenciado Tome de Burguillos*», *Romance Notes*, XLII(3), pp. 313-322.

MASCIA, M. J. (2005), «Constructing Authority in Lope De Vega's *Egloga a Claudio*: Self Referentiality, Literary Judgment, and Ethics», *Romance Notes*, 45(2), pp. 181-191.

MCGRADY, D. (2002), «Gerarda, la más distinguida descendiente de Celestina», en I. Arellano y J. M. Usunáriz (eds.), *El mundo social y cultural en la época de* La Celestina. Pamplona-Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana, pp. 237-251.

MCKENDRICK, M. (2000), *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity*. Londres: Tamesis.

——, (2003), *El teatro en España: (1490-1700)*. Traducción de J. A. Desmonts. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.

MOLL, J. (1974), «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española*, LIV, pp. 97-103.

——, (1979), «¿Por qué escribió Lope *La Dorotea*?», *1616. Anuario de la Sociedad de Literatura General y Comparada*, 2, pp. 7-11.

——, (1992), «De la continuación de las partes de comedias de Lope de Vega a las partes colectivas», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. Tomo III: Literatura española de los siglos XV-XVII*. Madrid: Castalia, pp. 199-211.

MONTERO REGUERA, J. (1999), «Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de una compleja relación)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXIX, pp. 313-336.

——, (2009), «La dignidad de un escritor: Lope de Vega en los preliminares de *La Dorotea* (1632)», en M. Baxmeyer, M. Peters y U. Schaub (eds.), *El sabio y el ocio. Zu Gelehrsamkeit und Muße in der spanischen Literatur und Kultur des Siglo de Oro. Festchrift für Christoph Strosetzki zum 60. Geburtstag*. Tubinga: Gunter Narr Verlag, pp. 187-200.

OLMEDO CLÁSICO

MONTESINOS, J. F. (1967), *Estudios sobre Lope de Vega.* Salamanca: Anaya.

MORBY, E. S. (1943), «Some Observations on Tragedia and Tragicomedia in Lope», *Hispanic Review*, 11(3), pp. 185-209.

——, (1953), «A Pre-Dorotea in *El Isidro*», *Hispanic Review*, 21, pp. 145-146.

MOREL-FATIO, A. (1901), «L'*Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo* de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, (3), pp. 365-405.

MORLEY, S. G. (1951), «The Pseudonyms and Literary Disguises of Lope de Vega», *University of California Publications In Modern Philology*, 33(5), pp. 421-484.

MORROS, B. (2001), «El género en *La Dorotea* y la imitación de *La Celestina*», en M. Güell (ed.), *Lope de Vega. La Dorotea*. París: Elipses, pp. 93-111.

NOVO, Y. (1990). *Las* Rimas Sacras *de Lope de Vega: disposición y sentido*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

——, (1991), «"Erlebnis" y "poesis" en la poesía de Lope de Vega: el ciclo de arrepentimiento y las *Rimas sacras* (1614)», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXVII, pp. 35-74.

——, (1992), «Sobre el marbete *Rimas.* A propósito de Lope, y el estatuto de la poesía lírica en el Siglo de Oro», *Revista de Literatura*, 107, pp. 129-148.

——, (1998), «"Canté versos 'bucólicos' / con pastoril zampoña, melancólicos": formas y géneros del bucolismo lopiano en torno a *Rimas* (1604)», *Anuario Lope de Vega*, IV, pp. 253-282.

OHMANN, R. (1987), «Los actos de habla y la definición de literatura», en J. A. Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*. Traducción de F. Alba y J. A. Mayoral. Madrid: Arco/Libros, pp. 11-34.

OLEZA, J. (1986), «La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega», en J. L. Canet Vallés (ed.), *Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*. Londres: Tamesis-Institución Alfonso el Magnánimo, pp. 325-343.

——, (2014), «Lope y Lemos. A propósito del linaje de los Castro, señores de Galicia (I)», en S. Fernández Mosquera (ed.), *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 379-391.

ONG, W. J. (1975), «The Writer's Audience Is Always a Fiction», *PMLA*, 90(1), pp. 9-21.

——, (1976), «From Mimesis to Irony: The Distancing of Voice», *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, 9(1/2), pp. 1-24.

OROZCO DÍAZ, E. (1978), *¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega?: anotación previa a una reconsideración crítica*. Murcia: Universidad de Murcia.

PARKER, G. (2022), «Lope de Vega Really Did Embark on the Spanish Armada», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVIII, pp. 466-487.

PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (1978), «El desengaño barroco en las *Rimas de Burguillos*», *Anuario de Filología*, pp. 391-418.

——, (1981a), «*La Gatomaquia*, parodia del teatro de Lope», en M. Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I congreso internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: EDI-6, pp. 565-580.

——, (1981b), «La parodia del petrarquismo en las «Rimas de Tomé de Burguillos» de Lope de Vega», en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Caja de Ahorros y M. de P. de Salamanca, pp. 615-638.

——, (1993), «Prólogo», en *La vega del Parnaso (facsímil de la edición príncipe, Madrid, 1637)*. Madrid: Ara Iovis, pp. vii-xvi.

——, (1995), «Las primeras ediciones de las *Rimas*», *Edad de Oro*, XIV, 235-245.

OLMEDO CLÁSICO

PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2001), «Imágenes sucesivas de Lope», en I. Pardo y A. Serrano (eds.), *En torno al teatro del siglo de oro: XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro: [Almería, 5 al 15 de marzo 1998]*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 211-232.

——, (2003), *El universo poético de Lope de Vega*. Madrid: Laberinto.

——, (2006a), «Lope de Vega, poeta de la experiencia», *Estrategias didácticas para el análisis de textos poéticos en la enseñanza secundaria. Hispanogalia*, anejo I, pp. 69-97.

——, (2006b), *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad, y otros estudios cervantinos*. Barcelona: Octaedro.

——, (2008a), *Lope de Vega, genio y figura*. Granada: Universidad.

——, (2008b), *Lope de Vega: vida y literatura*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.

——, (2009), «Notas para la lectura del *Arte nuevo* de hacer comedias», en F. B. Pedraza Jiménez (ed.), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. Facsímil de las ediciones de Madrid, 1609, 1613 y 1621*. Madrid/Toledo/Cuenca: Teatro Español/ Sociedad Don Quijote de Conmemoraciones Culturales/Universidad de Castilla la Mancha.

——, (2010a), «Lope de Vega y el canon poético», en B. López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo XVII*. Sevilla: Secretariado de publicaciones Universidad de Sevilla, pp. 367-394.

——, (2010b), «Precisiones sobre el *Arte Nuevo*: la Academia del Conde de Saldaña», en G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada (eds.), *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, pp. 53-68.

——, (2012), «Episodios de la historia contemporánea en Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII, pp. 1-39.

——, (2013), «*Arte nuevo*, un rótulo polémico ¿y paradójico?», en A. Baraibar y M. Insúa (eds.), *Varia lección de teatro clásico, Rilce. Revista de filología hispánica*, 29 (3), pp. 742-757.

PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2016), «"A Claudio", de Lope de Vega, al trasluz: entre manuscritos e impresos», en *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Magis deficit manus et calamus quam eius hystoria. Homenaje a Carlos Alvar*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 1621-1638.

——, (2020), «Máscara, personaje y sentimiento: las *Lágrimas de la Magdalena* de Lope de Vega», en J. Ponce Cárdenas (ed.), *La escritura religiosa de Lope de Vega. Entre lírica y epopeya*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 57-79.

PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. Y M. RODRÍGUEZ CÁCERES (eds.) (2009), *El teatro según Lope de Vega.* 2 Vol. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico.

PEIRANO, I. (2013), «*Ille ego qui quondam*: on authorial (an)onimity», en A. Marmodoro y J. Hill (eds.), *The Author's Voice in Classical & Late Antiquity*. Oxford: Oxford University Press, pp. 251-285.

PÉREZ BOLUDA, A. (2006), «Costumbrismo erótico y parodia antipetrarquista en el Tomé de Burguillos de Lope de Vega», *Calíope*, 12(2), pp. 57-75.

PÉREZ DE MONTALBÁN, J. (2001), *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*. Edición de E. Di Pastena. Pisa: Ets.

PÉREZ LASHERAS, A. (2010), «Gracián y la recepción del canon clásico», en B. López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Grupo PASO, pp. 453-474.

PÉREZ, L. C. Y F. SÁNCHEZ ESCRIBANO (1961), *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*. Madrid: CSIC.

OLMEDO CLÁSICO

PEYRE, H. (1969), *Literature and Sincerity*. New Haven: Yale University.

POGGI, G. (2001), «La bruja decaída: apuntes sobre la figura de Gerarda en *La Dorotea* de Lope de Vega», en M. J. Porro (ed.), *Romper el espejo: la mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: escritura, lectura, textos (1001-2000), III Reunión científica internacional*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, pp. 27-40.

PONCE CÁRDENAS, J. (2010), «Introducción», en L. de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*. Madrid: Cátedra, pp. 9-141.

——, (2018), «Lope de Vega y Arias Montano: ecos de los *Humanae Salutis Monumenta* en el *Isidro*», en J. Ponce Cárdenas (ed.), *Lope de Vega y el Humanismo cristiano*, Madrid: Iberoamericana, pp. 11-60.

PORTÚS, J. (1999), *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Madrid: Nerea.

——, (2008), «Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro», *Anales de Historia del Arte*, pp. 135-149.

POZUELO YVANCOS, J. M. (1998), «¿Enunciación lírica?», en F. Cabo Aseguinolaza y G. Gullón (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Ámsterdam: Rodopi, pp. 41-66.

PROFETI, M. G. (1998), *Nell' Officina di Lope*. Florencia: Alinea.

——, (2000), «Estrategias editoriales de Lope de Vega», en F. Sevilla Arroyo, y C. Alvar Ezquerra (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*. Madrid: Castalia, pp. 679-685.

——, (2003), «Lope de Vega», en J. Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, pp. 783-825.

——, (2004), «Introducción», en *Fiestas de Denia*. Florencia: Alinea, pp. 7-30.

PUEYO ZOCO, V. (2014), *Góngora: hacia una poética histórica*. Barcelona: Montesinos.

PUJANTE, D. (2003), *Manual de retórica*. Madrid: Castalia.

REDONDO, A. (2000), «La desdicha por la honra: de la concepción lúdica de la novela a la transgresión ideológica», en M. G. Profeti (ed.), *Otro Lope no ha de haber. Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega*. Florencia: Alinea, pp. 159-173.

RENNERT, H. A. Y CASTRO, A. (1968), *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Salamanca: Anaya.

RICO GARCÍA, J. M. (2010), «"Sin poetas hay poéticas": los tratados de preceptiva literaria y el canon en el siglo XVII», en B. López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo XVII*. Sevilla, Universidad de Sevilla-Grupo PASO, pp. 93-124.

RICO-AVELLO, C. (1969), *Lope de Vega (flaquezas y dolencias)*. Madrid: Aguilar.

RÍO BARREDO, M. J. DEL (1998), «Literatura y ritual en la creación de una identidad urbana: Isidro, patrón de Madrid», *Edad de Oro*, XVII, pp. 149-168.

——, (2000), *Madrid,* urbs regia*: la capital ceremonial de la Monarquía católica*. Madrid: Marcial Pons.

RODRÍGUEZ MANSILLA, F. (2008), «"Como es uso y costumbre": el retrato autorial en Mateo Alemán y Cervantes», *Lexis*, XXXII(2), pp. 281-303.

ROQUAIN, A. (2014), *Más allá del exlibris. Lope de Vega y Mateo Vázquez de Leca: Historia de un libro inédito*. París: Michel Houdiard Éditeur.

ROZAS, J. M. (1976), *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.

OLMEDO CLÁSICO

ROZAS, J. M. (1990), *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra.

ROZAS, J. M. y A. QUILIS (1962), «El lopismo de Jiménez Patón. Góngora y Lope en la *Elocuencia Española en Arte*», *Revista de Literatura*, XXI, pp. 35-54.

RUBIERA FERNÁNDEZ, J. (2009), *Para entender el cómico artificio. Terencio, Donato-Evancio y la traducción de Pedro Simón Abril (1577)*. Vigo: Academia de Hispanismo.

——, (2011), «*Arte nuevo*, 240-45: Lope contra Lope», *Rilce*, 27(1), pp. 191-203.

——, (2015), «Restitución textual y visualización espacial: dos casos en *Lo fingido verdadero*», *eHumanista*, 30, pp. 99-114.

RUIZ PÉREZ, P. (1990), «Los repertorios latinos en la edición de textos áureos. La *Officina poetica* de Ravisio Textor», en P. Jauralde, D. Noguera y A. Rey (eds.), *La edición de textos. Actas del I congreso internacional de hispanistas del Siglo de Oro*. Londres: Tamesis, pp. 431-441.

——, (2005), «Lope en *Filomena*: mitografía y mitificación», *Anuario Lope de Vega*, XI, pp. 195-220.

——, (2009), *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, *Literatura*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.

——, (2010), *Historia de la literatura española. 3, El siglo del arte nuevo, 1598-1691*. Madrid: Crítica.

——, (2013), «Los pliegos de Lope», *eHumanista*, 24, pp. 165-193.

RUIZ RAMÓN, F. (2005), «La figura del donaire como figura de la mediación (el bufón calderoniano)», en L. García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: El gracioso*. Madrid: Fundamentos, pp. 203-224.

SABAT DE RIVERS, G. (1989), «Amarilis's Verse Epistle and her Love for Lope: Seeing and Hearing», en B. M. Damiani y R. El Saffar (eds.), *Studies in Honor of Elias Rivers*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, pp. 152-168.

——, (1990), «Amarilis: Innovadora peruana de la epístola horaciana», *Hispanic Review*, 58(4), pp. 455-467.

SÁEZ RAPOSO, F. (2011), «El otro *Arte Nuevo*: cuestiones de preceptismo dramático en las dedicatorias de las comedias de Lope de Vega», en G. Poggi y M. G. Profeti (eds.), *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore. Teoria e prassi dl teatro intorno all'«Arte nuevo». Seminario internazionale (Firenze, 2009)*, Florencia: Alinea, pp. 173-183.

SÁEZ, A. J. (2013), «Locos y bobos: dos máscaras fingidas en el teatro de Lope de Vega (con un excurso calderoniano)», *eHumanista*, 24, pp. 271-292.

SAÏD, S. (2001), «De l'homme à l'oeuvre et retour. Lectures de l'auteur dans l'Antiquité», en S. Dubel y S. Rabau (eds.), *Fiction d'auteur? Le discours biograpique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*. París: Honoré Champion, pp. 9-15.

SALOMON, N. (1985), *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Traducción de B. Chenot. Madrid: Castalia.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2006), *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen de autor en la poesía de Lope de Vega*. Londres: Tamesis.

——, (2008a), «Lope de Vega y la Armada Invencible de 1588: biografía y poses del autor», *Anuario Lope de Vega*, 14, pp. 269-290.

——, (2008b), «'Muy contrario a la verdad': los documentos del Archivo General de Indias sobre *La Dragontea* y la polémica entre Lope y Antonio de Herrera», *Bulletin of Spanish Studies*, 85, pp. 569-580.

Sánchez Jiménez, A. (2009), «La marca Lope en la *Arcadia* y el *Isidro*: el nicho lopesco y la polémica gongorina», *Anuario Lope de Vega*, 15, pp. 203-218.

——, (2010), «La génesis del Isidro (1599) y la carrera literaria de Lope de Vega: a propósito de la rota Vergilii», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 16, pp. 143-153.

——, (2012), «Memoria tradicional e historia en dos corografías piadosas de Lope de Vega: las invenciones de Nuestra Señora de Atocha (Isidro, cantos VIII y IX) y "La virgen de la Almudena"», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII, pp. 175-209.

——, (2013), «La poética de la interrupción en las *Novelas a Marcia Leonarda*, en el proyecto narrativo de Lope de Vega», en V. Núñez Rivera (ed.), *Ficciones en la ficción: poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 99-114.

——, (1992), «Sobre el marbete *Rimas.* A propósito de Lope, y el estatuto de la poesía lírica en el Siglo de Oro», *Revista de Literatura*, 107, pp. 129-148.

——, (2016), «De sagitarios y perros: dos representaciones gráficas de la marca Lope de Vega», *Studia Aurea*, 10, pp. 153-171.

——, (2019), «Lope reservado: facetas del erotismo en las *Rimas* (1604)», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXV, pp. 311-341.

——, (2022), «Lope de Vega en las justas poéticas de 1622: las comedias de san Isidro: simbología y estructura metafórica», en J. Ponce Cárdenas, (ed.), *Lope de Vega y la canonización de san Isidro*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 245-301.

Sánchez Robayna, A. (1983), «Petrarquismo y parodia: Góngora y Lope», en *Tres estudios sobre Góngora*. Barcelona: Mall, pp. 9-33.

Sánchez Romeralo, J. (1973), «Lope de Vega y Hernando Grandío», *Boletín de la Real Academia Española*, 53, pp. 507-534.

Schevill, R. (1941), «Lope de Vega and the year 1588», *Hispanic Review*, IX(1), pp. 65-78.

Schwartz, L. (1995), «Tradition and Authority in Lope de Vega's *La Dorotea*», en M. S. Brownlee y H. U. Gumbrecht. (eds.), *Cultural Authority in Golden Age Spain*. Baltimore: John Hopkins University Press, pp. 1-27.

——, (2002), «La construcción de *La Dorotea*: entre Séneca y Ovidio», *Anuario Lope de Vega*, 8, pp. 177-196.

Searle, J. R. (1975), «The logical Status of Fictional Discourse», en *New Literary History*, 6, pp. 319-332.

Sendín Vinagre, J. J. (2001), *Un libro que los acote todos: repertorios, erudición y anotación erudita en el Siglo de Oro. Un modelo: la Arcadia de Lope de Vega y su «Exposición de los nombres poéticos, y históricos, contenidos en este libro»*. Tesis doctoral inédita. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Séneca, L. A. (1991), *Tratados morales*, vol. I. Edición y traducción de J. M. Gallegos Rocafull. México D.F.: UNAM.

Serés, G. (1995), «Temas y composición de los Soliloquios de Lope», *Anuario Lope de Vega*, I, pp. 209-228.

——, (1996), *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.

——, (2004), «La poética historia de *El peregrino en su patria*», en X. Tubau (ed.), *Lope en 1604*. Lleida: Milenio, pp. 79-93.

——, (2011), «Consideraciones metateatrales en algunas comedias de Lope de Vega», *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 5, pp. 87-117.

Serrera Contreras, R. M. (2007), «Lope de Vega y *El arenal de Sevilla*», *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 35, pp. 149-168.

OLMEDO CLÁSICO

SIMÓN DÍAZ, J. (1983), *El libro español antiguo: un análisis de su estructura.* Kassel: Reichenberger.

SMITH, P. J. (1986), «Affect and Effect in the Lyric of Quevedo», *Forum of Modern Language Studies*, 22(1), pp. 62-76.

——, (1988), *Writing in the Margin: Spanish literature of the Golden Age*. Oxford: Clarendon Press.

SOBEJANO, G. (1978), «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach, II*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 469-494.

——, (1993), «Lope de Vega y la epístola poética», en *Estado actual sobre los estudios de siglo de oro. II congreso internacional de hispanistas de siglo de oro, t. I*. Universida, pp. 17-36.

SPITZER, L. (1932), *Die Literarisierung des Lebens in Lope's «Dorotea»*. Bonn: L. Röhrscheid Verlag.

TERRY, A. (1993), *Seventeenth-Century Spanish Poetry: the Power of Artifice*. Cambridge: Cambridge University Press.

TODOROV, T. (2004), *Poética estructuralista.* Traducción de R. Pochtar. Madrid: Losada.

TORRES, I. (2008a), «Interloping Lope: Transformation and Tomé de Burguillos», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXV(3), pp. 273-288.

——, (2008b), «Lope de Vega's *La Gatomaquia* and positive parody», *Calíope* 14(1), pp. 5-22.

TRAMBAIOLI, M. (2002), «El jardinero fingido en la comedia lopeveguesca», *Revista de Filología española*, XCII(1), pp. 180, 210.

——, (2006a), «Una pre-Dorotea circunstancial de Lope de Vega: *Los ramilletes de Madrid.* II. Las polémicas literarias y la dimensión política», *Criticón*, 96, pp. 139-152.

——, (2006b), «Una pre-Dorotea circunstancial de Lope de Vega: *Los ramilletes de Madrid*. I. Análisis estructural», en O. Gorsse y F. Serralta (eds.), *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail- Consejeria de Ed, pp. 1037-1048.

——, (2012), «Lope de Vega y el poder monárquico: una puesta al día», *Impossibilia*, III, pp. 16-36.

TROPÉ, H. (2015), «Los paratextos de la *Parte XIII* de comedias de Lope de Vega. Texto y contexto», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI, pp. 153-172.

TRUEBLOOD, A. S. (1974), *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of La Dorotea*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

TUBAU, X. (2006), «Las ideas literarias de Lope de Vega», en A. Close (ed.), *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 617-621.

——, (2007), *Una polémica literaria. Lope de Vega y Diego de Colmenares*. Madrid: Iberoamericana.

——, (2008), *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

——, (2009), «El *Appendix ad Expostulationem Spongiae* de Alfonso Sánchez. Edición y traducción», en X. Tubau (ed.), *«Aún no dejó la pluma». Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 223-269.

——, (2010), «Temas e ideas de una obra perdida: la *Spongia* (1617) de Pedro de Torres Rámila», *Revista de Filología española*, 90(2), pp. 303-330.

OLMEDO CLÁSICO

USANDIZAGA, G. (2014), *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

VEGA CARPIO, L. DE (1616), *El toledano vengado*. Editado por E. Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). Obras Dramáticas, Tomo II*. Madrid: Tipografía de la Revista de Arch., Bibl. y Museos, vol. 2, pp. 594-623.

——, (1617), *Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por él mismo. Novena parte*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.

——, (1618), *Triunfo de la fee en los reynos del Japón, por los años de 1614 y 1615*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.

——, (1620a), *El bobo de colegio*, en *Parte catorze de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Juan de la Cuesta.

——, (1620b) (comp.), *Justa poetica, y alabanzas justas que hizo la Insigne villa de Madrid al Bienaventurado San Isidro en las fiestas de su Beatificacion, recopiladas por Lope de Vega Carpio*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.

——, (1622), *Relacion de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canoniçacion de su bienauenturado hijo y patron san Isidro: con las comedias que se representaron y los versos que en la iusta poetica se escriuieron*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.

——, (1630), *Laurel de Apolo con otras rimas*. Madrid: Juan González.

——, (1635), *¡Ay, verdades, que en amor...!*, en *Veinte y una parte verdadera de las Comedias del Fenix de España Frei Lope Felix de Vega Carpio.* Madrid: viuda de Alonso Martín.

——, (1638), *Porfiar hasta morir*, en *Parte veintitrés de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: María de Quiñones.

——, (1777a), *Colección de las obras sueltas, assi en prosa como en verso, de D. Frey Lope de Vega Carpio, del habito de san Juan. Tomo XII*. Madrid: Imprenta de don Juan de Sancha.

VEGA CARPIO, L. DE (1777b), *Colección de las obras sueltas, assí en prosa como en verso. Tomos XIV-XV: Jerusalén conquistada*. Madrid: Imprenta de don Juan de Sancha.

——, (1860), *Comedias escogidas de Frey Lope de Vega Carpio*. Edición de J. E. Hartzenbusch. Madrid: Rivadeneira.

——, (1916a), *El ganso de oro*, en E. Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de vega*, I. Madrid: RAE, pp. 153-184.

——, (1916b), *Las justas de Tebas y reina de las Amazonas*, en E. Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega*, I. Madrid: RAE, pp. 249-277.

——, (1916c), *Los enemigos en casa*, en E. Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, V*: *Obras dramáticas*. Madrid, Archivo de Museos y Bibliotecas, pp. 145-180.

——, (1917a), *Con su pan se lo coma*, en Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega, IV: obras dramáticas*. Madrid: RAE, pp. 295-334.

——, (1917b), *El abanillo*, en E. Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega, III*. Madrid: RAE, pp. 1-32.

——, (1917c), *La amistad y obligación*, en E. Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega, IV: obras dramáticas*. Madrid: RAE, pp. 324-354.

——, (1917d), *La burgalesa de Lerma*, en E. Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega, IV: obras dramáticas*. RAE. Madrid, pp. 30-73.

——, (1917e), *La cortesía de España*, en E. Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega, IV: obras dramáticas*. Madrid: RAE, pp. 335-373.

——, (1917f), *La francesilla*, en E. Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega*. Madrid: RAE, pp. 665-700.

——, (1917g), *Los donaires de Matico*, en E. Cotarelo y Mori (ed.), *Obras de Lope de Vega, IV: obras dramáticas*. Madrid: RAE, pp. 693-724.

——, (1929), *Al pasar el arroyo*, en J. García Soriano (ed.), *Obras de Lope de Vega (nueva edición): obras dramáticas*, XI. Madrid: RAE, pp. 37-65.

——, (1934), *La fábula de Perseo*, en *Obras dramáticas escogidas*. Edición de E. Juliá Martínez. Madrid: Hernando. Vol. 2.

OLMEDO CLÁSICO

VEGA CARPIO, L. DE (1951), *Jerusalén conquistada: epopeya trágica*. Edición de J. de Entrambasaguas. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes.

——, (1961), *Lope de Vega, poesías preliminares de libros*. Edición de F. Zamora Lucas. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

——, (1963), *La madre de la mejor*, en *Obras de Lope de Vega, III: autos y coloquios, II*. Edición de M. Menéndez Pelayo. Madrid: Atlas (BAE, CLIX), pp. 181-222.

——, (1966), *Obras*, vol. XVII, Madrid: Atlas.

——, (1970), *El premio de la hermosura*, en *Obras de Lope de Vega*. Madrid, Atlas (BAE CCXXXIV), pp. 369-403.

——, (1971), *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Edición de J. de José Prades. Madrid: CSIC.

——, (1973), *El peregrino en su patria*. Edición de J. B. Avalle-Arce. Madrid: Castalia.

——, (1975a), *Arcadia*. Edición de E. S. Morby. Madrid: Castalia.

——, (1975b), *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*. Edición de T. E. Case. Madrid: Castalia.

——, (1976), *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*. Edición de J. M. Blecua. Barcelona: Planeta.

——, (1982), *La Gatomaquia*. Edición de C. Sabor de Cortázar. Madrid: Castalia.

——, (1983a), *La Circe*, en J. M. Blecua (ed.), *Obras poéticas. Rimas, Rimas sacras, La Filomena, La Circe, Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Barcelona: Planeta, pp. 915-1138.

——, (1983b), *La Filomena*, en J. M. Blecua (ed.), *Obras poéticas. Rimas, Rimas sacras, La Filomena, La Circe, Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Barcelona: Planeta, pp. 553-913.

——, (1985), *Cartas*. Edición de N. Marín López. Madrid: Castalia.

——, (1992), *Lo fingido verdadero*. Edición de M. Cattaneo. Roma: Bulzone editore.

VEGA CARPIO, L. DE (1993-1994), *Rimas*, *Edición crítica de las Rimas de Lope de Vega*. 2 vol. Edición de F. B. Pedraza Jiménez. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones.

——, (1993a), «Belardo el furioso», en *Obras completas de Lope de Vega*. Edición de M. Arroyo Stephens. Madrid: Turner, pp. 459-552.

——, (1993b), *La Virgen de la Almudena (poema histórico)*. Edición de J. Fradejas Lebrero. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

——, (1996), *La Dorotea*. Edición de J. M. Blecua. Madrid: Cátedra.

——, (1997), *La pastoral de Jacinto*. Edición de P. Ambrosi. Kassel: Reichenberger.

——, (1998), *Prosa II: Pastores de Belén; Novelas a Marcia Leonarda; La Dorotea*. Edición de D. McGrady. Madrid: Biblioteca Castro.

——, (1999), *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

——, (2000a), *El acero de Madrid*, Edición de S. Arata. Madrid: Castalia.

——, (2000b), *El animal de Hungría*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

——, (2002a), *El caballero de Illescas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

——, (2002b), *La villana de Getafe*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

——, (2002c), *Laurel de Apolo*. Edición de C. Giaffreda y M. G. Profeti. Florencia: Alinea.

——, (2002d), *Novelas a Marcia Leonarda*. Edición de A. Carreño. Madrid: Cátedra.

——, (2003a), *La bella malmaridada*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

——, (2003b), *Los locos de Valencia*. Edición de H. Tropé. Madrid: Castalia.

——, (2004a), *Fiestas de Denia*. Edición de M. G. Profeti. Florencia: Alinea.

——, (2004b), *La noche de San Juan*. Edición de L. C. Souto. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

——, (2005a), *La hermosura de Angélica: poema de Lope de Vega Carpio*. Edición de M. Trambaioli. Madrid: Iberoamericana.

OLMEDO CLÁSICO

VEGA CARPIO, L. DE (2005b), *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Edición de J. M. Rozas y J. Cañas Murillo. Madrid: Castalia.

——, (2006a), *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de E. García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra.

——, (2006b), *Rimas sacras de Lope de Vega*. Edición de A. Carreño y A. Sánchez Jiménez. Pamplona: Universidad de Navarra.

——, (2007), *La Dragontea*. Edición de A. Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra.

——, (2008a), *La niñez de San Isidro*. Edición de L. Falli, *Anuario Lope de Vega*, XIV, pp. 375-475.

——, (2008b), *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos.* Edición de M. Cuiñas. Cátedra: Madrid.

——, (2008c), *San Isidro labrador de Madrid*, en *Comedias de Lope de Vega, Parte VII*. Edición de M. Morras. Lleida: Milenio, t. III. pp. 1521-1658.

——, (2008d), *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*. Edición de H. Lezcano Tosca. Sevilla: Alfar.

——, (2009a), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo: edición políglota*. Edición de F. B. Pedraza. Madrid: Universidad de Castilla la Mancha.

——, (2009b), *Corona trágica: vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuarda*. Edición de C. Giaffreda. Florencia: Alinea.

——, (2009c), *El castigo sin venganza*. Edición de A. García Reidy. Barcelona: Crítica.

——, (2009d), *El soldado amante*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

——, (2009e), *La Juventud de San Isidro*. Edición de L. Falli, *Anuario Lope de Vega*, XV, pp. 247-309.

——, (2010a), *Amarilis égloga*. Edición de F. B. Pedraza Jiménez y M. Prieto. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha.

——, (2010b), *El Brasil restituido*. Edición de E. E. Haz Gómez y E. Serra Martínez. Brasilia: Embajada de España en Brasil.

VEGA CARPIO, L. DE (2010c), *La humildad y la soberbia*. Edición de M. Zugasti, en R. Valdés y M. Morrás (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte X*. Lérida: Milenio-Prolope, vol. 1, pp. 485-621.

——, (2010d), *Isidro: poema castellano*. Edición de A. Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra.

——, (2010e), *Pastores de Belén: prosas y versos divinos*. Edición de A. Carreño. Madrid: Cátedra.

——, (2011), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Edición de E. Rodríguez Cuadros. Madrid: Castalia.

——, (2012a), *Arcadia: prosas y versos*. Edición de A. Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra.

——, (2012b), *El maestro de danzar*. Edición de D. Fernández Rodríguez. Madrid: Gredos.

——, (2014), *Mujeres y criados*. Edición de A. Blecua y A. García Reidy. Madrid: Gredos.

——, (2015a), *La vega del Parnaso*. 3 vol. Edición de F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado. Ciudad Real: Ediciones de Castilla-La Mancha.

——, (2015b), *Romances de juventud*. Edición de A. Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra.

——, (2016), *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*. Edición de F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

——, (2017), «Adonis y Venus», en M. Blanco y F. Joannon (eds.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, vol. I. Coordinación de F. D'Artois y L. Giuiliani, Madrid: Gredos, pp. 211-378.

——, (2018a), *Cartas (1604-1633)*. Edición de A. Carreño. Madrid: Cátedra.

——, (2018b), *Romances de senectud*. Edición de A. Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra.

——, (2019), *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Edición de I. Arellano. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

——, (2022a), *La Gatomaquia*. Edición de A. Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra.

——, (2022b), *Rimas*. Edición de A. Sánchez Jiménez y F. Rodríguez-Gallego. Madrid: Real Academia Española-Espasa.

OLMEDO CLÁSICO

VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (2010), «Calderón, reescritor de Lope», *Anuario calderoniano*, 3, pp. 371-403.

——, (2012), «Lope y Calderón: episodios de una rivalidad literaria y comercial», en G. Balestrino y M. B. Sosa (eds.), *Letras del siglo de oro español. Actas del VII Congreso internacional «Letras del siglo de oro español»*. Pamplona: Eunsa, pp. 61-76.

——, (2016), «Las reivindicaciones de autoría en los paratextos del teatro español del Siglo de Oro», en S. Blondet y M. Vuillermoz (ed.), *Le paratexte théâtral face à l' auctoritas: entre soumission et subversion. Regards croisés en Italie, France et Espagne aux XVII^e^ et XVII^e^ siècles*. Chambéry: Université Savoie Mont Blanc, pp. 177-195.

——, (2023), «Para la delimitación del repertorio de comedias auténticas de Lope: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (II)», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIX, pp. 469-544.

VÉLEZ-SAINZ, J. (2006), *El Parnaso español: Canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*. Madrid: Visor.

——, (2009a), «Búcaro, Bícaro, pícaro: Tristán como coda en *La francesilla* de Lope de Vega (espacios carnavalescos y ruptura de La ilusión escénica)», en J. Álvarez Barrientos, Ó. Cornago Berna, A. Madroñal Durán y C. Menéndez Onrubia (eds.), *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid: CSIC, pp. 763-772.

——, (2009b), «Hacia la construcción del gracioso: Carnaval y metateatralidad en los pastores de Bartolomé Torres Naharro», *Tejuelo*, 6, pp. 33-43.

——, (2011), «Carnaval y metateatralidad en los personajes cómicos de Lope de Rueda», *Teatro de palabras. Revista de teatro áureo*, 5, pp. 17-28.

VILANOVA, A. (2004), «La ortodoxa "peregrinatio" de Lope de Vega», en X. Tubau (ed.), *Lope en 1604*. Lleida: Milenio, pp. 151-157.

VILLANUEVA, D. (1989), *El comentario de textos narrativos: la novela*. Valladolid / Gijón: Aceña / Júcar.

VILLARINO, E. M. (2008), «El erotismo en *La vega del Parnaso*», en A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera (eds.), *Compostella aurea [Recurso electrónico]: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Santiago: Universiad de Santiago de Compostela, pp. 545-554.

VINATEA RECOBA, M. (2009), *Epístola de Amarilis a Belardo*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

VITIELLO, J. (1973), «Lope de Vega's *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*», *Annali dell' Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza*, XV, pp. 45-123.

VOSSLER, K. (1933), *Lope de Vega y su tiempo*. Traducción de R. de la Serna. Madrid: Revista de Occidente.

VUILLERMOZ, M. (dir.), Proyecto ANR I*d*T, «Les idées du théâtre»: http://www.idt.paris-sorbonne.fr.

WAHNÓN, S. (1998), «Ficción y dicción en el poema», en F. Cabo Aseguinolaza y G. Gullón (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Ámsterdam: Rodopi, pp. 77-110.

WEIGER, J. G. (1978), *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*. Madrid: Cupsa.

——, (1980), «Lope's role in the Lope de Vega myth», *Hispania*, LXIII, pp. 658-665.

WRIGHT, E. R. (2001a), «El enemigo en un espejo de príncipes: Lope de Vega y la creación del Francis Drake español», *Cuadernos de Historia moderna*, 26, pp. 115-130.

——, (2001b), «Lope de Vega en el jardín de Lerma», en R. Castilla Pérez y M. González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*. Granada: Universidad de Granada, pp. 517-526.

OLMEDO CLÁSICO

WRIGHT, E. R. (2001c), *Pilgrimage to Patronage: Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*. Lewisburg: Bucknell University Press.

YNDURAIN, F. (1962), *Lope de Vega como novelador*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

ZAMORA LUCAS, F. (1965), «Poesías de Lope de Vega en libros de otros autores [I]», *Revista de Literatura*, XXVII(53-54), pp. 91-140.

——, (1968), «Poesías de Lope de Vega en libros de otros autores [II]», *Revista de Literatura*, XXX(59-60), pp. 93-139.

ZAMORA LUCAS, F. (1969), «Poesías de Lope de Vega en libros de otros autores [III]», *Revista de Literatura*, XXXI(61-62), pp. 127-177.

ZOPPI, F. (2017), «La reflexión "meta": una comparación entre los mecanismos irónicos de la comedia áurea y del Quijote», *Anales cervantinos*, XLIX, pp. 35-58.

ZUGASTI, M. (2011), «Teatro en el teatro (TeT): cuatro ejemplos de Cervantes, Lope, Tirso y Vélez», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 5, pp. 57-85.

OLIMEDO
CLÁSICO

ISBN: 978-84-1320-296-9

OLMEDO CLÁSICO

EDICIONES Universidad de Valladolid

AYUNTAMIENTO DE OLMEDO